

THEATER UND ÜBERSETZUNG

TEATR I PRZEKŁAD



No 11

OderÜbersetzen. Übersetzer_in und Übersetzen im deutsch-polnischen Kontext. Karl Dedecius Archiv
OderÜbersetzen. Tłumacz_ka i tłumaczenie w kontekście polsko-niemieckim. Archiwum im. Karla Dedeciusa

Übersetzen

№11
2025

Übersetzer_in und Übersetzen im deutsch-polnischen Kontext. Karl Dedecius Archiv
Tłumacz_ka i tłumaczenie w kontekście polsko-niemieckim. Archiwum im. Karła Dedeciusa

Rada naukowa / Wissenschaftlicher Beirat

Bożena Chołuj (Redaktorka naukowa serii / Wissenschaftliche Redakteurin der Reihe)

Edward Balcerzan, Rolf Fieguth, Sława Lisiecka, Martin Pollack, Karol Sauerland,

Renate Schmidgall, Leszek Szaruga

Adres Redakcji / Adresse der Redaktion

Archiwum im. Karla Dedeciusa

Collegium Polonicum, ul. Kościuszki 1, 69-100 Słubice

E-Mail: KDA@europa-uni.de

Redaktorzy naukowi tomu / Wissenschaftliche Redaktion des Bandes

Agnieszka Brockmann, Bożena Chołuj, Markus Eberharter, Andreas Volk,

Małgorzata Zduniak

Projekt graficzny tomu i logotyp / Graphikdesign und Logo Marta Strzoda

Grafika / Graphik Adam Czerneńko

Redaktorka prowadząca / Leitende Redakteurin Dorota Dziedzic

Redakcja tekstów niemieckich / Lektorat der deutschen Texte Blanka Domachowska,
Markus Eberharter, Andreas Volk

Redakcja tekstów polskich / Lektorat der polnischen Texte Małgorzata Sulęta-Sildatke,
Małgorzata Zduniak

Recenzja/ Gutachten dr Agnieszka Jezierska-Wiśniewska, prof. dr Annette Werberger

ISBN 978-83-235-7174-2 (druk)

ISBN 978-83-235-7175-9 (epub)

ISBN 978-83-235-7176-6 (pdf online)

<https://doi.org/10.31338/uw.9788323571766>

© Copyright by Authors, 2025

Publication under the Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY) license

(full text available at: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

**This publication was supported by funds from the Publication Fund
for Open Access Monographs of the Federal State of Brandenburg, Germany.**

**Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds
für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert.**

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7

wuw@uw.edu.pl

Dział Handlowy: tel. (48 22) 55 31 333; e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl

Księgarnia [internetowa: www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)

Skład i łamanie / Satz Beata Stelęgowska

Druk / Druck POZKAL

THEATER UND ÜBERSETZUNG **TEATR I PRZEKŁAD**

Redaktorzy naukowi tomu/ Wissenschaftliche Redaktion des Bandes

Agnieszka Brockmann, Bożena Chołuj, Markus Eberharter,

Andreas Volk, Małgorzata Zduniak



Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2025

Spis treści / Inhaltsverzeichnis

	Edytorial	6
Bożena Chołuj:	Abschied von Martin Pollack	10
Martin Pollack:	Gespräch mit meinem Marder	13

Karl-Dedecius-Preis 2022 und 2024

Monika Sznajderman:	Laudatio für Elżbieta Kalinowska	20
Elżbieta Kalinowska:	Podziękowanie	24
Małgorzata Sikorska-Miszczyk:	Laudacja dla Andreasa Volka	26
Andreas Volk:	Dankesrede	28
Katja Petrowskaja:	Laudatio auf Urszula Poprawska	30
Urszula Poprawska:	Dankesrede	33
Daniel Kampa:	Laudatio für Lothar Quinkenstein	36
Lothar Quinkenstein:	Dankesrede	40

Kunst des Übersetzens

Rolf Fieguth:	Vorwort des Übersetzers	46
Juliusz Słowacki /	Do Autora <i>Irydiona</i> . List II-gi /	48
Rolf Fieguth:	An den Autor des <i>Irydion</i> . Iler Brief	49
Aleksandra Lukoszek:	<i>Fischer Fritz, czyli o rybaku Fritzu</i> Raphaeli Bardutzky.	
	Od tłumaczki słów kilka	58
Raphaela Bardutzky /	Fischer Fritz. Sprechtheater /	60
Aleksandra Lukoszek:	Fischer Fritz, czyli o rybaku Fritzu	61

Schwerpunkt: Theater und Übersetzung

Eliza Szymańska:	Refleksja – rebelia – interwencja. O liminalności i poczuciu sprawczości w twórczości teatralnej polskich migrantów i migrantek w Niemczech	84
Magdalena Gabrysiak:	»Wörtlichkeit vor Augen«: Das Drama und die Übersetzungstheorie Walter Benjamins	99
Jacek Kaduczak:	Teby wiecznie żywe? Strategie tłumaczeniowe dramatów antycznych i współczesnych sztuk inspirowanych antykiem na przykładzie <i>Antygony</i> Sofoklesa, <i>Lajosa</i> Rolanda Schimmelpfenniga i <i>forecast: ödipus</i> Thomasa Köcka	112
Krzysztof Tkaczyk:	Aufbrüche ganz unerwartet. Peter Handkes (<i>Quodlibet</i>) und Wojciech Albiński (<i>Oświęcimki</i>) Holocaust-Assoziationen	131

Übersetzung als Erfahrung

Arkadiusz Porada /	Teatr na granicy. Studium przypadku wokół	
Hela Pyrka:	<i>Republiki Marzeń</i>	144
Antonina Balfanz:	Przetłumaczyć <i>Gole baby</i> , czyli jak owoić bańki	156

Im Gespräch

Frauke Adesiyen /	»Man kriecht regelrecht in die Sätze hinein« – Lothar	
Lothar Quinkenstein:	Quinkenstein über seine Nobelpreis-würdigen	
	Literaturübersetzungen	170

Aus dem Archiv

Ilona Czechowska:	Geister der Hoffnung – <i>Die Hochzeit</i> in Salzburg.	
	Die Kulissen der Aufführung eines polnischen Dramas	176
Wisława Szymborska /	Śmiech /	186
Angela Rogner:	Lachen	187
Agnieszka Brockmann:	Poetka w archiwum tłumacza. Materiały Wisławy	
	Szymborskiej w archiwum prywatnym Karla Dedeciusa	190
Małgorzata Szajbel-Keck:	Szymborska bez granic: stulecie poetki we Frankfurcie	
	над Odrą i Słubicach	200

Alte Bücher, neue Bücher

Bernhard Hartmann:	»Brecht bewundert Ihr <i>Poem</i> und hatte großen Spaß	
	an der Arbeit« – Bertolt Brechts Ważyk-Übersetzungen	208
Karol Sauerland:	Garść uwag z okazji wydania tomu korespondencji między	
	Karlem Dedeciusem i Zbigniewem Herbertem	233
Aleksander Fiut:	Czesław Miłosz im 21. Jahrhundert. Einige Betrachtungen	
	anlässlich des 20. Todestages des Dichters	
	(Übers. Nina Kozłowski)	248

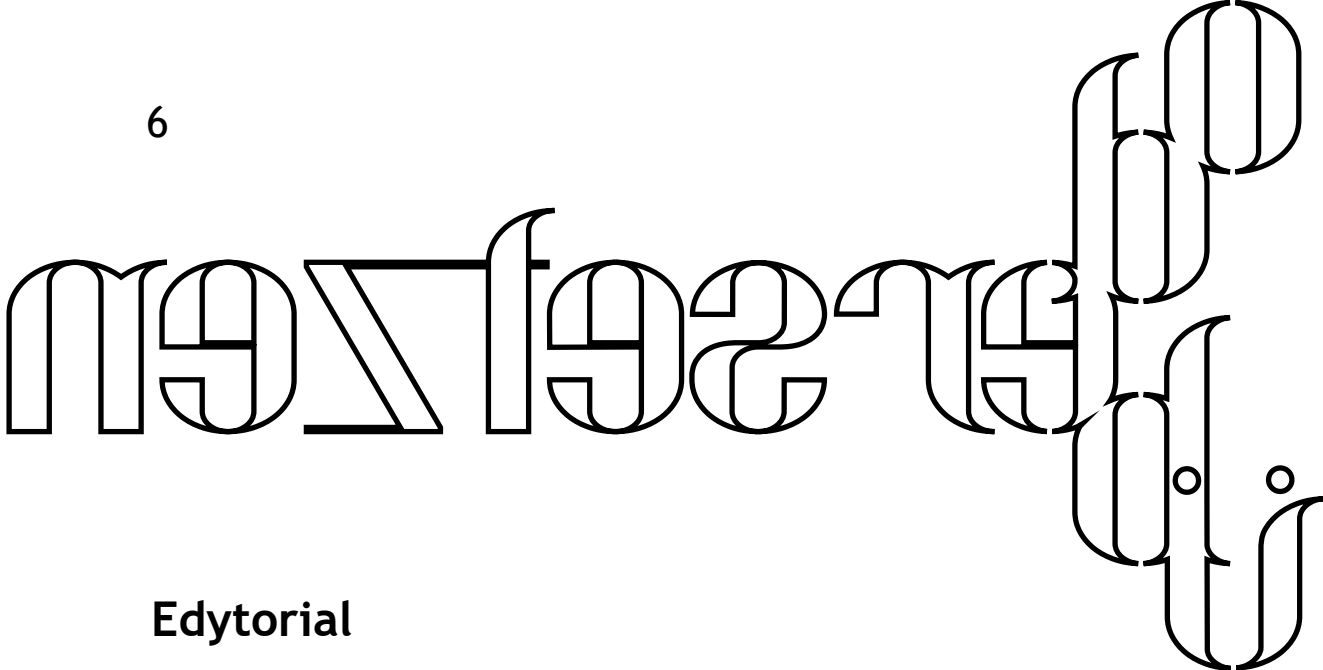
Aus der Werkstatt

Yaryna Kilo:	Konferenzdolmetschen aus theoretischer	
	und praktischer Sicht	262

Translatorisches Lexikon

Edward Balcerzan:	Horizonte der Kunst des literarischen Übersetzens	
	(Übers. Ulrich Räther)	272

	Biogramy autorek i autorów	285
--	----------------------------	-----



Edytorial

Niniejszy tom ODERÜBERSETZEN rozpoczynamy pożegnaniem z Martinem Pollackiem, autorem, tłumaczem, znawcą literatur i kultur Europy Środkowo-Wschodniej, »kartografem zapomnienia«, jak nazwał go Johann Kneihs. Martin Pollack był członkiem rady naukowej naszej serii od początku jej istnienia. Otwierający niniejszy tom *Gespräch mit meinem Marder* jego autorstwa nabiera w perspektywie pożegnania szczególnego znaczenia, o czym pisze Bożena Chołuj w komentarzu do tego tekstu.

Od ukazania się ostatniego numeru ODERÜBERSETZEN upłynęło już ponad trzy lata, dlatego jedenasty tom naszej serii należy traktować jako dokumentację wydarzeń, które w tym czasie miały miejsce w polsko-niemieckim środowisku zainteresowanym przekładem. Należy do nich niewątpliwie Nagroda im. Karla Dedeciusa, którą w tym czasie przyznano dwa razy. Zgodnie z tradycją drukujemy laudacje oraz podziękowania laureatek i laureatów: Elżbiety Kalinowskiej i Andreasa Volka, Urszuli Poprawskiej i Lothara Quinkensteina. Wątek ten kontynuujemy w rozdziale *W dialogu / Im Gespräch* publikując

rozmowę Frauke Adesiyana z Lotharem Quinkenstem.

Główna część tomu poświęcona jest związkowi przekładu i dramatu. Staraliśmy się spojrzeć na ten temat szeroko, uwzględniając nie tylko przekłady dramatów, tłumaczenie w teatrze i dla teatru, ale także teatr jako specyficzną przestrzeń transferu myśli. Temat ten podejmujemy najpierw w dziale *Sztuka tłumaczenia / Kunst des Übersetzens*, publikując przekłady dwóch zupełnie różnych, lecz podobnie wymagających utworów: II listu *Do Autora Irydiona*, czyli wstępu do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego w przekładzie Rolfa Fiegutha, oraz fragmentu pierwszej sceny dramatu *Fischer Fritz* Raphaeli Bardutzky w tłumaczeniu Aleksandry Lukoszek.

W części naukowej Eliza Szymańska rozważa doświadczenie liminalności i poczucia sprawczości w twórczości teatralnej polskich migrantów i migrantek w Niemczech. Szczególną uwagę zwraca ona na działania młodszego pokolenia twórców, takich jak Olek Witt, Sophie Delest i Przemysław Wojcieszek. Ich teatry działają w wymiarach refleksji, rebelii i interwencji, które Szymańska nazywa »triadą samo-

Übersetzen

stanowienia», a zaangażowane w te działania osoby postrzega jako »kulturowych innowatorów«, odgrywających kluczową rolę w procesie pracy interkulturowej w strukturach lokalnych.

W inną stronę podąża Jacek Kaduczak analizując strategie tłumaczeniowe dramatów antycznych i współczesnych niemieckojęzycznych sztuk inspirowanych starożytnością. W odniesieniu do dawnych tekstów tłumacz powinien – jego zdaniem – kształtować przekład tak, aby współczesny odbiorca znalazł się w sytuacji zbliżonej do widza antycznego: rozumiał przebieg opowieści i nie doświadczał dysonansu formalnego. Natomiast w przypadku współczesnych nawiązań do antyku kluczowe pozostają intencje autora oraz praktyka teatralna kraju powstania utworu.

Odniesienia do antyku pojawiają się także w tekście Krzysztofa Tkaczyka, który opisuje strategie komunikacyjne w »przekładzie« obrazów przeszłości (Holocaustu) na język i świadomość teraźniejszości w projektach fotograficznych Zbigniewa Stanisława Libery, dramacie Petera Handkego *Quodlibet*, zbiorze opowiadań Wojciecha Albińskiego *Oświećimki* oraz spek-

taklu *(A)pollonia* Krzysztofa Warlikowskiego. Wszystkie te projekty sprzeciwiają się banalizacji Holocaustu, reaktywują pamięć i domagają się jej przełożenia na współczesny dyskurs etyczny, społeczny i polityczny.

Do inscenizacji i przykładu *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego, w której milczenie staje się narzędziem świadomej komunikacji z publicznością, odnosi się także Magdalena Gabrysiak reinterpretując esej Waltera Benjamina *Die Aufgabe des Übersetzers* i zastanawiając się nad pojęciem dosłowności, która nie musi być utożsamiana ze »złą« translacją, zaciemniającą sens i prowadzącą do milczenia, czyli braku głosu. Podążając za Anne Carson proponuje ona ujęcie dosłowności jako świadomej praktyki tłumacza i milczenia jako znaczącego wydarzenia w języku.

W rozdziale *Przekład jako doświadczenie / Übersetzung als Erfahrung* oddajemy głos aktorowi Arkadiuszowi Poradzie, członkowi zespołu Teatru Śmiechu (Theater des Lachens) we Frankfurcie nad Odrą, który w rozmowie z Helą Pyrką dzieli się doświadczeniem grania w sztukach tłumaczonych i wielojęzycznych. W tym samym

rozdziale Antonina Balfanz opisuje swoje doświadczenie z przekładem na niemiecki sztuki Joanny Gerigk *Gołe baby, czyli gdzie znaleźć miłość*. Sztuka ta powstała na podstawie tekstów napisanych przez osoby z zespołem Downa. W tłumaczeniu na niemiecki pojawiły się więc nie tylko wyzwania leksykalne czy kulturowe, ale także związane z różnicami w postrzeganiu świata między »artystami SD« i ich publicznością, czyli tzw. »normalsami«.

W rubryce *Z archiwum / Aus dem Archiv*, Ilona Czechowska powraca do tłumaczenia *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego przez Karla Dedeciusa, naświetlając wydarzenia prowadzące do powstania tego przekładu i publikując z zasobów Archiwum list Petera Steina, który stał się do tego bezpośrednim impulsem.

Wiersz Wisławy Szymborskiej *Śmiech* w tłumaczeniu Angeli Rogner rozpoczyna część tomu poświęconą obchodom 100-lecia urodzin polskiej noblistki. Rogner jest zwyciężczynią konkursu na tłumaczenie tego wiersza, ogłoszonego we współpracy z partnerami przez Fundację im. Karla Dedeciusa.

Agnieszka Brockmann analizuje dokumenty Wisławy Szymborskiej zawarte w spuściźnie Karla Dedeciusa i przedstawia strategię (współ-)tworzenia i »zawłaszczenia« tego zbioru przez tłumacza. Małgorzata Szajbel-Keck zdaje sprawozdanie z obchodów jubileuszu Wisławy Szymborskiej w Collegium Polonicum w Ślubicach i na Uniwersytecie Europejskim Viadrina we Frankfurcie nad Odrą.

W dziale *Stare książki, nowe książki / Alte Bücher, neue Bücher* zamieszczamy tekst Bernharda Hartmanna, analizującego skomplikowaną historię przekładu wierszy

Adama Ważyka przez Bertolta Brechta. Hartmann odnosi się nie tylko do opublikowanych wersji, ale także do materiałów z zasobów Archiwum Bertolta Brechta w Berlinie. Obok analizy konkretnych utworów, opisuje także współpracę nad przekładem z Konradem Swinarskim.

Recenzja Karola Sauerlanda tomu korespondencji Zbigniewa Herberta i Karla Dedeciusa, wydanej w 2022 roku pod redakcją Przemysława Chojnowskiego, jest nie tylko recenzją, ale przede wszystkim precyzyjnym opisem kontekstów społecznych i politycznych, stanowiących tło dla znajomości poety i tłumacza. Sauerland polemizuje z Chojnowskim w ocenie »gorącej przyjaźni« pomiędzy Herbertem i Dedeciusem.

Rok 2024 był Rokiem Czesława Miłosza, w związku z przypadającą na ten rok 20. rocznicą śmierci poety. Z tej okazji zamieszczamy artykuł-collage Aleksandra Fiuta z wyborem najtrafniejszych wypowiedzi Czesława Miłosza odnoszących się do stanu ludzkości i świata w XXI wieku. Być może te zadziwiająco aktualne konstatacje, przełożone na niemiecki przez Ninę Kozłowski, zachęcą wydawców do sięgnięcia po eseje Miłosza spoza kanonicznych zbiorów.

W rubryce *Z warsztatu / Aus der Werkstatt* zwracamy się w kierunku tłumaczenia ustnego. Yaryna Kilo ze Lwowa omawia strategię przekładowe, jakimi posługują się tłumacze symultaniczni przemówień Wołodomyra Zefeńskiego.

W ostatnim rozdziale – *Leksykonie translologicznym / Translatorisches Lexikon* – powracamy do tematu przekładu literackiego i prezentujemy nieopublikowany do tej pory tekst Edwarda Balcerzana

Horyzonty sztuki przekładu w komunikacji literackiej, w tłumaczeniu Ulricha Räthera. Balcerzan rozwija tu tezę o »rozdwojeniu literatur narodowych na porządki o odmiennych genezach: autorskiej i przekładowej« i definiuje cztery zakresy, czyli horyzonty, w ramach których można opisać ich korelację.

Jedenasty tom ODERÜBERSETZEN, nad którym – wspólnie z naszymi autorkami i autorami – pracowaliśmy długo, jest różnorodny, odnosi się do różnego gatunku przekładu i umożliwia spojrzenie na niego z różnych perspektyw. Niech stanie się dla Czytelników i Czytelniczek inspiracją do niezależnej refleksji na ten temat.

Bożena Chołuj

Abschied von Martin Pollack

Abschied zu nehmen von Menschen fällt wohl keinem leicht. Man verschiebt ihn auf morgen, auf später, in der Hoffnung, dass das endgültige Ende noch nicht kommt. Es kann aber zu spät sein. Der Mensch verschwindet, stirbt, wie Martin Pollack am 17. Januar 2025. Seit Jahren wusste ich, dass er schwer krank ist, aber auch, dass er dagegen kämpft. Ich war fest davon überzeugt, dass er es schafft, wieder gesund zu werden. Trotz belastender Behandlungen verzichtete er nicht auf das Schreiben und Reisen. So war er mehrmals auch zu Lesungen in Polen, gab Interviews, und so hoffte ich weiter. Wir planten, dass ich ihn besuche, um endlich seinen Garten kennenzulernen, den er sehr mochte.

Mit Polen verband ihn die Geschichte, seine eigene und die seines Vaters. Seine eigene Geschichte umfasst das Slawistikstudium an der Universität Warschau, seine Dissertation über Eliza Orzeszkowa, sein Interesse am politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Wandel in Polen seit den 1980er-Jahren und nicht zuletzt viele Freundschaften, die er in Polen geschlossen hatte.

Die jüdische Problematik bei Orzeszkowa, das eigentliche Thema der Dissertation von Martin Pollack, machte das Regime der Volksrepublik Polen ihm gegenüber misstrauisch. Als er seinen Aufenthalt in Polen, wo er das Material für seine Arbeit sammelte, unterbrach, wurde ihm die erneute Einreise durch die polnischen Behörden verweigert. Die Dissertation hat er trotzdem abgeschlossen und anschließend in Wien promoviert. Darüber habe ich von ihm erst später erfahren, als ich durch die Vermittlung von Karol Sauerland dem damaligen Spiegel-Korrespondenten Pollack behilflich war, den Warschauer Alltag in der tiefen wirtschaftlichen und politischen Krise der 1980er-Jahre zu dokumentieren. Ich bewunderte seinen Mut, denn er bewegte sich in dieser Stadt sehr sicher, ohne die typische Zurückhaltung, die ich bei den westlichen Gastwissenschaftlern häufig beobachten konnte. Martin Pollack dokumentierte die Misere der Zeit, in der es Lebensmittelkarten gab und vor Geschäften lange Warteschlangen standen. Er fotografierte die Leute in diesen Schlangen und erst danach fragte er sie, ob er das dürfe. Diese Strategie gefiel mir am Anfang nicht, weil ich an Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* aus dem Jahre 1974 denken musste, eine Auseinandersetzung mit der menschenverachtenden Berichterstattung der Bild-Zeitung. Aber meine Bedenken waren nicht berechtigt. Die von Pollack angesprochenen Menschen wollten, dass die Welt die Wahrheit über den so genannten Realsozialismus erfuhr. Sie haben mit Martin über das schwierige Leben in Polen sogar gern gesprochen, zumal er sehr gut Polnisch konnte, womit er immer wieder viel Sympathie bei seinen GesprächspartnerInnen erweckte.

Pollack war damals ein kräftiger und energischer Mann mit Humor und viel Wärme. Er konnte sehr gut zuhören, war immer hilfsbereit. Das durfte ich später erfahren, als

ich nach Wien kam und er die Rolle des Betreuers übernahm. Mit ihm war ich sogar auf einem besonderen Treffen mit Rossana Rossanda, einer berühmten unorthodoxen italienischen Kommunistin, die mir sehr nahe war, weil sie sich in der Tradition von Rosa Luxemburg sah, über die ich in dieser Zeit arbeitete. Von Martin Pollack bekam ich auch eine Adresse in Wien, wo ich Bücher für die Warschauer Universität auswählen durfte, die in Polen verboten waren, und es gelang mir, diese nach Warschau zu bringen.

2010 nahm Pollack unsere Einladung zum wissenschaftlichen Beirat von ODER-ÜBERSETZEN an. Seit Jahren galt er als anerkannter Übersetzer. Er übersetzte aus dem Polnischen vor allem Werke von Ryszard Kapuściński, Wilhelm Dichter und Henryk Grynberg. Im Jahr 2007 bekam er für seine übersetzerischen Leistungen den Karl-Dedecius-Preis. Für unser translatorisches Jahrbuch wollte er immer etwas Spannendes schreiben, fand aber keine Zeit dafür, weil ihn die Folgen des Faschismus und die davon betroffenen Juden immer mehr beschäftigten, bis er zur Geschichte seines Vaters gelangte. Diese war aufs Engste mit dem Zweiten Weltkrieg verbunden. Pollack kannte ihn seit dem dritten Lebensjahr nicht mehr, trug auch seinen Nachnamen nicht, sondern den seines Stiefvaters. Erst viel später erfuhr er, dass Gerhard Bast, sein biologischer Vater, ein engagierter Nazi und SS-Sturmabführer war, der sich als Gestapo-Funktionär u. a. an Deportationen von Juden und an Hinrichtungen polnischer Zwangsarbeiter in Polen aktiv beteiligte.

Mit zunehmendem Alter widmete sich Pollack vor allem der Aufarbeitung dieser unrühmlichen Vergangenheit Österreichs und seiner Familie. Er verarbeitete sie, indem er darüber recherchierte und die Ergebnisse in besonderen Formen publizierte. *Der Tote im Bunker. Bericht über meinen Vater* (2004) ist keine Biografie, sondern eine Mischung aus Reportage und historischer Darstellung auf Grund von Materialien, die Pollack in verschiedenen Archiven gesichtet hat. Es ist nicht nur eine Dokumentation der Spurensuche, auf der er die Verbrechen des Vaters identifizieren wollte, sondern auch seine persönliche Auseinandersetzung mit Schuld und der Kampf um die Erinnerung daran, was damals geschah, wie die jüdische Kulturwelt vernichtet wurde. Der Erinnerung galten auch viele andere Texte, zu denen er viel recherchiert hat. Im Grunde genommen hat er nie aufgehört, ein Journalist zu sein, dem das Dokumentieren am wichtigsten war, was auch in Texten wie *Galizien* von 2001 oder *Anklage Vatermord* von 2002 zu erkennen ist. In beiden Werken steht die jüdische Problematik im europäischen Kontext der Zwischenkriegszeit und des Zweiten Weltkriegs im Vordergrund. In *Galizien* beschreibt er die »verschwundene Welt« der Juden in Ostgalizien und der Bukowina. In *Anklage Vatermord*, einer Mischung aus Krimi und Dokumentation, geht es um ein ungerechtes Urteil, durch das der jüdische Angeklagte Philipp Halsmann zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt wurde. Pollack zeigt an diesem Fall, wie politisch aufgeladen die Zwischenkriegszeit in Österreich, aber auch in ganz Europa, war. Ein Blick auf weitere Titel seines späten Schaffens zeigt, wie treu er diesen Themen blieb: *Topografie der Erinnerung* (2016), *Die Frau ohne Grab. Bericht über meine Tante* (2019) sowie die posthum erschienene Sammlung von Reportagen und Essays *Zeiten der Scham* (2025).

Nach vielen Jahren konnte ich mich mit Martin Pollack wieder in Warschau länger unterhalten. Da hatte er zwar bereits die Diagnose, aber noch keine sichtbaren Symptome einer Krebserkrankung, und so waren wir guter Dinge, denn er meinte, dass er die Krankheit mit seinen medizinischen Betreuern im Griff hat. Und so planten wir damals, fast ein wenig naiv, dass ich endlich mal ihn und seinen Garten besuchen komme. Denn mir fehlten, aufgrund von Schicksalsschlägen in der eigenen Familie, die Kraft und die Zeit, diesen Plan in die Tat umzusetzen, was ich nun unendlich schade finde.

Die Nachricht von seinem Tod hat mich geschockt, denn wir haben in diesem Jahr noch gemailt, er tröstete mich sogar in meiner schweren Lebensphase. Ich hätte aber wissen müssen, dass er seinen Kampf gegen den Krebs verloren hat, denn er hat uns für das vorliegende Heft einen besonderen Text geschickt, den er im Naturhistorischen Museum in Wien vorgetragen hat. *Ganymed. Gespräch mit meinem Marder* ist ein Abschiedstext. In ihm ist Martin Pollack im gewissen Sinne schon auf der anderen Seite, mit der Natur, die lebt und stirbt. Er wendet sich zu dem Schädel seines Marders, der die Krönung einer Sammlung ist, in der sich alle seine Fundstücke von Zeugen des Todes befinden. Der Kreis schließt sich, das erste Fundstück, auch ein Schädel eines Marders, fand er als Kind. Jetzt hält er den Schädel seines Marders aus seiner Gartenscheune in der Hand und versöhnt sich mit seinem Zustand: »Ich bin alt und krank und du bist tot«. In diesem Text ist Martin Pollack dem Tode näher als dem Leben. Der große Bär, der hinter ihm im Museum auf dem Foto steht, wirkt so gewaltig, als sei er der Repräsentant der Naturgesetze, denen man nicht entgehen kann: »Die Natur kennt nun einmal kein Mitleid, keine Sentimentalität«, schreibt Martin an einer Stelle. Es ist eine intertextuelle Anknüpfung an Goethes Hymne *Ganymed*, in der die Natur als etwas Göttliches und Unberechenbares dargestellt wird, und Ganymed gilt als der schönste Sterbliche, weil er nach der griechischen Mythologie von den Göttern begehrt wurde. Zeus entführte ihn, brachte ihn auf den Olymp, wo er als Mundschenk diente. In unserer Zivilisation rotten die Menschen Tiere aus, erheben sich über die Natur, so konnte Martin Pollack ihre Schönheit nicht mehr so unbefangen lobpreisen, wie Goethe in seiner Hymne. Was dem Menschen noch bleibt, ist das Bekennen seiner Schuld, die Natur zu vernichten, wodurch er sich selbst als deren Teil vernichtet. Deswegen bescheinigt Martin Pollack den Menschen, also auch sich selbst, Dummheit und Arroganz: »Wir glauben bestimmen zu können, wer unser Mitleid und unsere Hinwendung verdient und wer nicht«.

Die Konstellation auf dem Foto, auf dem Martin Pollack vor dem toten Bären mit dem Schädel seines Marders in der Hand steht, zeigt sein Verständnis für den Lauf der Dinge und seine Zugehörigkeit zu der sterblichen Welt der Kreaturen. Deswegen sagt er: »So sehen wir uns also wieder«, was heute wie ein Gruß aus dem Jenseits klingt. Zu dem Marder richtet er die Worte, die wir an ihn heute paraphrasierend richten wollen: Es ist schon traurig. Ich muss Dir sagen, dass Du mir arg abgehst. Ruhe in Frieden, auf dass wir uns wiedersehen.

Martin Pollack

Gespräch mit meinem Marder¹

Ach ja, mein Lieber, so sehen wir uns also wieder. Es ist schon traurig. Ich muss dir sagen, dass du mir abgegangen bist. Wie lange ist es her, dass wir einander zuletzt begegnet sind? Ein paar Jahre sicher, deinem jetzigen Aussehen nach zu schließen. Bist das wirklich du? Ein Schädel schaut schließlich aus wie der andere, höchstens Spezialisten sind vielleicht imstande, Unterschiede festzumachen. Ganz ehrlich, ich habe dich erst an den schäbigen Fellresten erkannt, die ich in einem dunklen Winkel der Scheune entdeckte, am weißen Kragen auf dem dunklen Fell, den ich so apart gefunden habe. Im letzten Jahr, in dem ich dich gesehen habe, hast du, verzeih mir, wenn ich das so offen sage, schon ziemlich mitgenommen ausgesehen, um nicht zu sagen ramponiert, das einst so glänzende Fell wirkte matt und schütter, rüdig beinahe, an manchen Stellen konnte man die Haut durchscheinen sehen. Da habe ich gewusst, dass du uns eher früher als später verlassen wirst.

Wir haben uns vor acht Jahren zum letzten Mal gesehen, sagst du. Du musst es wissen. Das würde deinen jetzigen Zustand erklären, den blanken Schädel, der im Winkel der Scheune wie ein Hühnerei aus dem Fellbündel geleuchtet hat. Die Glatze steht dir übrigens gut, ist auch apart, könnte man sagen.

Ich weiß bis heute nicht, was mit dir geschehen ist. Hat dich ein Jäger angeschossen, und du hast dich mit letzter Kraft in die Scheune geschleppt, um dort zu sterben? Oder bist du, das glaube ich eher, an Altersschwäche eingegangen? Einfach so, auch Marder leben nicht ewig. Das würde ich dir wünschen.

Nach deinem Verschwinden hat sich in der Scheune übrigens ein Artgenosse eingenistet. Ich wusste gleich, dass das nicht du bist. Er war kleiner und hatte eine helle Schwanzspitze und keinen weißen Kragen wie du. Er ist nicht lang geblieben, nach ungefähr einem Jahr war er schon wieder weg. Ich habe lang Ausschau nach ihm gehalten und habe gehorcht, ob aus der Scheune das vertraute Rumoren und Keckern dringt, doch da war nichts, nur Stille. Gott weiß, was mit ihm passiert ist? Vielleicht ist er unter die Räder gekommen, die Leute rasen bei uns wie die Narren, vor allem in der Nacht, wenn ihr unterwegs seid. Sie nehmen keinerlei Rücksicht auf euch, egal ob Marder, Eichkätzchen, Hasen, Füchse, Igel, Kröten, vor allem Kröten werden rücksichtslos niedergebügelt und plattgefahren. Es versetzt mir jedes Mal einen Stich, wenn ich am nächsten Morgen wieder so ein blutiges Bündel neben der Straße finde. Nur bei Rehen sind sie ein wenig vorsichtiger, weil so ein Reh den Wagen beschädigen könnte. Eine Schande ist das!

¹ Dieser Text ist für das Projekt »Ganymed Bridge« von Jacqueline Kornmüller und Peter Wolf entstanden und wurde 2023 im Naturhistorischen Museum in Wien von Christian Nickel vorgetragen. Mehr über das Projekt: <https://www.ganymedbridge.at/> (10.11.2025).

Natürlich weiß ich, dass auch du dich manchmal an anderen Tieren vergriffen hast, an Eichkätzchen, jungen Hasen oder Vögeln. Die hast du gejagt und gefressen. Doch das ist etwas anderes, das ist der Lauf der Natur: Jäger und Gejagter, fressen und gefressen werden. Das mag nicht immer schön sein, jedenfalls aus menschlicher Sicht, doch daran ist nun einmal nichts zu ändern. Es wäre dumm und ein Zeichen falscher Sentimentalität, typisch für uns Menschen, dieses Verhalten zu verurteilen und zu fordern, dass Räuber wie du aufhören, anderen Tieren nachzustellen. Wenn ich in der Scheune wieder einmal ein Büschel schwarzer Federn fand, habe ich gewusst, dass dir eine meiner geliebten Amseln zum Opfer gefallen war. Das hat mich nicht froh gemacht, aber ich war dir nicht böse.

Was sagst du? Schließlich musst du von etwas leben? Und du bist nun einmal kein Singvogel, der sich mit Obst oder Körnern begnügen könnte, vielleicht dazwischen einmal ein kleiner Wurm. Es zeuge von Dummheit, das Verhalten von Tieren und Menschen gleichsetzen zu wollen. Die Natur kennt nun einmal kein Mitleid, keine Sentimentalität, diese Begriffe sind uns Menschen vorbehalten, und wir sind noch dazu stolz darauf. Auch das zeugt von Dummheit und Arroganz. Wir glauben bestimmen zu können, wer unser Mitleid und unsere Hinwendung verdient und wer nicht. In den meisten Fällen ist das Aussehen dafür ausschlaggebend und dann noch die Tatsache, ob wir ein Tier als Schädling oder Nützling betrachten. Wer hat sich diese Begriffe nur ausgedacht? Was gibt uns das Recht, Geschöpfe der Natur in Kategorien einzuteilen, die allein unserem Gutdünken entsprechen? Im Übrigen, das nur am Rande, sind diese Begriffe nicht scharf voneinander zu trennen, die Grenzen sind fließend. Nehmen wir eine Maus: Eine Maus in der Natur erscheint uns putzig und harmlos, beinahe liebenswert, wie sie auf einem abgeernteten Feld hin und her huscht und herabgefallene Körner sammelt. Wie nett! Doch wehe, sie dringt in unser Haus vor. Oh nein, dort wollen wir sie nicht haben, dort nicht, hinaus mit ihr! Wir tun denn auch alles, um sie rasch wieder loszuwerden, am besten mit Hilfe einer Falle. Ja genau, so ein kleines Holzbrett, versehen mit einem Drahtbügel, den man mit Hilfe einer Feder spannen kann. Dann wird die Falle bestückt, mit Speck oder Käse oder anderen Leckereien, die Mäuse anlocken, und wenn dann so ein gieriges Tierlein sich den Köder holen möchte, dann schnappt die Falle zu. Zack! Ende der Maus. Tot und vorbei.

Jetzt muss man sie nur mehr entsorgen, zum Beispiel am Komposthaufen, wo sich der kleine Kadaver langsam in fruchtbare Erde verwandeln möge. Übrig bleiben am Ende nur ein paar zarte Knochen und der winzige Schädel, den ich beim Aufarbeiten der Erde mit einigem Glück unversehrt bergen kann, um ihn nach sorgfältiger Waschung meinem bescheidenen naturwissenschaftlichen Kabinett einzuverleiben, das ich in der Bibliothek eingerichtet habe. Naturwissenschaftliches Kabinett! Ein hochtrabender Name, denn in Wahrheit handelt es sich bloß um ein paar Regalbretter, auf denen ich ohne vernünftige Ordnung alles sammle, was mir in der Natur so unterkommt. Tote Käfer, Libellen, Knochen, von denen ich oft nicht einmal mit Bestimmtheit sagen kann, von wem sie stammen, Federn, Vogeleier, ganz oder zerbrochen, Vogelnester,

aber auch Steine, die mir aus irgendeinem Grund interessant erscheinen, und schließlich Tierschädel: von einem Reh, einem Fuchs, einem Hasen, von Mäusen und Vögeln, was immer mir in die Hände fällt. Dein Schädel, mein Freund, das verspreche ich dir, stellt die Krönung meiner Sammlung dar, meinen ganzen Stolz. Natürlich bekommst du einen Ehrenplatz.

In diesem bescheidenen Naturkabinett trage ich diverse Fundstücke zusammen, die meisten Zeugen des Todes. Die haben mich seit meiner frühen Kindheit in ihren Bann gezogen. Ich weiß noch, dass ich bei einem Ausflug mit meiner Volksschulklasse in einem Waldstück bei Linz einen Marderschädel gefunden habe, sozusagen deinen Vorgänger. Das war der Anfang einer kleinen Sammlung, die mir leider im Verlauf der Jahre infolge einiger Ortsveränderungen und längerer Reisen abhandengekommen ist. Die jetzige Sammlung habe ich viele Jahre später zusammengetragen, als ich aufs Land zog.

Fundstücke sind ein Teil meines Lebens, vor allen jene aus der Natur, sie sind mir zu treuen Begleitern geworden. Wenn ich in der Arbeit innehalte, wende ich mich oft meiner Sammlung zu und greife ein Stück heraus, um es näher zu betrachten, eine Erinnerung aufzufrischen und mit ihm zu reden, zum Beispiel mit dem kapitalen eingetrockneten Hirschkäfer mit mächtigem Geweih, bei dem es sich eigentlich um Mandibeln handelt, wie man diesen bedrohlich aussehenden Kopfschmuck in der Fachsprache nennt. Dieser Käfer hat, wie übrigens jedes einzelne Stück, eine eigene Geschichte: Ich habe ihn in Slowenien gefunden, nahe der kleinen Stadt Laško, von wo meine Familie väterlicherseits stammt. Er lag beim Eingang zum ehemaligen Bergwerk Huda Jama, was auf Deutsch so viel wie Böse Grube bedeutet, ein Name, der 1945, nach dem Ende des Krieges, eine sinistre Bedeutung erhalten sollte. Jugoslawische Partisanen hatten kurz nach dem Krieg gefangen genommene Gegner, vermeintliche und tatsächliche, slowenische Domobraci, kroatische Ustaschi aber auch Deutsche, Nazis und Unschuldige, in den Stollen getrieben und diesen dann mit Ziegeln und Beton vermauert, sodass die Menschen elend zugrunde gingen. Der vor dem Eingang der Bösen Grube gefundene Hirschkäfer, der heute meine Sammlung ziert, erinnert an diese grausame Geschichte.

Solche Fundstücke üben einen seltsamen, morbiden Reiz aus, ähnlich wie tote Bäume, die irgendwo in der Landschaft stehen, unübersehbare Zeugen des Verfalls, die gleichzeitig die ungeheure Kraft der Natur erahnen lassen, weil wir bei genauerem Hinsehen Spuren neuen Lebens an ihnen entdecken, zarte Pflanzen, aus Ritzen und Spalten sprießend, Insekten, Vögel und anderes Getier, die sich im morschen Holz eingerichtet haben und es als Wohnstätte und Nahrungsquelle nutzen. Auch das vermodernde Wurzelwerk bietet allerhand kleinen und größeren Geschöpfen Unterschlupf und Nahrung, Igel, Kröten (meine Lieblinge!), Ameisen, Erdwespen und allen erdenklichen Maden, bis hin zur feisten, fetten, fingerdicken Made des Hirschkäfers – da haben wir wieder unseren Hirschkäfer! Ich habe diese weißen, sich träge windenden Monster schon öfter unabsichtlich aus der Erde geholt, wenn ich bei einem alten Wur-

zelstock gegraben habe, um sie gleich wieder vorsichtig einzubuddeln, denn Hirschkäfer sind, Gott sei's geklagt, rar geworden in unseren Breiten, ähnlich wie Gottesanbeterinnen und andere Tiere. Deren Liste ist lang und wird immer länger. Und daran sind natürlich wir Menschen schuld, wer sonst?!

Es ist eine Binsenweisheit, wenn ich dir sage, dass die uns umgebende Natur, die wir angeblich so innig lieben, in bedrohlichem Tempo schrumpft und verarmt. Das wissen wir längst, aber traurig ist es doch. Traurig und empörend. Was wir dagegen tun können? Nicht viel, fürchte ich. Wir beide sind machtlos, ich bin alt und krank und du bist tot, nicht gerade gute Voraussetzungen für eine schlagkräftige Kampagne zur Rettung der Natur. Doch ganz aufgeben wollen wir nicht, da sind wir beide uns einig. Hast du vielleicht einen Plan? Dann lass ihn hören, ich bin gespannt ...

Wien, Oktober 2022



Martin Pollack mit dem Marderschädel im Naturhistorischen Museum in Wien
(Foto © Helmut Wimmer).



Karl-Dedecius-Preis 2022 und 2024

Monika Sznajderman:	Laudatio für Elżbieta Kalinowska	20
Elżbieta Kalinowska:	Podziękowanie	24
Małgorzata Sikorska-Miszcuk:	Laudacja dla Andreasa Volka	26
Andreas Volk:	Dankesrede	28
Katja Petrowskaja:	Laudatio auf Urszula Poprawska	30
Urszula Poprawska:	Dankesrede	33
Daniel Kampa:	Laudatio für Lothar Quinkenstein	36
Lothar Quinkenstein:	Dankesrede	40



KARL-DEDECIUS-PREIS 2022

Monika Sznajderman

Laudatio für Elżbieta Kalinowska

Sehr geehrte Damen und Herren!

Ich bin sehr glücklich, dass gerade mir die Ehre zuteilwurde, die Laudatio für eine so außergewöhnliche Person wie Elżbieta Kalinowska zu schreiben. Ebenso sehr bedaure ich, dass ich nicht an der Preisverleihung teilnehmen und nur in der – naturgemäß unvollkommenen – Gestalt dieser von Herzen geschriebenen Worte in Darmstadt anwesend sein kann.

Ich weiß nicht mehr genau, wann ich Ela kennengelernt habe. Es ist lange her, ich glaube, es war kurz nach der Gründung unseres Verlags Czarne. Das ist wohl auch der Grund, warum ich mir die Verlags- und Literaturwelt ohne Ela überhaupt nicht vorstellen kann. Ohne ihre unerschöpfliche Energie, ihren Ideenreichtum und ihren Fleiß. Ohne ihre grenzenlose Hingabe an die drei Dinge, auf denen ihr Berufsleben gründet: Die Leseförderung in Polen (die Bibliothekare lieben Ela für das von ihr aufgebaute Netz von Lesekreisen), die Förderung polnischer Literatur im Ausland und die Förderung deutscher Literatur in Polen. Seit einigen Jahren arbeitet sie als Lektorin. Alles dreht sich also um Bücher, ohne die Ela sicher nicht leben könnte.

Ich erinnere mich nicht an unsere erste Begegnung. Es muss 1997 oder 1998 in Krakau gewesen sein, in der Villa Decius, wo die von Albrecht Lempp geleitete Arbeitsgruppe Literatur untergekommen war. Diese Gruppe, aus der später das Krakauer Buch-Institut hervorging, war ein bis heute unerreichtes Muster professioneller und effektiver Förderung polnischer Literatur im Ausland. Gekrönt wurde ihre Arbeit im Oktober 2000 – knapp vier Jahre vor dem polnischen EU-Beitritt – vom Auftritt Polens als Gastland der Frankfurter Buchmesse. Dieser Auftritt war ein großer Erfolg und bahnbrechend für die polnische Literatur, zumal für die jüngere, die in Deutschland bis dahin kaum bekannt war. Er ebnete Olga Tokarczuk, Marek Krajewski, Andrzej Stasiuk und vielen anderen Autoren und Autorinnen den Weg nach Deutschland. Vor allem aber zeigte er dem deutschen Publikum, dass in der polnischen Literatur nicht nur Dichterinnen und Dichter zählen, sondern dass in Polen auch eine interessante, andere Prosa geschrieben wird.

Ich erinnere mich, dass mich Ela auf dieser Buchmesse für sich einnahm, weil sie neben ihrer tiefen Kenntnis des deutschen Buchmarkts und ihren vielen persönlichen Kontakten, ohne die sich keine erfolgreiche Zusammenarbeit aufbauen lässt, auch Freundschaften zu Autoren pflegte, ihre Schrullen und Launen ertrug, sich um sie kümmerte, ständig Anrufe von irgendwo in Deutschland auf Lesereisen verlorengegangenen Schriftstellerinnen und Schriftstellern entgegennahm und höchstpersönlich Gäste zum Flughafen brachte oder von dort abholte, obwohl sie das manche Nacht kostete.

Mein Mann (Andrzej Stasiuk) und ich kamen mehrfach in den Genuss ihrer Fürsorge, etwa als man uns auf dem Weg zur Buchmesse nach Lwiw, auf der Polen Gastland war, an der slowakisch-ukrainischen Grenze des Autodiebstahls und Schmuggels bezichtigte. Elżbieta half nicht nur, die Sache aufzuklären, sondern erwartete auch spätnachts besorgt unsere Ankunft. Sie hätte das nicht tun müssen, aber Ela gehörte nicht zu den Menschen, die leichthin Aufgaben delegieren. Außerdem dachte sie nicht in Arbeitsstunden und Bürozeiten, sondern begriff ihre Arbeit ganzheitlich, nicht losgelöst von ihrem Privatleben. Denn alles, was sie tat, hatte einen tiefen Sinn, sonst hätte sie es wohl nicht tun können. Und in dem, was damals sie tat, war sie wirklich großartig.

Seitdem hatte ich auf zahlreichen Messen und auch sonst Gelegenheit, sie bei der Arbeit zu beobachten. Jeder Autor und jeder Verleger war im Buch-Institut jener Jahre willkommen. Es war eine wunderbare, freundliche Zeit für die polnische Literatur. Bis zu dem Moment, in dem die »Gute Wende« auch das Buch-Institut erfasste und Ela ihre Arbeit und ihren Posten als stellvertretende Direktorin des Instituts aufgeben musste. Sie hatte durchgehalten, solange sie konnte, und ich bewundere ihre Hartnäckigkeit und Willenskraft im stillen, unermüdlichen Kampf gegen das seither erkennbare Bestreben, schlecht geschriebene Bücher von untalentierten Autoren aus dem rechten Lager durchzusetzen, nur weil sie dem national-katholischen Kanon entsprechen.

Elżbieta ist außerdem – und vielleicht sogar vor allem – ausgebildete und leidenschaftliche Übersetzerin. Sie hat wichtige deutschsprachige Autorinnen und Autoren ins Polnische übertragen, darunter Elfriede Jelinek und Norbert Gstrein, Felicitas Hoppe und Sven Regener, Florian Werner und Judith Kuckart, Florian Klenk und Alissa Walser, Arno Geiger und Jan Seghers, Wolfgang Bauer und Jean-Luc Bannalec. Ihre Bibliografie in der Nationalbibliothek umfasst beeindruckende siebenzig Positionen. Ihr besonderes Augenmerk gilt Texten, die von Autorinnen und Autoren nicht-deutscher Herkunft auf Deutsch geschrieben wurden, von Autorinnen und Autoren, für die Deutsch nicht die erste Sprache ist und die von den Ländern ihrer Kindheit erzählen, von Identitätsproblemen, von geographischen, kulturellen und sprachlichen Grenzüberschreitungen. Oft sucht sie selbst nach diesen Autoren und empfiehlt sie polnischen Verlagen; sie ist ihre beste Botschafterin. In einem Interview mit dem Goethe-Institut antwortet sie auf die Frage, welche Rolle dem Übersetzer als Vermittler zwischen den Kulturen zukomme:

Naja, eben die des Vermittlers. Der Übersetzer vermittelt die Kultur des Landes der Ausgangssprache den Lesern der Übersetzung. In meinem Fall handelt es sich dabei um eine multikulturelle Vermittlung, da ich vor allem Autoren übersetze, die nicht aus dem deutschen Kulturkreis stammen, die Kinder von Einwanderern oder selbst Einwanderer sind und nicht nur die deutsche Wirklichkeit beschreiben, sondern auch die türkische, die balkanische. Einerseits sind sie ganz eingetaucht in die deutsche Kultur und Sprache, andererseits betrachten sie diese Kultur und Sprache aber auch wie von außen.



Im selben Interview sagt sie:

Ich würde gerne endlich für die Zeitschrift *LITERATURA NA ŚWIECIE* eine Auswahl von Texten deutschsprachiger Autoren zusammenstellen, die aber aus anderen Ländern stammen. Das ist ja ein weltweites Phänomen. Es gibt so viele gute Autoren, für die Deutsch nicht unbedingt die Sprache der Kindheit gewesen ist, und die die deutsche Sprache so bereichern.

Es interessiert sie, wie Migranten vom Balkan, aus der Türkei, aus Ungarn, Aserbaid-schan oder dem Irak schreiben, wie sich das Deutsche unter dem Einfluss ihrer Erfah-rungen wandelt, wie sie mit Entlehnungen, neuen Phraseologismen oder scheinbaren Unvollkommenheiten spielen.

Eben deshalb übersetzt sie mit großem Interesse wichtige Bücher von Autorinnen wie der im ungarischen Sopron geborenen Terézia Mora, von der in polnischer Überset-zung der Roman *Alle Tage* (*Każdego dnia*, 2006) und der Erzählband *Seltsame Materie* (*Osobliwa materia*, 2007) erschienen sind. Die deutsche Kritik sieht in Terézia Moras Abkehr von der Muttersprache einen Glücksfall für die deutsche Literatur. Ein Glücks-fall ist er auch für die Übersetzerin Elżbieta Kalinowska, die hervorragend zu erfassen und wiederzugeben vermag, was in der Sprache neu, frisch und noch nicht abgelagert ist, was die Sprache verändert und ihre erstarrten Grenzen von innen sprengt. Andere Beispiele sind Melinda Nadj Abonji und Olga Grjasnowa. Grjasnowa kam 1984 in Baku zur Welt. Sie wuchs im Kaukasus auf und lebte in Polen, Russland und Israel. Mit zwölf kam sie nach Deutschland. Sie studierte Literarisches Schreiben in Leipzig. Die Pro-tagonistin ihres Buches *Der Russe ist einer, der Birken liebt* wächst in Aserbaid-schan in einer jüdischstämmigen Familie auf. Nach dem Beginn des Kriegs um Bergkarabach zieht sie mit ihren Eltern nach Deutschland, nach dem Tod ihres Freundes flüchtet sie nach Israel, wo sie ein neues Leben beginnen will. Sie ist überall fremd und fühlt sich zugleich überall zu Hause. Obwohl sie fünf Sprachen fließend spricht, muss sie ständig gegen Unverständnis ankämpfen. Melinda Nadj Abonji wiederum ist eine Schweizer Autorin ungarischer Abstammung. Sie kam 1968 in der serbischen Stadt Bečej zur Welt, von wo sie im Alter von fünf Jahren mit ihren Eltern in die Schweiz emigrierte. Ihr Roman *Tauben fliegen auf* erzählt die Geschichte einer Familie, die – vor der Emi-gration in die Schweiz – der ungarischen Minderheit in der autonomen Provinz Woj-wodina in Serbien gehörte. Als auf dem Balkan der Krieg ausbricht, stellt sich für sie Frage, ob sie das verlassene Land weiterhin als ihre Heimat bezeichnen kann.

Oder Autoren wie Sherko Fatah, Sohn einer Deutschen und eines irakischen Kurden. Über Fatahs Roman *Das dunkle Schiff* schreibt der in Ägypten lebende polnische Schriftsteller Piotr Ibrahim Kalwas:

Die erschütternde, mitreißende Erzählung eines irakischen Flüchtlings, der zufällig und auf tragische Weise in religiösen Extremismus verstrickt und in eine Terrorgruppe hineingezogen wird. Ungewöhnliche, ja schockierend rea-listische Bilder der Aussichtslosigkeit des Lebens in einem zwischen religiösen

Fanatikern, Anhängern Saddam Husseins und amerikanischen Aggressoren zerrissenen Land.

Oder der 1964 im türkischen Bolu geborene Prosaiker, Journalist und Dramatiker Feridun Zaimoglu. Im seinem von Elżbieta übersetzten Roman *Leyla* beschreibt er das Land seiner Kindheit – das Anatolien der 1950er-Jahre. Die deutsche Kritik war begeistert von Zaimoglus »Detailgenauigkeit« und »umsichtigem Realismus« in der Schilderung der dem europäischen Leser völlig unbekannten osttürkischen Lebenswirklichkeit. Oder, um in der Türkei zu bleiben, die 1957 in Istanbul geborene Soziologin und Publizistin Necla Kelek, die als zehnjähriges Mädchen nach Deutschland kam. Heute lebt sie in Berlin. Oder schließlich die von mir verehrte Zsuzsa Bánk, die zwar in Deutschland geboren wurde, aber aus Ungarn stammt und in ihrem Schaffen immer wieder nach Ungarn zurückkehrt. Über die polnische Ausgabe des Romans *Die hellen Tage* schrieb eine Rezensentin:

Die hellen Tage ist ein Text, wie es ihn immer seltener gibt – ein Roman voller außergewöhnlicher Geschichten, faszinierender Figuren und dazu noch hervorragend geschrieben (ein Bravo der Übersetzerin).

Elżbieta Kalinowska ist also eine großartige Übersetzerin und zugleich eine Person, die sich nirgends wohler fühlt als im Schmelztiegel verschiedener Kulturen und die uns Leserinnen und Lesern diesen Schmelztiegel nahebringt und zu verstehen hilft. Sie öffnet uns die Augen für die Komplexität einer Welt, in der Menschen ihre Heimatländer und Sprachen aufgeben und neue finden müssen. So wie heute die Menschen aus dem Land östlich von uns wegen eines Kriegs auf den Weg machen müssen. Ich bin sicher, Elżbieta wird bald ein neues und großartiges, von jemandem von dort auf Deutsch geschriebenes Buch über Heimat und Heimatverlust, über das »Stummsein« im neuen Land entdecken, und ich werde gespannt die abermaligen Veränderungen in der Sprache verfolgen (die, wie sie selbst sagt, auch die Grenzen der Zielsprache, also des Polnischen, erweitern).

Müsste ich in einem Satz beschreiben, was die Übersetzungskunst von Elżbieta Kalinowska ausmacht, dann würde ich sagen: Es ist das aufmerksame Hören auf die »Stimmen«, denen sie meisterhaft und mit größter Sorgfalt eine Stimme gibt. Und angesichts von allem, was ich bisher gesagt habe, wird es wohl niemanden verwundern, dass man Ela seit Beginn des Krieges dort findet, wo sich Menschen an der Schnittstelle der Kulturen verloren fühlen, wo Hilfe, Fürsorge und Handeln gefordert sind. Das ist für sie so natürlich wie das Atmen. Und wie immer in ihrem Leben agiert sie nicht in der ersten Reihe, im Rampenlicht, sondern in der Nacht, in der Stille, in einer Sammelstelle für Kleidung am Bahnhof.

Skromność, Bescheidenheit – welch schönes Wort. Im Polnischen ist es verwandt mit dem Wort *skrowny*, das wiederum das vergessene Substantiv *skrow* in Erinnerung ruft, auf Deutsch: »Schatz«.

Darmstadt, 20.5.2022

Übersetzung: Bernhard Hartmann



NAGRODA IM. KARLA DEDECIUSA 2022

Elżbieta Kalinowska Podziękowanie

Wiadomość o przyznaniu mi Nagrody im. Karla Dedeciusa zastała mnie w magazynie w Cieszanowie, przy ukraińskiej granicy. Segregowałam napływające z całej Europy dary. Trwał trzeci tydzień rosyjskiej agresji na Ukrainę. Głos Andrzeja Kaluzy w słuchawce wydał się nierzeczywisty, jakby pochodził z innej galaktyki.

Zapytacie Państwo, jaki te okoliczności mają związek z literaturą? Ano mają, bo gdy zastanawiałam się nad słowami, którymi za tę nagrodę będę dziękować, uświadomiłam sobie, że większość autorów, których teksty tłumaczyłam, bardziej lub mniej bezpośrednio pisze o wojnie albo o jej skutkach, o ucieczce przed wojną, o totalitaryzmach. I czynią to nie tylko reporterzy Wolfgang Bauer czy Florian Klenk.

Norbert Gstrein w *Rzemiośle zabijania* pisze o wojnie na Bałkanach, ale też o jej postrzeganiu przez literaturę. Nieustannie pojawia się tu pytanie, jak opowiadać i przypominać, kiedy »z góry jest jasne, że jest za późno i pisanie nie da się umarłych przywrócić do życia«. Punktem wyjścia *Pływaka* Zsuzsy Bank jest upadek węgierskiej rewolucji 1956 roku i wjazd rosyjskich czołgów do Budapesztu. *Czarny statek* Sherko Fataha to, jak pisze jeden z recenzentów, nie tylko »wstrząsająca opowieść o tragedii irackiego uchodźcy«, to także »odbicie wielowiekowych, tragicznych i krwawych relacji między Europą a światem Bliskiego Wschodu, Afryki i Azji, których korzenie tkwią w kolonializmie, rasizmie i w starej, niezabliźnionej obustronnej nienawiści«. W *Rosjanin to ten, kto kocha brzozy* Olga Grjasnowa »opisuje, jak to jest, kiedy na skutek traumatycznych wydarzeń [wojny] traci się dom; kiedy nigdzie nie jest się ani turystą, ani miejscowym i kiedy nie sposób zgadnąć, dlaczego ani na czym polega brak«. Ismet Prcic).

»Opowieść o wojnach jest dziś szczególnie ważna« – pisał Wolfgang Bauer we wstępie do zbioru reportaży *Nocą drony są szczególnie głośne*. – »Żyjemy w czasach, gdy interesuje nas wyłącznie własny strach, któremu dajemy się paraliżować. Postrzegamy świat tak, jak chcemy go postrzegać. Zadomawiamy się w zwartych murach myśli«. Jakże profetyczne były to słowa. Jednak pragnienie wyrażone w tym samym wstępie, by literatura była »systemem wczesnego ostrzegania«, jest niestety skazane na porażkę. Nigdy się jej to nie udało.

Ale literatura ma inną ważną funkcję. Obok tego, że otwiera nam oczy na świat i człowieka, jest przechowalnią pamięci. Jak pisze Elfriede Jelinek we wstępie do *Niemieckiej jesieni* Stiga Dagermana (który to wstęp także dane mi było przełożyć), »oddaje tamtym głodującym i marznącym słowo«, zachowuje czas, który »można zachować tylko wówczas, gdy staje się on zapisanym papierem«. I za to jestem moim autorem i autorkom wdzięczna.

Dziękuję jurorom za przyznanie tej nagrody. To dla mnie honor. Przede wszystkim jednak dziękuję wszystkim redaktorom, z którymi miałam okazję pracować, a szczególnie Teresie Leśniak, z którą pracuję najczęściej. Mądry, uważny redaktor to dla autora czy tłumacza bezcenny skarb.

Serdecznie gratuluję tej nagrody Andreasowi Volkowi. Radość dzielona z kimś, kogo się zna, to radość podwójna.

Darmstadt, 20.5.2022



NAGRODA KARLA DEDECIUSA 2022

Małgorzata Sikorska-Miszczuk

Laudacja dla Andreasa Volka

Dramaturgia polska ostatniego dwudziestolecia XXI w. jest świadectwem bezprecedensowego ruchu myślowego i rebelii światopoglądowej w polskiej sztuce. Transformacja ustrojowa rozpoczęta w 1989 r. odmieniła porządek społeczny w Polsce i postawiła Polaków przed koniecznością całkowitego przeprogramowania dotychczasowego światopoglądu.

Poprzedzające tę rebelię lata 90. nie wydały w dramaturgii żadnych znaczących owoców. Pamiętam te lata jako czas wielkiej dezorientacji i niesamodzielności myślowej, świadectwo chaosu myślowego. Dramaty działały się w życiu, nie na scenie.

Dopiero początek XXI w. dał szansę pokoleniu, do którego należę, by wypowiedziało swoje pierwsze słowa.

Andreas Volk stał się częścią tej wielkiej fali myśli i odnowy.

Pierwszą sztuką, którą napisałam i od której rozpoczęła się moja znajomość z Andreasem Volkiem była *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*. Pojechalismy z nią w 2008 r. do Wiesbaden na festiwal »New Plays From Europe«, gdzie prezentowano najlepsze przedstawienia z całej Europy.

Śmierć Człowieka-Wiewiórki jest historią intelektualistki i terrorystki z RAF Ulrike Meinhof. Jest dla mnie niezwykle symptomatyczne, że w swojej misji rozprawiania się ze światem sięgnęłam po postać niemieckiej intelektualistki, która porzuciła »pisanie«, by wybrać działanie poprzez przemoc. Dylemat, który stoi za tym wyborem, towarzyszy mi do dziś.

Śmierć Człowieka-Wiewiórki zapoczątkowała naszą wieloletnią przyjaźń z Andreasem. Dlatego trudno mi teraz wygłaszać »naukową«, »obiektywną« laudację dla Andreasa Volka, bo nie jestem wobec niego obiektywna. Wiem tylko, że rozpoczęłam swoją drogę w polskim teatrze od historii Ulrike Meinhof, ponieważ uznałam tę niemiecką historię za swoją. Dla mnie Andreas Volk jest człowiekiem, który podjął taką samą decyzję: uznał polską historię za część swojego doświadczenia. Polskę, język polski, bohaterów polskich historii uznał za część siebie, tak jak ja uznałam Ulrike Meinhof za część siebie.

Ten pierwszy krok, fundamentalny, określił nas jako wspólnotę. Lata przyjaźni, rozmów, opowieści, pracy jaką podejmował nad kolejnymi tłumaczeniami – nad tym wszystkim rozciągał się i unosił poziom meta – pytanie, czym jest ta wspólnota między nami, duchowa przestrzeń Polski i Niemiec? Wybieramy przemoc, dominację, pogardę, czy porozumienie, równość, wspólnotę?

Andreas tłumaczył dramaturgię, która »pracowała« na najwyższych obrotach i na najwyższym poziomie dla – nie boję się tego powiedzieć – pokoju, pojednania, wzrostu świadomości. Tłumaczył Krystiana Lupe, Tadeusza Słobodzianka, Pawła Demirskiego, Magdę Fertacz, Artura Pałygę, Zytę Rudzką, Martę Górnicką, Przemka Pilarskiego. Robił to w sposób, jaki cechuje tylko utalentowanego i dążącego do perfekcji tłumacza. Zadawał pytania, dociekał, doprecyzowywał. Miałam do niego pełne zaufanie.

Andreas Volk stanął również wobec wyzwania translatorskiego, którego zapewne nie planował w swoim życiu, czyli tłumaczenia współczesnych polskich librett operowych. Ponieważ tak się składa, że napisałam całkiem sporo współczesnych polskich librett operowych i wszystkie tłumaczył Andreas, to jestem kompetentna w temacie.

Jestem też pewna, że Andreas nigdy się nie spodziewał – tak jak ja się nie spodziewałam – że zwrócę się do niego z librettem na podstawie *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Ta przepiękna opera skomponowana przez Pawła Mykietyna w 2015 r. nigdy nie była prezentowana w Niemczech, chociaż w Polsce została obwołana operą XXI wieku i wydarzeniem roku. Dla mnie to wielka szkoda, bo rozwiązania muzyczne i literackie w niej zastosowane są czymś, czym można się dzielić ze światem.

Nowoczesne libretto operowe jest nowoczesną poezją – przynajmniej najlepsze współczesne libretta tak funkcjonują. I przed takim zadaniem stanął Andreas: należało stworzyć poemat i stać się samodzielnym twórcą poezji i rytmu opery. Bo Andreas nie tłumaczył tekstu libretta na niemiecki »na napisy«. Opera Pawła Mykietyna jest *śpiewana* po niemiecku i Andreas Volk został, poprzez swoje tłumaczenie, nieśmiertelnie wpisany w partyturę *Czarodziejskiej góry*.

Powstała, dzięki jego słowom, operowa opowieść o miłości i wojnie, miłości i nienawiści, o wchodzeniu jednostki na wyższy poziom świadomości, o śmierci, klęsce ludzkości, wojnie i spustoszeniu wewnętrznym.

My w Polsce, jako organizacja Autorów ZAiKS, uhonorowaliśmy Andreasa Volka w 2013 r. Nagrodą dla Tłumaczy – za ogromną pracę i talent włożony w udostępnienie polskiej dramaturgii niemieckiemu czytelnikowi i teatrowi.

Teraz jestem niezwykle poruszona faktem, że został uhonorowany Nagrodą Karla Dedeciusa i składam za to wielkie podziękowania. Tyle możemy dla niego zrobić, choć zasługuje na więcej. Niech to będzie dobry początek.

Darmstadt, 20.5.2022



KARL-DEDECIUS-PREIS 2022

Andreas Volk Dankesrede

Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist mir eine große Ehre, hier vor Ihnen zu stehen, und eine besondere Freude, gemeinsam mit Ela Kalinowska den Karl-Dedecius-Preis entgegennehmen zu dürfen. Ich habe Ela vor zweiundzwanzig Jahren in der Arbeitsgruppe Literatur in Krakau kennengelernt, die seinerzeit, unter Leitung des unvergesslichen Albrecht Lempp, den Gastlandauftritt Polens auf der Frankfurter Buchmesse vorbereitete. Ich kam als Praktikant in die Villa Decius, von der Vorstellung beseelt, das Übersetzen irgendwann einmal ausprobieren zu wollen, doch womöglich wäre es bei dem vagen Wunsch geblieben, hätten Ela und Albrecht mir nicht zu meinen ersten übersetzerischen Gehversuchen verholfen.

Mit dem heutigen Tag schließt sich somit ein Kreis. Obwohl es schon damals hell-sichtige Köpfe gab, die den Krakauer Villenbesitzer und Renaissancegeist Ludovicus Decius und die Darmstädter Institution Karl Dedecius für ein und dieselbe Person hielten. Was wohl ein gutes Omen war.

Karl Dedecius habe ich auf zwei Veranstaltungen erlebt, im hiesigen Polen-Institut und an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder. Trotz seines schon fortgeschrittenen Alters ließ er es sich nicht nehmen, selbst aus seinen Übersetzungen vorzulesen. Er sprach mit viel Verve. Man hatte den Eindruck, an ihm sei ein Schauspieler verloren gegangen, derart engagiert und theatralisch war sein Vortrag. Marta Kijowska hat in diesem Zusammenhang einmal von seiner außergewöhnlichen »musikalischen und schauspielerischen Erlebnisfähigkeit«¹ gesprochen. Daher vermutlich auch Dedecius' Affinität zur Bühne, die ihn sein Leben lang begleitete: sei es als Kulissenschieber am Stadttheater in Rostow am Don während seiner Kriegsgefangenschaft, wo er »pochenden Herzens«² einer Jewgeni-Onegin-Aufführung bewohnte, sei es als Oberassistent am Deutschen-Theater-Institut am Schloss Belvedere in Weimar 1950 oder als Übersetzungsvirtuose von Wyspiańskis erzpölnischem Stück *Wesele* (*Die Hochzeit*).

Die Liebe zum Performativen teile ich mit Dedecius, wobei ich – zugegebenermaßen – lieber am zu sprechenden Text arbeite als selbst vor Publikum spreche. Dass ich im

¹ Marta Kijowska: »Verlorenes Leben gab es genug, verlorene Zeit – niemals«. Gedanken über Dedecius' »verbissene Rationalität im Umgang mit der eigenen Zeit« (1990), in: Manfred Mack (Hrsg.): Karl Dedecius und das Deutsche Polen-Institut. Laudationes, Berichte, Interviews, Gedichte. Darmstadt 1991, S. 116.

² Agnieszka Brockmann: »Jede Sprache ist eine offene Tür zur Freundschaft... oder auch zur Feindschaft«. Ein Gespräch mit Karl Dedecius, in: ODERÜBERSETZEN Nr. 5–6–7 (2014–2016), S. 113.

Laufe der Jahre im Theaterübersetzen heimisch geworden bin, habe ich dem regen deutsch-polnischen Theateraustausch und vor allem spannenden Autor*innen wie Małgorzata Sikorska-Miszczuk zu verdanken – sie sei hier stellvertretend für alle von mir übersetzten und geschätzten polnischen Dramatiker*innen genannt. Małgosias Stück *Der Tod des Eichhörnchenmenschen* war das erste Stück, das ich übersetzte: eine skurrile Farce über die erste RAF-Generation. Ich habe das Stück 2008, nur einen Steinwurf von hier, auf der Wiesbadener Theaterbiennale »Neue Stücke aus Europa« eingesprochen. Schon damals faszinierte mich, dass Małgosia keinen falschen Respekt vor großen und kontroversen Themen hatte – ob Deutscher Herbst, Holocaust oder Jedwabne – und diesen mit poetischer Sprache, Biss und groteskem Humor zu Leibe rückte. Auf eine kluge furchtlos-unbefangene Art, die ich von deutschen Autor*innen so nicht kannte.

Ich mag Theaterstücke, die auch als rein literarische Texte funktionieren. Doch Verleger winken meist nur müde ab. Niemand lese heutzutage noch Theaterstücke, Stücke-anthologien eignen sich höchstens zum Staubfänger. Natürlich gehören Stücke – und übersetzte Stücke sind da keine Ausnahme – in erster Linie auf die Bühne. Nicht umsonst wird Theater häufig als kritische *Praxis* beschrieben, als szenisches Handeln, mit dem Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen geübt wird. Und deshalb kommt dem Theater gerade auch in Krisenzeiten eine wichtige Ventilfunktion zu.

Coronapandemie, politischer Druck, Repressionen und Krieg führen uns jedoch vor Augen, wie schnell es damit vorbei sein kann. Wir sind Zeugen, wie Theater geschlossen, zensiert oder zerstört werden, und wir wieder auf den »bloßen« Theatertext zurückgeworfen sind. Und plötzlich wird der Ruf nach dem Übersetzer laut. Oder wie es in Ewelina Marciniaks und Jarosław Murawskis Adaption von Olga Tokarczuks *Jakobsbüchern* auf der Bühne des Thalia Theaters heißt: »du kommst aus einer Welt die um jeden Preis / versucht den anderen nicht zu verstehen / Nichtverstehen kann mitunter befreiend sein / das stimmt / doch heutzutage / braucht die Welt eher Übersetzer / um wieder auf die Beine zu kommen.«

Ganz herzlich bedanken möchte ich mich beim Polen-Institut, dem das Verdienst zukommt, den Karl-Dedecius-Preis wieder auf die Beine gestellt zu haben, beim Mäzen, der Sparkasse Darmstadt, für ihre Großzügigkeit und natürlich bei der Jury, die mich gewogen und für preiswürdig befunden hat.

»Man muss sich den Übersetzer als glücklichen Menschen vorstellen«, heißt es als Motto auf der Homepage des Berufsverbandes der Übersetzer VdÜ, in Abwandlung eines berühmten Camus-Zitates. Als jemanden, der trotz seiner sisypheusähnlichen Tätigkeit seinem Tun einen Sinn abringt. Die Anwesenden müssen ihre Vorstellungskraft nicht überstrapazieren, die Richtigkeit der Aussage ist auf den ersten Blick ersichtlich, auch für das ungeübte Auge. Vielen Dank.

Darmstadt, 20.5.2022



KARL-DEDECIUS-PREIS 2024

Katja Petrowskaja

Laudatio auf Urszula Poprawska

Ich habe noch nie in meinem Leben eine Laudatio gehalten, es ist das erste Mal. Ich verdanke dies Urszula Poprawska, die mein erstes Buch *Vielleicht Esther* ins Polnische übersetzt hat. Dadurch, dass sie heute geehrt und gefeiert wird, feiere auch ich mit. Sie hat sich gewünscht, dass ich hier stehe, obwohl meine Worte keine adäquate Perspektive auf die sprachliche Qualität ihrer Übersetzungen bieten können. Ich halte eine Laudatio auf eine Übersetzerin, die in eine Sprache übersetzt, die mir nicht ganz fremd ist, die ich jedoch nicht beherrsche. Meine eigene Großmutter kommt aus Warschau. Als sie neun Jahre alt war, kam ihre Familie – vor dem Krieg flüchtend – nach Kiew. Ihr ganzes Leben lang hatte meine Großmutter, zwischen dem Russischen und dem Ukrainischen schwankend, einen Hauch des unverkennbaren polnischen Akzents behalten.

Urszula Poprawskas erste Berührung mit der deutschen Sprache fand in der frühen Kindheit statt, in den fünfziger Jahren in Schlesien, an einem Ort, aus dem fast alle Deutschen vertrieben worden waren. Die wenigen, die blieben, waren fremd geworden. Sie waren als Feinde markiert, aber nicht für Urszula, denn ein altes kinderloses deutsches Ehepaar war mit der Großmutter unserer Preisträgerin befreundet. Sie sprachen Deutsch miteinander, und die alte deutsche Frau, Grete hieß sie, half auch im Haushalt. Vor dem Einschlafen sang sie Urszula deutsche Wiegenlieder vor, aber nur eins ist Urszula in Erinnerung geblieben. Polnische Wiegenlieder hatte ihr niemand vorgesungen, nur deutsche. Welches Lied?, fragte ich. Und Urszula sagte: *Hänschen klein, ging allein* – ich habe fast gelacht, so prosaisch war dieses Geheimnis. Aber vielleicht ist aus diesem Vorsingen ein Körnchen der vorgewärmten intimen Sprache geblieben. Etwas Vertrautes. Eine Zuwendung. Der Klang der deutschen Sprache hat sich in ihr als Erstes in Form eines Wiegenlieds eingenistet, das gar kein Wiegenlied war.

Später wählte Urszula in der Schule Deutsch als Fremdsprache. Ihr Vater war als Mediävist in der deutschen Sprache zu Hause, und als Urszula in Lublin Polonistik studierte, spezialisierte sie sich auf die Sprache des sechzehnten Jahrhunderts. Damals musste man in Polen nach der Uni ein langes Arbeitspraktikum absolvieren. Ihre erste Arbeit brachte sie nach Bielsko-Biala ans Puppentheater, wo sie als Polonistin Texte redigierte und verfasste. Puppenspieler aus dem fernen Magnitogorsk kamen mit einem Theaterstück, das erst sehr grob aus dem Russischen ins Polnische übersetzt war. Der Theaterdirektor gab Urszula den Auftrag, den Text zu verbessern. Urszula schrieb den Text so um, dass die Dialoge sich an das Publikum richteten: Die Puppen sprachen, und die Kinder hörten zu. Diese Zielgruppe verträgt bekanntlich nichts Falsches. Es war Urszula Poprawskas erste Erfahrung mit einem Text: wie man ihn

umbaut, ausspricht, wieder und wieder an ihm feilt. Kinder kann man nicht betrügen, sie hören alles »im Original«. Auch diese Geschichte klang nach einer Initiation durch den Text. Ausgerechnet in diesem Puppentheater hat Urszula ihren Mann kennengelernt, den bekannten Theaterautor Zbigniew Poprawski, der Stücke für Kinder schrieb und inszenierte. Und dann bekamen sie vier Kinder! Eine magische Wendung.

Urszula Poprawska begann im Jahr 2000 ernsthaft mit dem Übersetzen aus dem Deutschen. Seither hat sie mehr als fünfzig Bücher übersetzt, darunter Autoren wie Daniel Kehlmann, Uwe Timm und Nino Haratischwili, aber auch Hans Urs von Balthasar, Jörg Baberowski und Meral Kureyshi, Günter Wallraff und Arthur Koestler. Frau Poprawska übersetzt große historischen Epen, theologische Werke, Reportagen. Sie verfügt über ein enormes Spektrum des Übersetzens.

Ich habe Urszula vor zehn Jahren bei einem Workshop in Straelen kennengelernt, diesem Mekka für Übersetzer. Damals erschien mein erstes Buch, ich hatte weder von dem deutschen Literaturbetrieb eine Ahnung noch von seinen enormen Privilegien, die übrigens von jenen, die dazugehören, selten als solche wahrgenommen werden. Dreizehn Übersetzer waren nach Straelen gekommen, um sich mit meinem Buch *Vielleicht Esther* zu beschäftigen. Sie konnten alle besser Deutsch als ich und hatten bisher Thomas Mann und Robert Musil, Thomas Bernhard und Judith Schalansky übersetzt. Ich war überwältigt, und wie ich später verstand, war eine andere Frau ebenso überwältigt wie ich. Es war nicht ohne Komik: Mir schien es damals unwirklich, dass dreizehn Menschen wegen meines Buchs nach Straelen kamen, und Urszula Poprawska wiederum konnte kaum glauben, dass sie mein Buch übersetzen durfte. Dies war ihr Wunsch: Sie hat es ihrem Verleger selbst vorgeschlagen. Wir sind beide sehr spät in unseren Berufen angekommen.

Jeder Übersetzer in diesem Workshop war anders, es war fast wie in einem grotesken Theaterstück: Der eine stellte tausende pedantische Fragen, die andere sagte kein Wort, der dritte hörte in den Pausen Oratorien von Bach, um die Rhythmen meines Textes besser zu verstehen, der vierte fand meine Kommentare überflüssig und stellte die Frage nach der Qualität des Textes. Damit war auch meine Anwesenheit in Frage gestellt. Das große Gefecht entzündete sich am Semikolon. Urszula war eher zurückhaltend, sie machte ihre Bemerkungen auf eine sanfte Art und Weise, als wollte sie sich dafür entschuldigen. Es fiel ihr schwer, in diesem Tumult zu arbeiten. Danach fuhren wir zu zweit Richtung Osten nach Berlin. Ich erinnere mich, dass wir über den Prolog von *Vielleicht Esther* sprachen, denn auch dort ist die Reise eine Stimmprobe, eine Bewegung zwischen Ländern, zwischen den Sprachen, die nun alles andere als Feinde sind. Wir sprachen miteinander Deutsch, obwohl wir beide aus slawischen Sprachen kamen, und wir sprachen darüber, wie man ein Buch übersetzt, das selbst schon eine Übersetzung ist, ohne Original. Wie mein irgendwie zwischen den Sprachen webendes Deutsch überhaupt in eine andere Sprache übersetzt werden kann, habe ich nie verstanden. Dafür muss es ein geheimes Sinnesorgan geben!



Der Zug war schnell, draußen flirrte die Landschaft vorbei, und Urszula stellte mir Fragen. Langsam gingen wir durch den Text, Schritt für Schritt, wie Schildkröten, und dieses bedächtige Gespräch, vor dem Hintergrund des beschwingten Gangs des Zuges, blieb in meinem Gedächtnis wie eine Aporie des Übersetzens.

Vor drei Jahren hat Urszula Poprawska den Hermann-Kesten-Preis erhalten, nun bekommt sie den Karl-Dedecius-Preis. Liebe Urszula, ich gratuliere dir ganz herzlich!

Darmstadt, 24.5.2024

KARL-DEDECIUS-PREIS 2024

Urszula Poprawska

Dankesrede

Sehr geehrte Damen und Herren!

Mein Weg zur Übersetzung deutscher Literatur war geprägt von einer Reihe der Umstände, die diesen Weg alles andere als vorhersehbar machten.

Ich war schon immer von Sprache fasziniert, zunächst von der Sprache, die mich seit meiner Kindheit umgibt – das Polnische in seinem unerschöpflichen Reichtum. Ich wollte Schriftstellerin werden. Ich entschied mich für ein Studium der polnischen Philologie, bekam dann eine Stelle an einer wissenschaftlichen Einrichtung in Krakau und begann, die polnische Sprache des 16. Jahrhunderts zu studieren.

Meine häufigen Besuche in Berlin in den 1990er-Jahren, nach dem Fall der Mauer und der Öffnung des Eisernen Vorhangs, brachten mir die deutsche Kultur und Sprache näher, auch wenn die Absicht dieser Reisen eine ganz andere und schmerzlich prosaische war: Aufbesserung des Familienbudgets durch Gelegenheitsjobs als Haushaltshilfe (als Angestellte einer akademischen Einrichtung verdiente ich im Sozialismus lächerlich wenig, das Gehalt meines Mannes als Puppentheaterregisseur war auch nicht ausreichend, um unsere sechsköpfige Familie zu unterhalten).

Eine entscheidende Rolle spielten dabei meine damaligen Berliner Arbeitgeber: eine Gymnasiallehrerin, eine Apothekerin, zwei Professoren an der Freien Universität, der damalige Berliner Kultursenator, ein Kunsthistoriker, ein Arzt, ein Opernsänger. Sie alle bildeten einen engen Freundeskreis. Trotz meiner damals miserablen Deutschkenntnisse besuchte ich gemeinsame Treffen dieses Kreises, unternahm Ausflüge mit ihnen nach Brandenburg, ging mit ihnen ins Theater, in die Oper und in Konzerte. Meine Noch-Arbeitgeber, aber bereits Freunde, sprachen ein anspruchsvolles Deutsch, in dem, wie mir schien, Anklänge an die Sprache Thomas Manns zu finden waren. Im Gespräch tauschten sie witzige Erwiderungen und Wortspiele aus. Solch ein lebendig praktiziertes, raffiniertes Deutsch hatte ich noch nie gehört, und ich war von ihm geblendet. Mein verstaubtes Deutsch, das ich mir in der Schule angeeignet, aber lange Zeit nicht benutzt hatte, erwachte allmählich zum Leben. Eines Tages stieß ich in der Hausbibliothek einer Berliner Freundin, einer Bibliothek voller wertvoller Ausgaben von Goethe, Mann und vielen anderen bedeutenden deutschen Schriftstellern, auf ein kleines Büchlein und begann darin zu blättern. Und – Heureka! – Ich verstand jedes Wort. Ich verschlang es an zwei Abenden mit einem Strahlen im Gesicht. Das war ein Durchbruch. So habe ich angefangen, deutsche Autoren und Autorinnen im Original zu lesen.



Bald darauf stieß ich in der Büchersammlung einer anderen Freundin aus Berlin auf ein charmantes, unpräntiöses Kinderbuch mit neuen modernen deutschen Kindererzählungen. In dieser Zeit waren polnische Kinderbücher selten so reizend, einfach und fröhlich wie dieses deutsche Kinderbuch geschrieben – es dominierten oft Didaktik und Pathos. Mich überkam das Gefühl, dass ich versuchen sollte, es ins Polnische zu übersetzen, um den polnischen Kindern Freude zu bereiten.

Nach meiner Rückkehr nach Krakau versuchte ich, einen Verlag für das Kinderbuch zu begeistern, und obwohl ich keinen Erfolg hatte, wurde mir von einem der Verlage, die ich damals besuchte, die Übersetzung eines anderen Buches aus dem Bereich Psychologie angeboten. Das war ein weiteres Glied in der Kette der Ereignisse – mir wurde klar, dass ich diese Chance nutzen musste, auch wenn das mir vorgeschlagene Buch nicht das ursprünglich Gewünschte war. Ich glaube, ich habe mich damals ziemlich gut geschlagen, denn nach diesem ersten Buch kamen die Angebote in Strömen. Es war 2002, ich war 48 und ein neues Kapitel in meinem Leben hatte begonnen, eines, das mich völlig fesselte – die Übersetzung. Ich stürzte mich in die Arbeit mit dem Enthusiasmus einer Neophytin. Zunächst übersetzte ich hauptsächlich Sachbücher, aber nach einer Weile wurde mir ein erster Roman angeboten, und dann noch einer und noch einer. Mein Traum, der wahrscheinlich der Traum jedes Übersetzers ist – Belletristik zu übertragen – ging in Erfüllung.

In den 22 Jahren, die seither vergangen sind, habe ich 54 Bücher aus verschiedenen Bereichen übersetzt, von denen einige neu aufgelegt wurden. Jede dieser Übersetzungen, selbst die bescheidenste, war mein geliebtes Kind; in jedes habe ich mit Begeisterung mein Herzblut hineingesteckt, jedes wurde in meinem tiefsten Inneren, in meinem Geist geboren. Jede meiner Autorinnen und jeder meiner Autoren war anders, jeder verlangte etwas Anderes von mir. Jedem versuchte ich gerecht zu werden – versuchte, eine wachsame und sensible Hebamme bei der Geburt eines deutschen Werkes in meiner Muttersprache zu sein. Beim Übersetzen gehe ich jedes Mal eine tiefe Symbiose mit der Autorin/dem Autor ein. Den intimen Kontakt mit dem Denken und der Vorstellungskraft der Autorinnen/Autoren betrachte ich als ein außerordentliches Privileg, selbst wenn ihr Denken oder ihre Vorstellungskraft bei mir Verblüffung oder Widerstand hervorrufen. Und die Herausforderungen des Übersetzens – sowohl die Beschwerneisse als auch die Erleuchtung – wirken wie ein Rauschmittel.

Wenn dieses späte, aber nichtsdestoweniger wichtigste intellektuelle Abenteuer meines Lebens, das durch eine Reihe glücklicher Zufälle ermöglicht wurde, heute durch ein Ereignis wie den Karl-Dedecius-Preis gekrönt wird, von dem ich in meinen kühnsten Gedanken nicht zu träumen gewagt hätte, dann ist das der lebendige Beweis dafür, dass Geschichten mit einem unerwarteten glücklichen Ende manchmal auch im wirklichen Leben vorkommen.

An dieser Stelle kann ich es mir nicht verkneifen, Ihnen eine Sache mitzuteilen, die ich vor einem Monat ganz frisch erfahren habe. Als ich meiner inzwischen 92-jährigen

Mutter die freudige Nachricht überbrachte, dass ich den Karl-Dedecius-Preis erhalten hatte, reagierte meine Mutter, die ihr halbes Leben lang in der Bibliothek der Katholischen Universität Lublin gearbeitet hatte, dort wegen ihres Fachwissens sehr geschätzt wurde und privat ein äußerst bescheidener Mensch ist, auf die Nachricht wie folgt: »Warte, warte – der Dedecius-Preis, sagst du? – Der Name ›Dedecius‹ kommt mir doch irgendwoher bekannt vor. Ach ja: Auf Wunsch von Herrn Dedecius habe ich einmal Material für eine Bibliographie vorbereitet, die Teil eines größeren Kompendiums über die deutsch-polnischen Beziehungen im Laufe der Jahrhunderte werden sollte. Niemand wollte das übernehmen, ich habe zugesagt. Das war in den 1990er-Jahren«. Ich war fassungslos. Ist es möglich, dass meine Mutter einmal für Dedecius gearbeitet hatte? Sie hatte es nie zuvor erwähnt. Hatte das Kompendium, von dem sie sprach, jemals das Licht der Welt erblickt? Ich stürzte mich ins Internet. Und fand es! Das gigantische 4-bändige Werk gibt es tatsächlich und trägt den Titel *Deutsch-polnische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart. Bibliographie*. Es wurde im Jahr 2000 auf Initiative von Karl Dedecius in Wiesbaden herausgegeben. Der Herausgeber ist Andreas Lawaty. Es beinhaltet in vier dicken Bänden mit jeweils über tausend Seiten alles, was vom Mittelalter bis 1998 über die deutsch-polnischen Kontakte in den Bereichen Politik, Kultur, Wissenschaft, Religion und Wirtschaft geschrieben wurde. Das Ergebnis der Arbeit meiner Mutter an diesem monumentalen Werk ist ein Unterkapitel »Personen« im Abschnitt »Religion« des zweiten Bandes. Dieses Unterkapitel umfasst 105 Seiten und enthält 1588 bibliographische Einträge.

Wie sich also herausstellt, bin ich nicht die erste in unserer Familie, die das Schicksal mit Karl Dedecius in Berührung gebracht hat. Die Verflechtungen der Lebensereignisse bilden manchmal überraschende Linien und die Errungenschaften früherer Generationen, die auch ohne Öffentlichkeit vollbracht wurden, scheinen allein durch die Tatsache ihrer Existenz auf geheimnisvolle Weise den Weg der nächsten Generation zu unterstützen.

Deshalb möchte ich den Glanz des heutigen Preises mit meiner Mutter teilen.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Darmstadt, 24.5.2024



KARL-DEDECIUS-PREIS 2024

Daniel Kampa

Laudatio für Lothar Quinkenstein

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

in einem Interview hat Lothar Quinkenstein einst verraten, dass sein erster Gedanke nach der Lektüre von Olga Tokarczuks *Die Jakobsbücher* das Bedauern für denjenigen war, der das übersetzen wird. »Um Himmelswillen – dachte ich – die arme Seele, die sich damit mal plagen muss.«, sagte er im Interview¹ und lachte, vielleicht, weil er schon ahnte, dass *er* diese arme Seele sein würde. Dann machte er es. Er machte sich zusammen mit Lisa Palmes an die Arbeit, und ihre Übersetzung wurde später im Feuilleton als Wunder und heroische Leistung gefeiert.

Ich fange mit Olga Tokarczuks Opus magnum an, denn ohne *Die Jakobsbücher* stünde ich nicht hier. Lothar Quinkenstein und ich haben uns über dieses Buch kennengelernt. Er hatte zusammen mit Lisa Palmes die irrwitzige Idee, diesen 1000-Seiten-Roman zu übersetzen. Zuerst mussten sie aber noch einen Verlag finden – ein noch verrückteres Unterfangen. Acht Bücher von Olga Tokarczuk waren zwar bereits auf Deutsch erschienen, aber allesamt vergriffen. Sie hatten sich schlicht zu schlecht verkauft. Ein Jahr nach Gründung erschienen *Die Jakobsbücher* dann in meinem kleinen Verlag, zwei Wochen bevor die Autorin den Literaturnobelpreis gewann. Manchmal fügen sich eben die Dinge auf eine Weise, die man sich nicht schöner vorstellen kann. Meine Mutter würde sagen: »Schicksal!« Aber, wenn man vom »Schieksaal« – wie es bei meiner Mutter, die aus Polen stammt, klänge – spricht, dann muss man natürlich eine ganz andere Geschichte über Lothar Quinkenstein erzählen.

Nach dem Abitur im Saarland und einem Studium in Freiburg kam er durch Zufall – heute ein großes Thema – nach Polen. Das Magisterexamen in der Tasche suchte er eine Stelle im Ausland und fand am schwarzen Brett der Uni drei Angebote für Deutschlehrer, alle in Kleinstädten: eine in Ungarn, eine in der Nähe von Liverpool und eine am Gymnasium in Mielec, in Südostpolen. Und das war die einzige Stelle, die noch frei war. Ich hoffe jetzt nicht, dass Lothar Quinkenstein der Karl-Dedecius-Preis wieder aberkannt wird, weil er ebenso gut Übersetzer aus dem Ungarischen oder aus dem Englischen hätte werden können, wäre die Stelle in Ungarn oder bei Liverpool zu haben gewesen. Das »Schieksaal« hat ihn nach Polen geführt, und auch zu diesem Preis, der ihm heute verliehen wird. Auch hier gibt es eine schöne Verbindung zu Karl Dedecius. Wissen Sie, welche die erste eigenständige Übersetzung von Lothar

¹ Lisa Palmes/ Lothar Quinkenstein/ Natalia Prüfer: Tokarczuk im Tandem, in: DIALOG FORUM, 17. Dezember 2019, <https://forumdialog.eu/2019/12/17/tokarczuk-im-tandem-natalia-pruefer-im-gespraech-mit-lisa-palmes-und-lothar-quinkenstein/> (7.8.2025).

Quinkenstein war? Es war der 2011 in Buchform erschienene Briefwechsel zwischen Czesław Miłosz und Karl Dedecius².

*

Übungen im Fremdsein lautet der Titel einer Essay-Sammlung von Olga Tokarczuk, in der sich ein Aufsatz befindet, aus dem ich heute Abend zitieren muss, allein schon wegen seines Titels: *Wie Übersetzer die Welt retten*³. Ich erlaube mir zu ergänzen: nicht nur einen kleinen jungen Verlag. Tokarczuks Essay ist zu Anfang ein Loblied auf das Nicht-Verstehen, beschreibt sie doch das befreiende Gefühl auf Reisen in die Ferne, in der alles unbegreiflich erscheint, nach bekannten Elementen zu suchen. Da muss man sich vorstellen, wie Lothar Quinkenstein, irgendwann im Herbst, zum ersten Mal nach Polen fährt, diese Stelle in Mielec anzutreten, kein Wort Polnisch spricht und versteht und sich anhand von Schildern und Plakaten die ersten Wörter aneignet. Das Bekannte in der Fremde suchen ... Er hat mir erzählt, dass das erste polnische Wort, das er gelernt hat, »Bademantel«, auf Polnisch »szlafrok«, war – das kann man ja auch als Deutscher halbwegs verstehen. Und diesem ersten verstandenen Wort folgten sehr viele mehr.

Jede Reise in ein fernes Land sei – nach Tokarczuk – eine Übung im Fremdsein.⁴ »Ein wunderbarer Zustand der Unschuld«⁵, der aber nicht von Dauer sein kann. Wir wollen ja verstehen, es gilt das Nicht-Verstehen zu überwinden. Das führt Olga Tokarczuk in ihrem Essay zu ihren Übersetzern. Tokarczuk beschreibt die Erleichterung, die sie verspürt, wenn sie Hand in Hand mit ihren Übersetzern auf Bühnen stehen und ihre Bücher vorstellen darf. Sie könne endlich die Einsamkeit des Schreibens hinter sich lassen, einen Teil der Verantwortung abgeben, stehe nicht mehr allein da. »Die Übersetzerin, der Übersetzer hat meinen Text an die Hand genommen und ihm andere Seiten dieser Welt gezeigt, hat hinter ihm gestanden, sich für ihn eingesetzt.«⁶ Und genau dies, dieser Einsatz, ist der Grund, warum wir heute Abend hier sind: Lothar Quinkensteins Hingabe und Detailverliebtheit, um nicht zu sagen Detailversessenheit, bei der Arbeit an Texten, sein Engagement, das über die eigentliche Übersetzerarbeit hinaus geht, sei es die Begleitung von Lesereisen, die Moderation von Veranstaltungen, Interviews, die spontane Aussprachehilfe, wenn der Sprecher eines Hörbuchs über einen polnischen Namen stolpert, oder eben mal schnell einen Verlag für ein wahnsinniges Projekt zu finden. Man kommt nicht umhin, Lothar Quinkenstein eine gewisse Schwäche für Großprojekte zu unterstellen, hat er doch soeben wiederum gemeinsam mit Lisa Palmes die Übersetzung von Bolesław Prus' Jahrhundertroman

² Przemysław Chojnowski (Hrsg.): Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe 1958–2000. Ins Deutsche übertragen von Lothar Quinkenstein. Dresden–Łódź 2011.

³ Olga Tokarczuk: *Wie Übersetzer die Welt retten*, in: dieselbe: *Übungen im Fremdsein*. Übertragen von Lothar Quinkenstein/ Lisa Palmes/ Bernhard Hartmann. Zürich 2021, S. 77–95.

⁴ Ebenda, S. 80.

⁵ Ebenda, S. 81.

⁶ Ebenda, S. 90.



Die Puppe abgeschlossen. Ein Roman, den Quinkenstein selbst als »Monstrum« bezeichnete, um dann wenig später einzugestehen, dass dieser Roman – der wirklich diesen Herbst auf Deutsch erscheint – unter jeden Weihnachtsbaum gehöre.

Ich kann mir keinen Preisträger vorstellen, der den Karl-Dedecius-Preis so sehr verdient hat, wie Lothar Quinkenstein: wegen seines Sprachgefühls, seiner Genauigkeit, seiner Leidenschaft und Neugier, seines Muts und Fleißes, seiner Freundlichkeit, Menschlichkeit und Offenheit, und weil er noch jedes Monstrum bezwungen hat. Wenn er übersetzt, lebt er mit dem Buch, träumt von den Figuren, kriecht regelrecht in die Sätze hinein – wie er selbst zugibt. Jetzt könnte man die Laudatio eigentlich beenden, aber ich möchte noch eine Geschichte erzählen, die ich wahnsinnig schön finde.

Lothar Quinkenstein hat siebzehn Jahre in Polen gelebt, er lebt seit dreizehn Jahren in Berlin, und jetzt schließt sich gerade ein Kreis, denn er hat sich vor Kurzem – ich darf es verraten – ein sehr kleines, sehr altes Häuschen auf dem Land in Polen gekauft, in Leśna an der Kwisa [Marklissa an der Queis], 30 km südöstlich von Görlitz und wenige Kilometer von der polnisch-tschechischen Grenze entfernt. Er kommt also auch geographisch immer näher zu Olga Tokarczuk. Der Ort, an dem ihre Bücher entstehen, ist – das glaube ich – anderthalb Fahrstunden von Leśna entfernt. Tokarczuk wohnt auch an der polnisch-tschechischen Grenze, im gleichen Gebirgshang sozusagen.

Das Haus von Lothar Quinkenstein war nicht teurer als ein Auto – vom Übersetzen wird man leider nicht reich – aber ich glaube, wenn er genug Geld gehabt hätte, sich ein neues Haus zu bauen, er hätte es nicht getan. Ich stelle mir vor, wie er als neuer Eigentümer dieses alte Haus betritt, es behutsam und genau auskundschaftet, langsam kennenlernt, sich ausmalt, wer hier gewohnt hat und was hier erlebt worden ist, wie er sich beim Anblick eines Nagels in der guten Stube vielleicht überlegt, welches Bild wohl an der Wand hing und was es zeigte. Im Garten wird er jeden Baum begutachten und nach und nach stutzen und pflegen. Wir reden noch gar nicht davon, dass es auch noch Nachbarn gibt und Menschen, die im Ort leben. Es kommt dann alles viel, viel später. Übungen im Fremdsein. Lothar Quinkenstein wird nach bekannten Elementen in diesem fremden Haus suchen, er wird versuchen, die Sprache dieses Hauses zu verstehen, er wird wieder eine neue Sprache lernen, er wird dieses Haus zu seinem Haus machen und trotzdem dessen Charakter bewahren, wie er es mit den Büchern auch tut, die er übersetzt. Ich bin mir sicher, dass in den Zimmern dieses Hauses noch viele, viele wunderbare Übersetzungen entstehen werden, tagsüber oder spätnachts im Schein einer Nachttischlampe ...

Es gibt einen kurzen Text von Zbigniew Herbert, den ich sehr liebe und immer wieder lese. Ich möchte, wenn Sie gestatten, damit enden. Herbert berichtet darin von einer Reise an die Ränder Europas, wo er die winzige schottische Insel Holy Iona besucht, Teil der inneren Hebriden, und das dortige jahrtausendealte romanische Kloster. Danach kehrt Herbert zurück zur nahe gelegenen Insel Mull, auf der er in einer kleinen Pension wohnt. Jetzt lese ich vor: »Nach dem Abendbrot bat mich die Wirtin,

meine Nachttischlampe in das Fenster zu stellen, das nach Holy Iona hinüberblickt. So sei es Sitte. Nachts sprechen die Lichter beider Inseln miteinander.«⁷ Obwohl vor über 60 Jahren geschrieben, passen die Schlussworte von Zbigniew Herbert leider zur heutigen Zeit: »Niemand weiß, was die Zukunft bringen und wie lange die Zerrissenheit der Welt dauern wird. Solange aber wenigstens nachts die Lichter dieser Erde einander grüßen, ist wohl nicht alle Hoffnung begraben.«⁸ Ich möchte hinzufügen: Solange es leidenschaftliche Übersetzer und Vermittler, solange es Menschen gibt wie Lothar Quinkenstein.

Ein Hoch auf ihn und auf seine Arbeit!

Niech żyje nam!

Darmstadt, 24.5.2024

⁷ Zbigniew Herbert: Holy Iona, in: derselbe: Ein Barbar in einem Garten. Übertragen von Walter Tiel/Klaus Staemmler. Frankfurt am Main 1977, S. 321.

⁸ Ebenda, S. 321 (Zitat leicht abgewandelt).



KARL-DEDECIUS-PREIS 2024

Lothar Quinkenstein Dankesrede

Sehr geehrte Damen und Herren,
verehrte Kolleginnen und Kollegen,
liebe Freundinnen, liebe Freunde,

selten ist es so, dass wir etwas tatsächlich ganz allein bewerkstelligen, und je länger und intensiver wir uns einer Sache widmen, desto deutlicher wird uns bewusst, wie viele Kontexte nötig waren, wie viel Arbeit andere geleistet haben, damit die eine Sache, die wir als die »unsere« ansehen möchten, überhaupt möglich wurde.

So ist es heute mein großes Anliegen zu danken. Für diese Auszeichnung – und dafür, dass ich den Weg gehen konnte, der mich hierhergeführt hat.

Zwei Bücher stehen mir in klarer, ja, ich möchte sagen: in leuchtender Erinnerung: Friedrich Torbergs *Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten* und Joseph Roths *Die Flucht ohne Ende*. Beide Lektüren stammen aus dem Bücher-schrank meiner Eltern. *Die Tante Jolesch* gehört zu meinen frühen Erinnerungen, diese Anekdoten habe ich zuerst gehört – wenn mein Vater sie vorgelesen hat. Mit 10, 11 oder 12 Jahren war ich selbstverständlich nicht in der Lage gewesen, die historisch-kulturgeschichtliche Komplexität dieser Geschichten zu erfassen. Doch hielt die Faszination der frühen Erinnerungen lange genug an, meine späteren Blicke in eine bestimmte Richtung zu lenken.

Die Flucht ohne Ende wiederum war eines der ersten Bücher, die mir mein Vater gab, als die Zeit der Jugendbücher zu Ende ging und ich nach neuen Lektüren suchte.

Als ich zum 1. September 1994 eine Stelle als Deutschlehrer am I. Liceum in Mielec annahm, hatte das Werk von Joseph Roth durchaus einen Anteil daran. Dieser Zugang zur polnischen Gegenwart hatte etwas Anachronistisches, keine Frage, doch erwies sich in mancher Hinsicht gerade der Anachronismus als ergiebig. So konnte ich den Zusammenhängen in beiden Richtungen folgen: mit dem Gesicht nach vorne gewandt – den Blick in die Vergangenheit gerichtet.

Ein Jahr hatte ich in Polen bleiben wollen, es wurden 17 Jahre. Und letztlich bin ich bis heute damit befasst zu verstehen, was ich in Mielec *eigentlich* gesehen und erlebt habe. Die Erfahrungen von Orten, die uns prägen, uns berühren, nehmen wir als Aufgabe mit für die kommenden Jahre. Und weil die Aufgabe nicht zu lösen ist mit einer Antwort, die uns den Wert der Größe »x« enthüllt, müssen wir weiter an ihr bosseln.

Ich bin im Saarland aufgewachsen, habe in Freiburg im Breisgau studiert. Die Vorstellungen und Bilder, mit denen ich nach Mielec gefahren war – das Weltbild eines

Kindes aus dem »alten Westen«, alle Fragwürdigkeiten eingeschlossen. Sicher – das Saarland ist Grenzregion, doch hatte die deutsch-französische Grenze für uns Heranwachsende vor allem eine Eigenschaft besessen: dass sie als Grenze nicht spürbar war. Immerhin – in Nancy stand ein korpulenter Herr auf seinem Denkmalsockel ... Stanisław Leszczyński ... der mit seiner Geste der *adlocutio* einen Fingerzeig gab. Den ich freilich erst Jahre später zu deuten wusste.

In Mielec wiederum, in jenem langen Winter 1995/96, widerfuhr mir die nächste entscheidende Lektüre. In der Küche der Internatswohnung verlor ich mich, während ringsum alles versank in weißen Wirbeln, in den Erzählungen von Bruno Schulz.

Nun muss ich die Zeit komprimieren – mit einem Sprung nach Poznań, in die Jahre, als ich dort bereits am Institut für Germanische Philologie beschäftigt war. In dem modernen Antiquariat auf dem Markt fiel mir Władysław Panas' Studie *Księga blasku* in die Hände [Das Buch des Glanzes] – *Traktat über die Kabbala in der Prosa von Bruno Schulz*. Was ich zu jenem Zeitpunkt schon über andere Lektüren erfahren hatte – dass die Kategorie der »deutsch-polnischen Beziehungen« einer dringenden Erweiterung bedarf –, gelangte mit diesem Buch von Panas auf eine gänzlich neue Ebene. Der große Kontinent POLIN, vor dessen Atem beraubenden kulturellen Dimensionen wir heute mit einem Gefühl unendlicher Trauer stehen, reicht horizontweit über die »deutsch-polnischen« Etikettierungen hinaus. Dass ich dank der polnischsprachigen Literatur einen Weg dorthin gefunden habe, halte ich für ein großes Geschenk.

Der Umzug nach Berlin – 2011 – führte mich an den nächsten Knotenpunkt der Gedanken: nach Slubice. Mit ihrer besonderen Form – als fließende Grenze – wurde mir die Oder zum Leitmotiv für die Themen der Interkulturellen Germanistik am Collegium Polonicum.

Dass im Deutschen die Doppelung von »übersetzen« und »*übersetzen*« eine Poetik des Translationsprozesses anregt, gewinnt in Seminarräumen, die an einem Fluss liegen, eine besondere Färbung. Auch die Brücke steht, als konkretes Bild vor Augen, in ihrem eigenen Licht.

Abermals muss ich einige Jahre komprimieren – 2018, Ende Mai, Anfang Juni – das Bruno Schulz-Festival in Drohobytsch. Der Weg, der in Mielec begonnen hatte, musste einmal in diese Stadt führen, und da »Zufall« bekanntlich kein koscheres Wort ist, bleibt mir nur, im Rückblick die Logik zu erkennen.

Beim Schulzfest 2018 war auch Olga Tokarczuk zu Gast. Meine hoch geschätzte Kollegin Lisa Palmes und ich saßen damals bereits an der Übersetzung der *Jakobsbücher*. Meine persönliche Reise erreichte – wenn auch nicht über sieben Grenzen – in Drohobytsch einen ihrer wichtigsten Orte, der seitdem seinen festen Platz hat auf meiner intimen Landkarte.

Der Schreibtisch, an dem wir sitzen und an Sätzen feilen – in jeder Sekunde steht er mitten in der Geschichte. Seit mittlerweile zweieinviertel Jahren – heute ist der 24. –



begleiten mich Fassungslosigkeit und Entsetzen. Meine Arbeit bleibt davon nicht unberührt.

Damit gelange ich an die nächste Grenze – Przemyśl, Ende Februar 2022, der Bahnhof, das Ukrainische Haus.

Als ich Mitte März zurückkam von diesem Aufenthalt, warteten die Druckfahnen meiner Übersetzung von Kazimierz Wykas *Leben als ob* auf mich. Noch nie ist mir ein Korrekturdurchgang so quälend schwergefallen. Die Wirklichkeiten überlagerten und durchdrangen sich. Der deutsche Terror im besetzten Polen – die Bilder aus Przemyśl, Gesichter und Stimmen, die Bruchstücke der Geschichten von den Fluchten. Aus den Angeln gerissenes Leben.

Ich weiß nicht, wie oft ich seit dem Februar 2022 mit dem Trost der Kunst gehadert, wie oft ich ihn verworfen habe, wie oft ich versucht habe, ihn zu retten.

Fotos und Namen, die sich eingebrannt haben –

Wolodymyr Wakulenko, Schriftsteller, Lyriker, Kinderbuchautor, von den russischen Besatzern verschleppt und ermordet.

Wiktoria Amelina, Schriftstellerin, Lyrikerin – sie fand Wakulentos vergrabenes Tagebuch aus den ersten Tagen der Okkupation, unter einem Kirschbaum im Garten in Kapytoliwka. Sie gab es heraus, mit begleitenden Texten versehen und einer Auswahl aus Wakulentos lyrischem Werk. Wiktoria Amelina starb am 1. Juli 2023 – an eben jenem Tag wäre Wakulenko 51 Jahre alt geworden – an den Folgen der Verletzungen, die sie bei dem russischen Terrorangriff am 27. Juni 2023 auf die Pizzeria in Kramatorsk erlitten hatte.

Die gestrige Serie grauenvoller Attacken auf Charkiw traf die größte und wichtigste Buchdruckerei in der Ukraine, eine der größten in Europa – Faktor Druk. Auch deutschsprachige Verlage haben dort drucken lassen, so etwa der Greifswalder Katapult Verlag, der gestern noch, sofort nach dem Bekanntwerden der Nachricht, eine Spendenaktion für Faktor Druk gestartet hat.

Der Band mit Wakulentos Tagebuch wurde ebenfalls dort gedruckt – er erschien im Charkiwer Verlag Vivat.

Die Literatur, die Leidenschaft für die Sprache, die Liebe zu Büchern haben uns heute hier zusammengebracht. Freude und Schönheit des heutigen Abends sind nicht zu trennen vom Wissen um diese entsetzliche Wirklichkeit.

Ich habe mit dem Dank begonnen – ich kehre zurück ...

Ich danke meinen Eltern, für den Beistand und Zuspruch auf allen Etappen dieses Weges. Und ganz besonders für den Bücherschrank, der symbolisch steht für so vieles mehr.

Ich danke Antoni Rejman, der mich in Mielec in die Geheimnisse der polnischen Sprache eingeführt hat.

Ich danke meinem Doktorvater, Prof. Dr. Stefan Kaszyński, der mir den Weg an die Posener Germanistik ermöglicht hat.

Ich danke der Jury, die mich mit ihrer Entscheidung auf ganz besondere Weise ermutigt.

Ich danke dem Deutschen Polen-Institut und allen Mitwirkenden, die mit ihrer Arbeit der letzten Wochen diesen Abend vorbereitet haben.

Ich danke Ihnen, lieber Daniel Kampa, für das Vertrauen, das Sie in das Tandem Palmes-Quinkenstein setzen. Und ganz besonders danke ich für Ihre heutigen Worte!

Liebe Lisa – ich danke Dir für unvergessliche Stunden unserer kabbalistisch inspirierten Zusammenarbeit!

Ich danke unserer Lektorin, Ewa Czerwiakowski, für ihre großartige Arbeit!

Wera Meniok, Grzegorz Józefczuk und Tomasz Pietrasiewicz danke ich für die existentielle Erkenntnis, dass die Drohobyczer Ulica Krokodyli zum Auge des Zaddik in Lublin führt.

Tomasz Różycki und Dorota Różycka – für jeden Augenblick unserer Freundschaft!

Liebe Antonina, ich danke Dir für mehr als zehn wunderbare Jahre des gemeinsamen Tüftelns an der Idee des Interkulturellen!

Liebe Olha, ich danke Dir dafür, dass ich heute ukrainische Bücher lesen kann!

Liebe Gosia, liebe Zuza ... Du bist heute Abend nicht hier, aber vielleicht klingelt es Dir jetzt im Ohr ... ohne Euch stände ich jetzt nicht hier.

Taka jest prawda!

Ich danke Euch – z całego serca!

Dziękuję Państwu. – Danke.

Darmstadt, 24.5.2024



Kunst des Übersetzens

Rolf Fieguth:	Vorwort des Übersetzers	46
Juliusz Słowacki /	Do Autora <i>Irydiona</i> . List II-gi /	48
Rolf Fieguth:	An den Autor des <i>Irydion</i> . Iler Brief	49
Aleksandra Lukoszek:	<i>Fischer Fritz, czyli o rybaku Fritzu</i>	
	Raphaeli Bardutzky. Od tłumaczki słów kilka	58
Raphaela Bardutzky /	Fischer Fritz. Sprechtheater /	60
Aleksandra Lukoszek:	Fischer Fritz, czyli o rybaku Fritzu	61

Rolf Fieguth

Vorwort des Übersetzers



Słowackis Widmungsbrief an seinen Freund und Kollegen Zygmunt Krasiński gehört zu den schönsten, geistreichsten und dichtesten Prosatexten der Romantik. Er ist ein eigenes Kunstwerk, dessen Bezug auf die Tragödie *Lilla Weneda* einen hohen Interpretationsaufwand erfordert und daher in meiner deutschen Übersetzung der Tragödie weggelassen wurde.¹ Seine perlende Leichtigkeit erschließt sich uns Heutigen erst, wenn wir die zahlreichen Anspielungen auf die antike Mythologie und Kulturwelt sowie auf die zeitgenössischen biographischen, politischen und historischen Verhältnisse des Autors entschlüsseln (siehe dazu die Anmerkungen des Übersetzers) – und wenn wir die Hauptabsicht erkennen.

Das Grundmuster des Texts ist ein Liebesbrief. Der Verfasser will den Freund dazu bewegen, die neue Tragödie *Lilla Weneda*, und damit auch den Tragödienautor, zu lieben, zu verstehen und als Anstoß zu einer eigenen, noch schöneren *Lilla* zu verwenden, die beiden dann gemeinsam gehören soll. Diese Absicht betreibt der Autor durch ein übermütiges Rollen- und Maskenspiel mit dem Freund. Er spricht den Geliebten in der Rolle einer »geheimnisvollen Muse« an und nennt ihn »Endymion« (so heißt der schöne Geliebte der Mondgöttin Selene). Er adressiert ihn als »Irydion« (der Held von Krasińskis Drama). Schließlich posiert er vor ihm als kleiner Kolporteur: Auf einer Waldwiese hat er die Personen seiner düsteren Tragödie wie Spielzeugfiguren aufgebaut, erklärt sie dem Freund zeigend und sagt ihm vor, wann er sich traurig oder entsetzt dabei fühlen soll, welche überreichen Anklänge an antike und neuere Literatur er erkennen und welche Anspielungen auf die traurige polnische Geschichte er verstehen soll.

In der phantastisch-vorgeschichtlichen Tragödie *Lilla Weneda* vernichtet ein kleines, aggressives Volk von Zuwanderern (die Lechiten) ein großes, edles, in einer magischen Realität am großpolnischen Gopło-See lebendes ortsansässiges Volk (die Weneden). An der Spitze der slawischen Lechiten stehen die grausame isländische Königin mit dem keltischen Namen Gwinona und der kampfesdurstige König Lech. Das Volk der von Gott verfluchten Weneder wird von der todessüchtigen Roza Weneda und den Heldenbrüdern Polelum und Lelum in den Untergang geführt. Dieser Untergang soll von ferne an die Niederlage der Polen im Befreiungskampf von 1830/31 gegen die russischen Oberherren gemahnen.

Die unedlen Sieger der Tragödie, die Lechiten, erinnern mit voller Absicht an die neuzeitlichen, »sarmatischen« Polen (darunter an den König Jan Sobieski). Von den geschlagenen und vernichteten Wenedern überleben am Schluss Roza Weneda, die

¹ Diese Übersetzung ist im Verlag Frank&Timme erschienen: Juliusz Słowacki: Die Tragödien »Beatrix Cenci« und »Lilla Weneda«, Berlin 2021.

den König Popiel gebären wird, und der heldenhafte Polelum, der die Leiche seines Bruders Lelum trägt und nach einer furiosen Anklagerede in einer paradoxen Apotheose gen Himmel entrückt wird. »Noch ein Volk stirbt mit dem schrecklichen Verzweiflungsglauben an Zukunft und Rache«, schreibt der Dichter und bringt damit zum Ausdruck, dass solches Geschehen nahezu überall in Europa (und in Südamerika) vorgefallen ist, aber hier auf die Entstehung des polnischen Volkes bezogen ist.

Der Horror dieses Vorgangs wird getragen durch Anknüpfungen an das Fatum der antiken Tragödie, an die Götterdämmerung der Edda-Sagen sowie an Shakespeare und Ossian. Den Horror verstärken zwei kontrastbildende Handlungselemente, die im Vordergrund stehen: die unsäglich lächerlichen Missionshandlungen des komischen Heiligen Gwalbert und seines »diabolischen« Adlatus Eibsch (Śláz), und die drei spektakulären und märchenhaften Aktionen der neuchristlichen Königstochter Lilla Weneda zur Rettung ihres von den Lechiten gefangenen und gefolterten königlichen Vaters Derwid. Diese Aktionen gelingen, enden aber mit der Ermordung Lillas durch Gwinona und dem Selbstmord Derwids. Den Stoff für das Lilla-Thema bezieht Słowacki angeblich aus einer lateinischen Inschrift auf einem Grabstein im Schweizerischen Avenches, hat ihn aber schon zuvor in Byrons *Childe Harold's Pilgerfahrt* kennengelernt (s. Anmerkung 25).

Der Dichter erhofft sich von seinem Geliebten am Ende Schutz vor den Anfeindungen eines verständnislosen Publikums. Er imaginiert ein Bild der beiden Dichter in der polnischen Nachwelt, auf dem der Freund ihn auf dem Arm hält wie Polelum seinen toten Bruder. »Du wirst dann mich Toten an der Brust halten und mir Worte der Hoffnung und Auferstehung ins Ohr sagen, denn zu Lebzeiten habe ich sie einzig von dir gehört.«

Zu Lebzeiten Słowackis galt Krasiński als der große Romantiker neben Adam Mickiewicz, später hat Słowackis polnischer Ruhm Krasiński weit überflügelt.

Juliusz Słowacki

Do Autora *Irydiona*¹. List II-gi

Kochany Endymionie² poezji, drzemiący w cieniu gajów laurowych, z lekkością i ciszą letniej błyskawicy przedzieram się przez czarne liście drzew nieśmiertelnych i trzema błyskami budzę ciebie ze snów niespokojnych. Wstań! Wstań, mój Endymionie, tajemniczej Muzy kochanku, i postąp krokiem ku mnie, a napotkasz nowy gaj fantazji, zielony sosnami teatr; bo oto dla ciebie jedynie, mój drogi, wybudowałem nową scenę, sprowadziłem duchów aktorów i rozłożyłem na leśnej murawie biegającego po świecie kolportera małe bogactwo. Odeślij mnie z nowym zarobkiem przyjaźni, ze łzą, jeżeli można, z pochwałą, jeżeli można, a będę spokojny na wieczność.

Obudź się! obudź, rzymski, w złotej zbroi, z ognistym pancerzem rycerzu! Nowe mary stoją przed tobą: oto jest wzgórze okryte zieloną murawą, na wzgórzu stoi dwanaście druidycznych kamieni i trzynasty tron z omszonego granitu; oto wzgórze ukoronowane wieńcem dwunastu białowłosych harfiarzy, zewsząd jakby morzem czerwonego połysku oblane... to straszne wzgórze zwierciadło – to krew narodu. Śpiew dwunastu harf rozlega się nad ludem umarłych i wbiega w puste, szumiące lasy sosnowe, wołać nowych na zemstę rycerzy. Czy ci nie smutno?

Oto jest rycerz z dwojgiem serc, z mieczem jedynym, z Tella, z Kastora i z Polluxa³ złożony; rycerz, którego jedna połowa jest tarczą, a druga śmierci żelazem – wódz mający dwie dusze i dwa ciała; nieszczęście narodu; przeznaczenie dowodzące potępionemu przez Boga ludowi... Wódz z dwojakim i nie śmiesznym już więcej nazwiskiem⁴: oto stoi na stosie ostatecznym jako posąg przyszłości. Czy go widzisz?

Oto wróżka⁵, która zabrania harfiarzom rozpacz, a jednym strasznym i mściwym czynem zajęta, stąpa po sercach ludzkich, kruszy je pod swymi nogami. Eumenida eschylowska⁶ krzycząca: zwycięstwo! sto serc ludzkich za zwycięstwo. Czy się nie wzdrygasz?

¹ *Irydion* – dramat Zygmunta Krasińskiego (1836 r.).

² Endymion (mit. gr.) – piękny pasterz, w którym zakochała się bogini Selene. Symbol antycznej erotyki.

³ Wilhelm Tell – legendarny bohater szwajcarskiej wolności (por. dramat Fryderyka Schillera, 1804). Wsławił się strzałem z kuszy do jabłka położonego na głowie jego syna, chroniąc w zapasie strzałę dla tyrańskiego oficera obcej władzy. Kastor i Polluks – bohaterscy bliźniacy, synowie Zeusa i Ledy.

⁴ Lelum-Polelum, potoczna dwuwyrazowa fraza w sensie »niedojda«. Słowacki świadomie używa tych wyrazów jako imion dla dwu bliźniaczych bohaterskich królewiczów wenedyjskich.

⁵ Roza Weneda – postać łącząca przymioty prorokini Kasandry i matkobójczyni Elektry.

⁶ Eumenidy a. Erynie – boginie zemsty; w mit. rzym.: Furie. Eschylowski – pochodzący ze sztuki Aj-schylosa (525–456 p.n.e.), gr. tragediopisarza.

Juliusz Słowacki

An den Autor des *Irydion*¹. Iler Brief

Übersetzt von Rolf Fieguth

Geliebter Endymion² der Poesie, der du im Schatten von Lorbeerhainen schlummerst, leicht und leise wie ein Wetterleuchten dringe ich durch die schwarzen Blätter der Unsterblichkeitsbäume und wecke dich mit drei Blitzen aus unruhigen Träumen. Steh auf! Steh auf, mein Endymion, Geliebter geheimnisvoller Muse, tu einen Schritt auf mich zu, dann wirst du auf einen neuen Hain der Phantasie treffen, auf ein föhrengrünes Theater; denn hier hab ich einzig für dich, mein Lieber, eine neue Bühne erbaut, Schauspielergeister herbeigebracht und auf Waldesrasen den kleinen Reichtum des durch die Welt rennenden Hausierers ausgelegt. Gib mir einen Gewinn von Freundschaft auf den Weg, eine Träne, wenn möglich, ein Lob, wenn möglich, dann werde ich ruhig sein für die Ewigkeit.

Erwache! Erwache, goldgerüsteter römischer Ritter im Feuerpanzer! Neue Geisterbilder stehen vor dir: hier ein Hügel, von grünem Rasen bedeckt; ein Hügel, auf dem zwölf Druidensteine und ein dreizehnter Thron von moosbewachsenem Granit stehen, ein Hügel, von zwölf weißhaarigen Harfnern bekränzt und allseits gleichsam von rotglänzendem Meer umspült ... schrecklicher Spiegel des Hügel – es ist das Blut eines Volkes. Ein Gesang von zwölf Harfen ertönt über einem Volk von Toten, läuft hinein in leere rauschende Föhrenwälder und ruft neue Ritter zur Rache. Ist dir nicht traurig?

Hier ein Ritter mit zwiefachem Herzen und Einem Schwert, der ist aus Tell, Kastor und Pollux³ gemacht; seine eine Hälfte ist Schild, die andere Eisen des Todes – ein Heerführer, der zwei Seelen und zwei Körper hat; das Unglück des Volks; bestimmt, das von Gott verdammte Volk zu führen ... Heerführer doppelten und nicht länger komischen Namens⁴: hier steht er auf endgültigem Scheiterhaufen als Standbild der Zukunft. Siehst du ihn?

Hier eine Seherin⁵, die den Harfnern Verzweiflung verbietet; in einer Schreckens- und Rachetat befangen geht sie über Menschenherzen und tritt sie mit Füßen. Eine aischy-läische Eumenide⁶ mit dem Schrei: Sieg! Hundert Menschenherzen für den Sieg. Erschauerst du nicht?

¹ *Irydion* – Drama von Zygmunt Krasiński (1836).

² Endymion – schöner Hirte, den die Mondgöttin Selene liebte. Symbol antiker Erotik.

³ Wilhelm Tell – Schweizer Freiheitsheld im Konflikt mit fremder Herrschaft (s. das Drama von F. Schiller, 1804). Berühmt für seinen Schuss auf den Apfel, der auf den Kopf seines Sohnes gelegt wurde, und für den Ersatzpfeil, den er für den tyrannischen fremden Vogt bereithielt. Kastor und Pollux – heldenhafte Söhne des Zeus und der Leda.

⁴ Lelum-Polelum – Spottbezeichnung etwa wie »Schlafmütze«. In direkter Umkehrung dieses Sprachgebrauchs nennt Słowacki seine beiden heldenhaften königlichen Weneder-Brüder Lelum und Polelum.

⁵ Roza Weneda – vereint Eigenschaften der Unglücksprophetin Cassandra und der Muttermörderin Elektra.

⁶ Eumeniden oder Erynnyen – Rachegöttinnen; in d. röm. Mythologie: Furien. »Aischyläisch« – bezogen auf Aischylos (525–456 a.Chr.n.), griechischer Tragödienautor.



Oto jest stary i święty człowiek⁷, który przyszedł łzawo Chrystusa oliwy zaszcześcić na płonkach sosnowych i zamieszkał w czaszce olbrzyma⁸, a przyjazne jemu ślimaki przylazły i śliną kryształową zalepiły czaszki już pustej źrenice, powoje owinięły ją dokoła.

Oto we wnętrzu groty kościanej i ludzkiej krzyż stoi, lampa się pali i błyszczy obraz rafaelowski Boga Rodzicy. Widzisz, jak dno złote obrazu pięknie jaśniej w ciemnościach pustego czerepu? Słyszysz, jak szemrze modlitwa? Lecz – o! biada, o! losy... słowo świętego starca miecz Rolandowy⁹ wyprowadził i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę. Cóż, mój Galilejczyku¹⁰?

Oto jest brat Rolanda, a praszczur Sobieskiego¹¹, człowiek silnej ręki i molierowskiej w domostwie słabości¹²; kontusz mu włożyć i buty czerwone, gdy wróci z piorunowej walki siarką cuchnący i krwią obłany po szyję. – Kontusz mu włożyć i żupan¹³, niechaj panuje... bez jutra.

Oto nareszcie jest twarda dziewczka skandynawska¹⁴; oto mniejsze mrówki ludzkości, pełne kłamstwa, wybiegów, tchórzostwa w osobie Ślaza¹⁵.

Oto jest cały sklepik kolportera, wysypujący przed tobą swe fantastyczne figurki, za które autor sam gada; a czasem szczebioce Alfieriego¹⁶ językiem. Na cóż to wszystko?

Zaprawdę ci powiadam, jam tych mar nie wołał – przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda; a ja ujrawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz i mieczów dobytých, usłyszawszy głosy zmieszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf wenedyjskich do ręki i przyrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nieszczęściom należy.

⁷ Św. Gwalbert, misjonarz chrześcijański, postać w *Lilli Wenedzie*.

⁸ Jest to pusta czaszka germańskiego boga Ody.

⁹ Roland, tragiczny bohater starofrancuskiej *Pieśni o Rolandzie* (*Chanson de Roland*, X/XI wiek), który zginął w walce z Saracenami. Jego miecz Durendal, dar od Karola Wielkiego, zawierał chrześcijańskie relikwie.

¹⁰ Galilejczyk – stronnik Jezusa z Galilei, chrześcijanin.

¹¹ Sobieski – Jan Sobieski (1626–1696), słynny polski dowódca wojsk, a od 1674 Król Polski i Wielki Książę Litewski; bohater odsieczy Wiednia w 1683 r.

¹² Aluzja do komedii *Grzegorz Dyndała, Czyli mąż pognębiony* (*George Dandin ou Le Mari confondu*, 1668) Moliera (1622–1673).

¹³ Kontusz, żupan – części polskiego szlacheckiego stroju narodowego.

¹⁴ Gwinona, islandzka żona króla Lecha w tragedii *Lilla Weneda*.

¹⁵ Śláz – postać w *Lilli Wenedzie*, »diabelski« sługa św. Gwalberta.

¹⁶ Vittorio Alfieri (1749–1804), klasyczny dramaturg włoski.

Hier ein alter, heiliger Mann⁷, der kam, um Christi tränende Olivenreiser auf Föhrenschösslinge zu pflanzen und Wohnung nahm in einem Riesenschädel⁸, da krochen freundliche Schnecken hinzu und verklebten dem leeren Schädel mit kristallinem Schleim die Augenlöcher, und Winden wanden sich um ihn.

Hier steht im Inneren der knöchernen Menschengrotte das Kreuz, eine Lampe brennt, und es leuchtet das Raffaelbild der Gottesmutter. Siehst du, wie schön der Goldgrund des Bildes glänzt in den Finsternissen des leeren Schädels? Hörst du das gemurmelte Gebet? Aber – o Weh! O Schicksal! ... dem Wort des heiligen Alten kam ein Rolandschwert⁹ zuvor, und noch ein Volk stirbt mit dem schrecklichen Verzweiflungsglauben an Zukunft und Rache. Nun, mein Galiläer¹⁰?

Hier ein Bruder des Roland und Vorfahr Sobieskis¹¹, ein Mann starken Arms und molièrescher Schwäche im Hausstand¹²; einen Kontusch leg ihm an und rote Schuhe, wie er aus blitzschlagendem Kampf heimkehrt, nach Schwefel stinkend und blutbegossen bis zum Hals. – Einen Kontusch lege ihm an und einen Zupan¹³, und lass ihn König sein ... ohne Zukunft.

Hier schließlich eine harte skandinavische Weibsfigur¹⁴; hier die kleineren Ameisen der Menschheit voll Lügen, Ausflüchten, Feigheit, in der Person des Eibsch¹⁵.

Hier denn der ganze kleine Laden des Hausierers, der seine fantastischen Figürchen vor dir ausschüttet, für die schwätzt der Autor; und manchmal zwitschert er in der Sprache Alfieris¹⁶. Wozu das alles?

Wahrlich, ich sage dir, ich habe diese Geister nicht gerufen – sie kamen selbst; die weiße Lilla Weneda brachte sie mit; da sah ich diese Menge von Menschen, goldenen Harfen, Helmen, Schilden und gezogenen Schwertern, da hörte ich die Stimmen des schon lange gemordeten Volkes, nahm eine der wenedischen Harfen in die Hand und versprach den Geistern wahren und nackten Bericht, wie es monumentalem Unglück gebührt.

⁷ Heiliger Gwalbert, fiktiver christlicher Missionar in *Lilla Weneda*.

⁸ Gwalberts Zelle ist in einem leeren Schädel des germanischen Gottes Odin/Wotan untergebracht.

⁹ Roland – tragischer Held des altfranzösischen *Rolandsliedes* (*Chanson de Roland*, X/XI Jh.), der im Kampf gegen die Sarazenen fiel. Sein Schwert Durendal, ein Geschenk Karls des Großen, enthielt christliche Reliquien.

¹⁰ Galiläer – Anhänger von Jesus aus Galiläa; Christ.

¹¹ Sobieski – Jan Sobieski (1626–1696), polnischer Heerführer; seit 1674 König von Polen und Großherzog von Litauen; Held der Entsetzung Wiens von der Türkenbelagerung 1683.

¹² Anspielung auf Molières Komödie *Georges Dandin, oder der gehörnte Ehemann* (*Georges Dandin ou Le mari confondu*, 1668).

¹³ Kontusch (pl. kontusz) und Zupan (pl. żupan) – Teile der adligen polnischen Nationaltracht.

¹⁴ Gwinona, isländische Frau von König Lech in *Lilla Weneda*.

¹⁵ Eibsch – poln. Śláz, »diabolischer« Adlatus des Heiligen Gwalbert.

¹⁶ Vittorio Alfieri (1749–1803), klassischer italienischer Dramatiker.



Ile razy więc, zwyczajem terazniejszych poetów, chciałem zacząć kwilącą serca dyssekcją, lub melancholizowaniem sztucznym obrazów prostą legendę okraszyć, tyle razy mary zjawione krzyczały z krajów przeszłości: »serca nasze były zdrowe i ciała, w mowie naszej nie było niespodziewanych concetti¹⁷. Choć córki królewskie, nie wzdychałyśmy do księżyca, choć synowie królewscy, pędziliśmy woły na paszę. Osjan¹⁸ usłyszał naszego zgonu historię, lecz nie znalazł w niej dosyć chmur księżycowych, duchów, sarn, błyskawic i wiatru wzdychającego po mogiłach, ani więc ruszył harfy na omszonym dębie wiszącej, ale odpędził nas w mgłę niepamięci rozpaczne. Lecz ty, mówiły dalej mary, któregośmy widziały w ciemnym Agamemnona grobowcu¹⁹, ty, jadący niegdyś brzegami laurowego potoku, gdzie Elektra królewna płótno bieliła matczyne, mów o nas prosto i z krzykiem.«

Tak namówiony, wziąłem pół posagową formę Eurypidesa²⁰ tragedii i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości; a jeżeli Bóg mi pozwoli, to na tej nieco marmurowej podstawie, oprę szersze, bardziej tęczowe, lecz mniej fantastyczne niż Balladyna tragedie; tylko ty, Irydionie, nie opuszczaj mnie wśród zimnego świata słuchaczy, tylko ty mi nie daj uczuć chłodu, który mi na czoło od twarzy ludzkich powiewa; a gdybyś widział na mnie idące węże, weź w rękę harfę Lilli Wenedy i przemień te gady w słuchaczy. Ile razy z tobą byłem, zdawało mi się, że wszyscy ludzie mają oczy rafałowskie, że dosyć jest jednym słowem zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesytu; sądziłem, że wszyscy ludzie obdarzeni są platońską i attycką uwagą; że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać jak nimfa uwieńczona jaskółkami, które pierzchają z włosów, dotknięte słońca promykami; jedną taką postać jak nimfa uwiązana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żurawi; można te Ateńczyki obrócić na niebo oczyma. – Teraz widzę, że innych widm, innych kolorów, innych potrzeba obrazów. Nie schodzę jednak z mojej drogi, a że jest pustą i szeroką, to przypomina mi złote pustynie Suez, na których tak mi dobrze było gdym się tylko za słońcem i gwiazdami kierował. – Jest to wreszcie dla mnie droga konieczna, ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistymi rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny jak gdybym miał umrzeć; albo gniewny, jak w owym wierszu o Termopilach²¹, który

¹⁷ Concetto, concetti – barokowo-manierystyczne figury retoryczne, w których rozbieżne obszary rzeczywistości umieszczane są w analogii w zręcznym paradoksalnym sposób. Przykład z listu Słowackiego: Misjonarz Gwalbert »przyszedł łożawę Chrystusa oliwy zaszczipać na płunkach sosnowych«.

¹⁸ Osjan – rzekomy autor *Pieśni Osjana*, średniowiecznych poematów celtyckich, utworu poety Jamesa Macphersona (1736–1796).

¹⁹ Agamemnon – wódz Greków w wojnie trojańskiej, zabity po powrocie przez żonę; aluzja do wiersza *Grób Agamemnona* w dodatku do *Lilli Wenedy*.

²⁰ Eurypides (ur. około 480 p.n.e., zm. 406 p.n.e.), słynny dramaturg starogrecki.

²¹ Wiersz o Termopilach – *Grób Agamemnona*.

Sooft ich da nach der Sitte heutiger Dichter eine jammernde Dissektion des Herzens beginnen oder die schlichte Legende mit kunstreich melancholisierten Bildern schmücken wollte, schrien mir die Geister aus ihren Vergangenheitslanden zu: »unsere Herzen und Körper waren gesund, unsere Sprache hatte keine überraschenden concetti¹⁷. Auch als Königstöchter seufzten wir nicht den Mond an, auch als Königssöhne trieben wir unsere Bullen zur Weide. Ossian¹⁸ hörte die Geschichte unseres Todes, fand darin aber nicht genug Mondwolken, Geister, Rehe, Blitze und seufzenden Wind über Gräbern, rührte darum die Harfe nicht an, die an der bemoosten Eiche hing, sondern scheuchte uns in Vergessensnebel und Verzweiflung. Doch du, sprachen weiter die Geister, den wir in Agamemnons düsterer Grabstätte¹⁹ sahen, du, der du einst an den Ufern des lorbeernten Baches reitest, wo Königstochter Elektra das Betttuch der Mutter wusch, sprich von uns einfach und schreiend.«

So angesprochen nahm ich die halb monumentale Form der Tragödie des Euripides²⁰ und warf Vorfälle hinein, die den allerältesten Rändern der Vergangenheit entrissen waren; und wenn Gott es mir gewährt, will ich auf dieses etwas marmorne Fundament einige Tragödien setzen, regenbogenbunter, doch weniger fantastisch als *Balladyna*; nur verlass du mich nicht, Irydion, in der kalten Welt der Hörer, nur lass du mich nicht die Gefühlskälte verspüren, die mir von den Menschengesichtern auf die Stirne weht, und wenn du die auf mich zuzüngelnden Schlangen siehst, so nimm Lilla Wenedas Harfe in die Hand und verwandle das Gewürm in Hörer. Immer, wenn ich mit dir zusammen war, kam es mir vor, alle Menschen hätten Raffaels-Augen, man vermöchte ihnen mit Einem-Wort-Aufriss eine schöne Geistesgestalt vor Augen führen, man müsste keine Fehlsicht befürchten, sondern sich lediglich vor Übersättigung hüten; ich meinte, alle Menschen seien mit platonischer und attischer Aufmerksamkeit begabt; man bräuchte der schon von den Dichtern erschaffenen Welt nur eine einzige Gestalt hinzuzufügen wie meine Nymphe, mit Schwalben bekränzt, die ihr aus den Haaren stieben, sobald sie ein Sonnenstrahl trifft; nur eine einzige Gestalt wie meine Nymphe, die mit ihren Händchen an einer Kette von traurig über den Himmel ratschenden Kranichen hängt, dann könnte man den Athenern den Blick zum Himmel wenden. Jetzt sehe ich, dass es anderer Gespenster, anderer Farben, anderer Bilder bedarf. Dennoch weiche ich nicht von meinem Weg; leer und breit, wie er ist, erinnert er mich an die goldenen Wüsten von Suez, wo mir so wohl war, als ich mich nur nach Sonne und Sternen richtete. Das ist letztlich für mich der notwendige Weg; denn immer, wenn ich mit Wirklichkeitsdingen in Berührung komme, sinken mir die Flügel und ich werde traurig, als müsste ich sterben; oder aber zornig wie in dem

¹⁷ Concetto, concetti – barock manieristische Redefiguren, in denen auf scharfsinnig-paradoxe Weise disparate Wirklichkeitsbereiche in eine Analogie gesetzt werden. Beispiel aus Słowackis Brief: der Missionar Gwalbert kam »um Christi tränende Olivenreiser auf Föhrenschösslinge zu pflöpfen«.

¹⁸ Ossian – angeblicher Dichter der mittelalterlichen keltischen *Lieder des Ossian* (1760), verfasst von James Macpherson (1736–1796).

¹⁹ S. das Gedicht *Agamemnons Grab* im Anhang zu *Lilla Weneda*.

²⁰ Eurypides (ca. 480–406 a.Chr.n.) – altgriechischer Tragödienautor.



na końcu księgi umieściłem, niby chór ostatni śpiewany przez poetę. Na Odyna²² niech wrzeszczą samochwalce, a ja z drgającymi ustami wracam pod skrzydła twoje ochłonać.

A teraz, słyszę, że mnie pytasz, skąd się w mojej myśli biała postać Lilli Wenedy zjawiała... posłuchaj. Przed pięciu laty mieszkałem nad jeziorem w Szwajcarii, blisko miasteczka Villeneuve, dawnego Avencium²³. Miasteczko to, położone na zielonej równinie w końcu jeziora, niedaleko zamku Chillon i skał Heloizy, czarowało mnie swoją wiejską i spokojną pięknnością; na jasnych i wodnistych łąkach zbudowane, uśmiecha się wiosenną zielenią spod czarnych gór, które, podobne rzymskiemu legionowi, stoją groźne, nachylone, gotowe spaść i rozprószyć... Co? kilka małych domków, białe odbitych w jeziorze, mały kościółek z piramidalną wieżyczką i rząd ciemnych drzew kasztanowych, które jesienią owieszone mnóstwem chłopiat, tłukących z koron owoce, rumienią się hożą czerwonością wesołych twarzy, niby jabłonie sadów naszych mnóstwem owoców spłonione. Takim jest dzisiaj to miasteczko; lecz niegdyś, przed wiekami, na tym samym miejscu odbywała się okropna jakaś ofiara: musiało być poświęcenie się, rozpacz, szcęk broni, miecz katowski ucinający głowę starca i słowo: S. P. Q. R.²⁴ błyszczące na rzymskich chorągwiach.

Czas wszystko uciszył. Z całej owej historii został tylko jeden grobowiec z następującym napisem:

Julia Alpinula
Tu leżę,
Nieszczęśliwego ojca nieszczęśliwa córka,
Bogów awentyńskich kapłanka.
Wyprosić ojca od śmierci nie mogłam.
Nieszczęśliwie umrzeć w losach jego było.
Żyłam lat XXIII²⁵.

²² Odyn – najwyższy bóg germański.

²³ Słowacki mieszkał latem 1835 r. w Veytaux («Veytoux») nad Jeziorem Genewskim, w pobliżu Villeneuve VD, zamku Chillon rozślawionego przez Byrona i gór opisanych w powieści *Julia, czyli nowa Heloiza* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) genewskiego pisarza i filozofa Jeana-Jacques'a Rousseau (1712–1778). »Avencium/Aventicum«, czyli Avenches, oddalone jest od tego miejsca o 77 kilometrów.

²⁴ S. P. Q. R. – skrót od Senatus populusque Romanus, tj. senat i lud rzymski; hasło państwa rzymskiego.

²⁵ Tekst pochodzi z autorskiego komentarza do *Wędrówek Childe Harolda* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1816–1818), pieśń III, 66, Lorda Byrona (1788–1824). Łacińska wersja brzmi: Julia Alpinula. Hic jaceo. Infelicitis patris infelix proles. Deae Aventiae Sacerdos. Exorare patris necem non potui: Male mori in fati ille erat. Vixi annos XXIII. O jej źródłach zob. Daniel Maggetti: *Julia Alpinula à la trace*. postł. Claire Jaquier. Genève 2005.

Thermopylen-Gedicht²¹, das ich an das Ende des Buches gesetzt habe, gleichsam als letzten Chor, den der Dichter singt. Beim Odin²²! Sollen sie schreien, die Prahlhänse, ich verziehe mich mit zitternden Lippen unter deine Fittiche, um zu mir zu kommen.

Aber jetzt vernehme ich, dass du mich fragst, woher die weiße Figur der Lilla Weneda mir in den Sinn kam? ... Höre. Vor fünf Jahren wohnte ich in der Schweiz an einem See, nahe des Städtchens Villeneuve, des alten Avencium²³. Dieses Städtchen, auf grüner Ebene am Ende des Sees, unweit des Schlosses Chillon und der Felsen der Héloïse gelegen, bezauberte mich mit seiner ländlichen und ruhigen Schönheit; auf hellen und feuchten Wiesen erbaut, lächelt es frühlingssgrün unter den schwarzen Bergen hervor, die wie eine Römerlegion drohend und vorgebeugt bereitstehen und gleich fallen und alles zerschmettern wollen ... Nämlich ein paar kleine Häuschen, die sich weiß im See spiegeln, ein kleines Kirchlein mit pyramidalem Türmchen und eine Allee dunkler Kastanienbäume, die im Herbst von zahlreichen Bübchen erklettert werden, um die Maronen aus den Wipfeln zu schlagen, und das üppige Rot der fröhlichen Gesichter annehmen, wie in unseren Gärten die Apfelbäume mit ihren rotbackigen Früchten. So bietet sich heute dies Städtchen dar, aber einst, vor Jahrhunderten, hat sich an eben dieser Stelle ein schauriges Schlachten zugetragen: da muss es Selbstaufopferung, Wafenklingen, ein Henkersschwert, das einem Alten den Kopf abschlug, und die Buchstaben S.P.Q.R.²⁴ gegeben haben, die einst auf römischen Bannern leuchteten.

Die Zeit hat das alles mit Schweigen bedeckt. Von der ganzen Geschichte blieb nur ein Grabstein mit folgender Inschrift übrig:

Julia Alpinula
Hier liege ich,
Unglückliche Tochter eines unglücklichen Vaters,
Priesterin aventinischer Götter.
Ich konnte den Vater nicht freibitten von seinem Tod.
Unglücklich zu sterben war sein Los.
Ich lebte XXIII Jahre.²⁵

²¹ »Thermopylen-Gedicht« – Agamemnons Grab.

²² Odin – germanischer Haupt-Gott.

²³ Slowacki wohnte im Sommer 1835 in Veytaux (»Veytoux«) über dem Genfersee, nahe Villeneuve VD, der durch Byron berühmt gewordenen Burg Chillon, und der in dem Roman *Julie, oder die Neue Héloïse* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) des Genfer Autors und Philosophen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) geschilderten Berge. »Avencium/Aventicum«, oder Avenches, liegt 77 km entfernt.

²⁴ S.P.Q.R. – Senatus populusque Romanus, Senat und Volk von Rom; Losung des römischen Staats.

²⁵ Der Text stammt aus dem Kommentar des Autors zu *Childe Harold's Pilgerfahrt* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1816–1818), Lied III, 66, von Lord Byron (1788–1824). Die lateinische Fassung lautet: Julia Alpinula. Hic jaceo. Infelicitis patris infelix proles. Deae Aventiae Sacerdos. Exorare patris necem non potui: Male mori in fatis ille erat. Vixi annos XXIII. Zu deren Quellen siehe Daniel Maggetti: Julia Alpinula à la trace. Nachw. von Claire Jaquier. Genève 2005.



Mój Irydionie, ta młoda dziewczica, ta czysta kapłanka, co żyła tylko lat 23, skarżąca się tak cicho a tak przeraźliwie z przeszłości, ona to zamieniła się w Lillę Wenedę; chciałem kwiat łączny przenieść do Polski: niosłem go ze świętym uczuciem, aby nie stracić zeń rosy, listka nie ułamać. Ta mara srebrnej białości, która na dziwnej zieleni łąk szwajcarskich, na odłamie skały stawała przede mną, teraz zmartwychwstawszy nad Gopłem, opowiedziała swego poświęcenia się historią; cicha, czysta, biała i spokojna, ale głęboko w serce nawet przez ojca własnego raniona.

Dawniej jeszcze, jadąc przez pińskie błota²⁶, widziałem mnóstwo lilij wodnych²⁷ i mnóstwo chłopów wychudłych od głodu; między chłopami a nenufarem litewskim taki był związek, że chłopstwo jadło kwiatów łodygi, nie mając chleba; łodygi te bowiem rdzeń mają słodką, gąbczastą, która za pokarm służyć może. Co z tego pińskiego wspomnienia do tragedii wniknęło, zobaczysz.

A teraz, kiedym ci się wypowiadał, usiądź na ułamku jakiej dawnej ruiny, albo pod cieniem Wirgilowego lauru²⁸ i niech cię gwarząca moja przeszłość otoczy, usiądź nad kryształową jaką i smętną wodą, abys z książką moją mógł to zrobić, co zamysłona z białą różą w rękę dziewczyna: to jest, oberwać ją liść po liściu, rzucić w wodę płynącą i pytać cię losu listków o los człowieka; a zniszczywszy tak ciało Lilli Wenedy, odtwórz ją na nowo w myśli swojej większym blaskiem odzianą i piękniejszą sto razy, i niech ta postać do nas obojgu należy, niech będzie jako łańcuch łączący dwóch Wenedów ręce, nawet w śmierci godzinie²⁹. A tych dwóch wodzów! czy ty myślisz, Irydionie, że tworząc ów mit jedności i przyjaźni, nie łudziłem się słodką nadzieją, że kiedyś, i nas tak we wspomnieniach ludzie powiążą i na jednym stosie postawią... ty mnie wtenczas umarłego będziesz trzymał na piersiach i mówił mi do ucha słowa nadziei i zmartwychwstania, albowiem za życia słyszałem je od ciebie jedynie.

Paryż, dnia 2 kwietnia 1840³⁰

²⁶ Błota Pińskie – Bagna Prypeci, bagna na południu Wielkiego Księstwa Litewskiego (Białoruś) i północnym wschodzie Królestwa Polskiego (północny zachód Ukrainy). Młody Słowacki przemierzał ten region w drodze między Wilnem, Krzemieńcem i Barem.

²⁷ Lilia wodna, nenufar litewski: *Nymphaea alba*.

²⁸ Aluzja do neapolitańskiego grobu rzymskiego poety Wergiliusza (70–19 p.n.e.).

²⁹ W finale *Lilli Wenedy* ostatni Wenedyjczyk Polelum, stojąc na stosie pogrzebowym wenedyjskich rycerzy z przykutym trupem brata Leluma na rękę, zostaje wzięty do nieba.

³⁰ Tekst listu podany za: Juliusz Słowacki: *Dzieła wszystkie*, t. IV. Juliusz Kleiner (red.). Wrocław 1953, s. 287–291. Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza.

Mein Irydion, diese Jungfrau und keusche Priesterin, die nur 23 Jahre lebte und so still und so erschreckend aus der Vergangenheit heraus klagt, die hat sich in Lilla Weneda verwandelt; ich wollte eine verbindende Blume nach Polen bringen; ich trug sie mit heiligem Gefühl, um keinen Tau von ihr zu schütteln und kein Blättchen zu knicken. Dieses Traumbild von silbernem Weiß, das mir auf dem erstaunlichen Grün Schweizer Matten, auf einem Stück Fels erstand, ist nun am Gopło-See auferstanden und hat die Geschichte ihrer Selbstaufopferung erzählt, weiß und still, aber tief im Herzen sogar vom eigenen Vater verwundet.

Früher, wenn ich durch die Pinsker Sümpfe²⁶ reiste, sah ich viele Wasserlilien und viele vom Hunger gezeichnete Bauern; zwischen der litauischen Seerose²⁷ und den Bauern gab es die Verbindung, dass die Landbevölkerung die Stängel der Blume aß, weil sie kein Brot hatte; diese Stängel besitzen nämlich ein süßes, schwammartiges Mark, das zur Nahrung dienen kann. Was aus dieser pinskischen Erinnerung in die Tragödie eingegangen ist, wirst du sehen.

Und jetzt, da ich mich bei dir ausgebeichtet habe, setz dich auf ein Stück von alter Ruine oder in den Schatten eines Vergilschen Lorbeerbaums²⁸ und lass dich von meiner sprechenden Vergangenheit umfassen, setz dich an ein kristallenes, trauriges Wasser und mach es mit meinem Buch, wie ein versonnenes Mädchen mit ihrer weißen Rose: pflücke Blättchen um Blättchen, wirf es ins fließende Wasser und lass dich vom Los der Blättchen nach dem Los des Menschen befragen; wenn du auf diese Weise Lilla Wenedas Körper vernichtet hast, dann erschaffe sie neu in deinem Kopf, glänzender angetan und hundertmal schöner, und diese Gestalt soll uns beiden gehören, sie sei wie die Kette, welche die Hände der beiden Weneder noch in der Todesstunde verband.²⁹ Denkst du, mein Irydion, ich hätte mich bei der Erschaffung dieses Mythos von Einheit und Freundschaft dieser beiden Helden nicht in der süßen Hoffnung gewiegt, dass dereinst die Menschen in ihren Erinnerungen auch uns auf Einen Scheiterhaufen stellen werden... du wirst dann mich Toten an der Brust halten und mir Worte der Hoffnung und Auferstehung ins Ohr sagen, denn zu Lebzeiten habe ich sie einzig von dir gehört.

Paris, 2. April 1840

²⁶ Pinsker Sümpfe – Prypjat-Sümpfe, Sumpfsgebiet im Süden des Großfürstentums Litauen (Belarus) und Nordosten des Königreichs Polen (Nordwesten der Ukraine). Diese Region durchquerte der junge Slowacki auf seinen Wegen zwischen Wilna, Krzemieniec und Bar.

²⁷ Litauische Seerose: *Nymphaea alba*, Wasserlilie.

²⁸ Anspielung auf das Grabmal des römischen Dichters Vergil (70–19 v. Chr.) in Neapel.

²⁹ Am Ende von *Lilla Weneda* wird der letzte Weneder Polelum, der seinen an ihn geketteten toten Bruder Lelum trägt, vom Scheiterhaufen der wenedischen Ritter in den Himmel versetzt.

Aleksandra Lukoszek

***Fischer Fritz, czyli o rybaku Fritz* Raphaeli Bardutzky. Od tłumaczki słów kilka**



Miejszem akcji sztuki Raphaeli Bardutzky jest bawarska prowincja, gdzie mieszka schorowany stary Niemiec, tytułowy *Fischer Fritz, czyli rybak Fritz*, do którego przyjeżdża polska opiekunka, Piotra. Fritz mówi dialektem bawarskim, Piotra zna niemiecki. Język i mowa traktowane są tutaj jako główne narzędzie komunikacji, na które zdane są postaci.

Oryginalność tekstu *Fischer Fritz* polega na zabawie z możliwościami języka – czy raczej języków, dialektów – która odgrywa tutaj centralną rolę. Sztuka poprzepłatana jest łamańcami językowymi, grammi słownymi, cytatami z piosenek, frazeologizmami, które tworzą swoisty »karnawał języków«. Cała ta lingwistyczna zabawa stawia tłumaczkę w roli akrobatki balansującej na cienkiej linii – najmniejsza pomyłka grozi upadkiem w przepaść zniekształcenia sensu.

Największym ekwilibrystycznym wyzwaniem okazało się znalezienie polskiego ekwiwalentu dla dialektu bawarskiego oraz przeniesienie partii tekstu, które w oryginale są w języku polskim tak, aby realia przedstawione w sztuce oraz jej wielojęzyczność nie zostały zatarte.

Zależało mi, aby oddać charakter dialektu z jego wyjątkowością, tradycją i kulturą, a polski odbiorca i polska odbiorczyni otrzymali obraz zbliżony do oryginału. Dialekt w jakimś stopniu odzwierciedla również mentalność jego użytkowników, zawilości historyczne, w które zostali wplątani, a które ich ukształtowały (wpływy różnych kultur i języków).

Ażeby uwzględnić wszystkie te czynniki i nie popełnić kardynalnego błędu, do jakich należy użycie dialektu języka docelowego, który pod żadnym względem nie przybliża realiów użytkowników dialektu języka wyjściowego, oraz aby nie osunąć się we wspomnianą przepaść zniekształcenia sensu, zdecydowałam się na dialekt mazurski, ponieważ inne polskie gwary i dialekty wydają się zbyt specyficzne i nacechowane stereotypowo. Wybrałam gwarę mazurską ze względu na jej związek z językiem i kulturą niemiecką oraz wyraźne ślady wpływu kościoła luterańskiego. Ludność niemiecka zamieszkująca te tereny do 1945 roku starała się podtrzymać swoją tożsamość poprzez kultywowanie tradycji, obrzędów oraz języka i odegrała niemałą rolę w kształtowaniu się dialektu mazurskiego. Liczba użytkowników dialektu mazurskiego oraz tereny przez nich zamieszkane były niewielkie, a ich kultura, tak różna pod wieloma względami od kultury polskiej, stała się jej integralną częścią. Choć dialekt bawarski obejmuje największy obszar oraz największą liczbę użytkowników w Europie Środkowej i różni się od standardowego niemieckiego, to właśnie ta różnica, odrębność i odmienność od kultury niemieckiej była ważnym czynnikiem przy wyborze polskiego ekwiwalentu.

Kolejnym powodem było bawarskie i mazurskie przywiązanie do ojczyzny, którą stanowiła ziemia i gospodarstwo rolne. Na tych obszarach ojczyzna definiowana jest jako przywiązanie do tradycji i religii, a miłość do niej wyrażana przez pielęgnowanie języka, stroju i folkloru. Mazurska tradycja łowienia ryb, uwarunkowana bliskością jezior i rzek, odegrała tu również pewną rolę.

Przy pracy nad przekładem wspierałam się *Elementarzem mowy mazurskiej*¹, *Małym słownikiem gwary mazurskiej*² pod redakcją Erwina Kruka oraz zbiorem reportaży *Na tropach Smętka* Melchiora Wańkowicza³.

Dalszym problemem natury ekwilibrystycznej było znalezienie strategii pozwalającej zachować wielojęzyczność *Fischera Fritza*. W tekście oryginalnym partie wypowiedziane w języku polskim wplecione zostały pomiędzy kwestie w języku niemieckim, jak i w dialekcie bawarskim, co w efekcie tworzy już wyżej wspomniany »karnawał języków«. Cała figura ekwilibrystyczna polega na znalezieniu takiego rozwiązania, które oddałoby tę zabawę i nie spłaszczało brzmienia i charakteru sztuki.

Strategia, którą przyjął, polegała na pozostawieniu pewnych wypowiedzi w języku niemieckim, ponieważ miejscem, w który rozgrywa się akcja sztuki, jest bawarska prowincja, mała miejscowość, w której ląduje Piotra, aby pielęgnować Fritza. Za taką strategią przemawia doświadczenie migracji zarobkowej, które dla wielu Polek i Polaków stało się normalnością. Cechą języka migrantek i migrantów jest wpłatanie w wypowiedzi w języku ojczystym zwrotów w języku kraju migracji. Warunkuje to ekonomia języka, która pozwala na krótki komunikat odnoszący się *stricte* do realiów kraju migracji, mogą to być np.: zwroty na powitanie, frazesy, nazwy instytucji lub określenia spraw urzędowych.

Pozostawienie miejsca akcji w Niemczech wydaje się tutaj sensownym zabiegiem translatorskim, ponieważ najmniej zafałszowuje wymowę sztuki i pozostaje czytelne dla odbiorczyń i odbiorców.

Kolejny argument przemawiający za taką strategią stanowi postać Fritza, który jest nie tylko głównym bohaterem sztuki, ale również częścią popularnego niemieckiego łamańca językowego: *Fischer Fritz fischt frische Fische* (»Rybak Fritz łowi świeże ryby«).

Nie chcąc zmieniać reguł zabawy z dwuznacznością tytułowego Fritza, jak i z językami, na których opiera się sztuka, zdecydowałam się na wyżej wymienione strategie przekładu. Mam nadzieję, że odbiorczynie i odbiorcy będą bawić się równie dobrze przy *Fischerze Fritzu*, jak mnie bawiła praca nad jego przekładem.

¹ Piotr Szatkowski: *Mazurski fébel* abo *Mazurská fibla* czyli *Elementarz mowy mazurskiej*. Elk 2019.

² Erwin Kruk: *Mały słownik gwary mazurskiej*. Olsztyn 2011, <https://olsztyn.luteranie.pl/old/pl/biuletyn/msgwarymazur.htm> <https://luteranie-dzialdowo.pl/archiwalna/pl/biuletyn/msgwarymazur.htm> (25.10.2025).

³ Melchior Wańkowicz: *Na tropach Smętka*. Kraków 1988.

Raphaela Bardutzky

Fischer Fritz. Sprechtheater¹



für meine Familie

Rollen:

- FRI
- FRA
- P

Vorabbemerkung:

Die Figur Fritz leidet unter einer ataktischen Dysarthrie, also einer Sprechstörung. Diese bitte auf der Bühne nicht imitieren. (Just tell – don't show.)

Aus konzeptionellen Gründen verzichtet das Stück auf Regieanweisungen; aber selbstverständlich darf & soll gestrichen, gespielt und inszeniert werden! 🗣️✍️😊

I.

P:

Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. (*rall.:*) Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. (*decresc.:*) Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. (*da capo*)

FRA

(gleichzeitig, ad. lib.):

Man spricht beim Konsonanten **F** von einem sogenannten »Reibelaut«. Der ist erstmal nicht schwer zu bilden: Man benutze einffach fffffolgende Mundstellung: Die Ober- und Unterlippe ziehen sich, leicht aufwärtsstrebend, nach der Mitte hin zusammen. Dadurch erfolgt eine leichte Berührung mit den oberen Schneidezähnen, so dass die ruhig strömende Ausatemungsluft durch die schmale Öffnung geblasen wird: *Ffffffffff*. Danach der schnelle Fall des Unterkiefers: *Ffffisher*. *Ffffish*. Schwieriger natürlich bei einem nachfolgenden »r«. *Ffffrrrr*. In Bayern allerdings *frrrrrisch* gesprochen mit Zungen-rrrrr; in Restdeutschland *frrrrrisch*.

¹ Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH.

Raphaela Bardutzky

Fischer Fritz, czyli o rybaku Fritzu

Przekład: Aleksandra Lukoszek

mojej rodzinie

Osoby:

- FRI
- FRA
- P

Uwagi wstępne:

Figura Fritza cierpi na dyzartrię ataktyczną, czyli zaburzenia mowy. Proszę na scenie tego nie imitować (Just tell – don't show).

Z powodów koncepcyjnych sztuka nie zawiera wskazówek reżyserskich; oczywiście powinna & musi być kreślona, grana i inscenizowana. 🐼🖋️😊

I.

P:

Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz¹. (*rall.:*) Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische fische. (*decresc.:*) Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz. (*da capo*)

FRA:

(*równocześnie, ad. lib.*):

W języku niemieckim spółgłoskę F nazywa się również spółgłoską szczelinową. Bardzo łatwo jest ją wymówić: tworzymy następujący układ warg. Dolna i górna warga zbliżają się do siebie, lekko ku górze, tworząc tak zwany dzióbek. Dzięki temu górne zęby delikatnie dotykają dolnej wargi, spokojnie przepływający prąd powietrza uchodzi przez wąską szczelinę: *Fffffff*. Później dolna szczęka powinna szybko opaść: *Fffischer*. *Fffischt*. W języku niemieckim trudności sprawia następujące po niej »r«. *Fffrrrrisch*. Wprawdzie w bawarskim *frrrrisch* wymawia się (podobnie jak w języku polskim) z wibrującym językiem; a w pozostałej części Niemiec *frrrrisch*².

¹ Rybak Fritz łowi świeże ryby. Świeże ryby łowi rybak Fritz.

² W języku niemieckim – [ʀ] r – wymawia się przy ułożeniu języka w tylnej części jamy ustnej, bez charakterystycznych wibracji – lekko i prawie niesłyszalnie.

P:



Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische, frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischt Fischer Fritz? Frische, frische, frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt fantastisch frische, frische Fische. Fantastisch frische, frische Fische fischt fröhlich Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt fröhlich, frohgemut, vergnügt phänomenal frische Fische! Fidel, frohgemut, vergnügt, freudig fischt Fischer Fritz fröhlich frische Fische. Fromm, fröhlich, frei! Frische, fische frische Fische! Fantastische, phänomenal frische, frische, frische, frische Fische fischt Fischer Fritz! Frischer, fantastischer, phänomenaler, vorzüglicher, vollkommen frischer Fisch von Fischer Fritz! Feiern Sie mit frischem Fisch von Fischer Fritz! Fischer Fritz feiert frischen Fisch! Frische, fantastisch frische, vollkommen frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz, fröhlicher Fischer, fischt frohgemut, fantastischen, famosen, frischen, frischen, frischen Fisch! Vollkommene, vorzügliche, fantastische, frische, frische, frische Fische von Fischer Fritz! Der freundliche Fischer Fritz fischt famose, vorzügliche, formidable, phänomenale, fantastische, vollkommene, frische, frische, frische Fische! Frische, frische, frische Fische fischt Fischer Fritz! Nur Fischer Fritz fischt so frische Fische! Fischer Fritz fischt weiterhin frischen Fisch! Fröhlich!!! Frische, frische Fische! Fröhliche Flussfische von Fischer Fritz! Fischer Fritz fischt weiterhin frohgemut frischen Flussfisch! Frische Flussbarsche und Forellen! Famose, phänomenale Flussbarsche und formidable, vorzügliche Forellen fischt Fischer Fritz. Nur Fischer Fritz fischt vorzüglichen, frischen Flussfisch! Fantastisch! Fantastisch frische, frische, frische Fische. So frischer Flussfisch nur von Fischer Fritz! Nur Fischer Fritz fischt noch frischen Flussfisch. Frischere Fische fischt nur Fischer Fritz. Immer noch! Fischer Fritz fischt frische Fische! Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz.

P:

Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische, frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischt Fischer Fritz? Frische, frische, frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt fantastisch frische, frische Fische. Fantastisch frische, frische Fische fischt fröhlich Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt fröhlich, frohgemut, vergnügt phänomenal frische Fische! Fidel, frohgemut, vergnügt, freudig fischt Fischer Fritz fröhlich frische Fische. Fromm, fröhlich, frei! Frische, fische frische Fische! Fantastische, phänomenal frische, frische, frische, frische Fische fischt Fischer Fritz! Frischer, fantastischer, phänomenaler, vorzüglicher, vollkommen frischer Fisch von Fischer Fritz! Feiern Sie mit frischem Fisch von Fischer Fritz! Fischer Fritz feiert frischen Fisch! Frische, fantastisch frische, vollkommen frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz, fröhlicher Fischer, fischt frohgemut, fantastischen, famosen, frischen, frischen, frischen Fisch! Vollkommene, vorzügliche, fantastische, frische, frische, frische Fische von Fischer Fritz! Der freundliche Fischer Fritz fischt famose, vorzügliche, formidable, phänomenale, fantastische, vollkommene, frische, frische, frische Fische! Frische, frische, frische Fische fischt Fischer Fritz! Nur Fischer Fritz fischt so frische Fische! Fischer Fritz fischt weiterhin frischen Fisch! Fröhlich!!! Frische, frische Fische! Fröhliche Flussfische von Fischer Fritz! Fischer Fritz fischt weiterhin frohgemut frischen Flussfisch! Frische Flussbarsche und Forellen! Famose, phänomenale Flussbarsche und formidable, vorzügliche Forellen fischt Fischer Fritz. Nur Fischer Fritz fischt vorzüglichen, frischen Flussfisch! Fantastisch! Fantastisch frische, frische, frische Fische. So frischer Flussfisch nur von Fischer Fritz! Nur Fischer Fritz fischt noch frischen Flussfisch. Frischere Fische fischt nur Fischer Fritz. Immer noch! Fischer Fritz fischt frische Fische! Frische Fische fischt Fischer Fritz. Fischer Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischer Fritz³. Świeże ryby łowi rybak Fritz.

³ Rybak Fritz łowi świeże ryby. Świeże, świeże ryby łowi rybak Fritz. Łowi rybak Fritz? Świeże, świeże, świeże ryby łowi rybak Fritz. Rybak Fritz łowi fantastycznie świeże, świeże ryby. Fantastycznie świeże, świeże ryby łowi radośnie rybak Fritz. Rybak Fritz łowi radośnie, rozkosznie, frywolnie fenomenalne świeże ryby! Niefrasobliwie, rozkosznie, frywolnie, fertycznie łowi rybak Fritz radośnie świeże ryby. Religijny, radosny, wolny! Świeże, łowią świeże ryby! Fantastycznie, fenomenalnie świeże, świeże, świeże, świeże ryby łowi rybak Fritz! Świeża, fantastycznie, fenomenalnie, wyśmienicie, rewelacyjnie świeża ryba rybaka Fritza. Świętujcie ze świeżą rybą rybaka Fritza! Rybak Fritz świętuje świeżą rybę! Świeże, fantastycznie świeże, rewelacyjnie świeże ryby łowi rybak Fritz. Rybak Fritz, radosny rybak, łowi rozkosznie, fantastyczną, świetną, świeżą, świeżą, świeżą rybę! Rewelacyjne, wyśmienite, fantastyczne, świeże, świeże, świeże ryby rybaka Fritza! Przyjazny rybak Fritz łowi świetne, wyśmienite, wspaniałe, fenomenalne, fantastyczne, rewelacyjne, świeże, świeże, świeże ryby! Świeże, świeże, świeże ryby łowi rybak Fritz! Tylko rybak Fritz łowi tak świeże ryby! Rybak Fritz łowi nadal świeże ryby! Radośnie!!! Świeże, świeże ryby! Radosne ryby rzeczne rybaka Fritza! Rybak Fritz nadal łowi rozkosznie świeżą rybę rzeczna! Świeże okonie rzeczne i pstrągi! Świetne, fenomenalne okonie rzeczne i wspaniałe, wyśmienite pstrągi łowi rybak Fritz. Tylko rybak Fritz łowi wyśmienitą, świeżą rybę rzeczna! Fantastycznie! Fantastycznie świeże, świeże, świeże ryby. Tak świeże ryby rzeczne tylko od rybaka Fritza! Tylko rybak Fritz łowi jeszcze świeże ryby rzeczne. Świeże ryby łowi tylko rybak Fritz! W dalszym ciągu! Rybak Fritz łowi świeże ryby! Świeże ryby łowi rybak Fritz. Rybak Fritz łowi świeże ryby. Świeże ryby łowi rybak Fritz.

FRI:

Fischer Fritz fischt nicht mehr. Lang schon nicht mehr.

Keinen Fisch fischt Fischer Fritz. Koan oanzign.

FRA:

Keinen einzigen.

FRI:

Nicht mehr so frisch, der Fritz.

FRA:

Sagte Fritz selbst noch im Februar und fands witzig. Das war lustig gemeint. Damals.

Allerdings war Fritz da noch wesentlich fitter.

P:

Das war vor dem Infarkt.

FRI:

Jetzt schweigt Fritz anstatt zu scherzen.

FRA:

Sogar sich beschweren ist für Fritz schwierig geworden.

(Pause)

Selbst wenn sein Logopäde lächelnd Bilabiallaute lobt, um welche sich Fritz behutsam, bisweilen, bemitleidenswert, betröppelt,

FRI:

brav, befangen, betrübt, beklommen, beängstigt, betroffen, peinlich berührt, besorgt, bang, bebend, böse, beschämt, bedrückt, brüchig, panisch bemüht

P:

Er erschrickt dabei immer wieder aufs Neue über die eigene Stimme, die jetzt auf einmal unerträglich fremd klingt

FRI:

so blechern und bellend



FRI:

Rybak Fritz już więcej nie łowi. Już dawno.

Żadnej ryby nie złowi rybak Fritz. Ane jene.

FRA:

Ani jednej.

FRI:

Już nie taki świeży, ten Fritz.

FRA:

Jeszcze w lutym Fritz sam tak mówił i uważał to za zabawne. To miało być zabawne. Wtedy.

Co prawda Fritz był wtedy w znacznie lepszej formie.

P:

To było przed zawalem.

FRI:

Teraz Fritz milczy, zamiast żartować.

FRA: W dodatku narzekanie stało się dla Fritza trudne.

(pauza)

Nawet gdy jego logopeda, uśmiechając się, chwali spółgłoski dwuwargowe, o które Fritz się tak przezornie, sporadycznie, politowania godnie, bolesciwie, posłusznie,

FRI:

płochliwie, ponuro, pochmurnie, poirytowanie, potwornie, z poruszeniem, z przerażeniem, potulnie, drżąc, podminowanie, poniżenie, posępnie, połamanie, panicznie stara.

P:

Wzdryga się za każdym razem na nowo, gdy słyszy własny głos, który wydaje mu się nieznośnie obcy,

FRI:

taki metaliczny i szczekający,

FRA:

taki automatyczny.

P:

Stan po mózdkowym niedokrwieniu z dyzartrią i zaawansowana ataksja, pisze lekarka. Oprócz tego poważna hipertonia, początkujący przerost lewej komory sercowej, niewydolność zastawki mitralnej w lekkim stopniu oraz średnio zaawansowane zwężenie lewej tętnicy szyjnej wewnętrznej. Niewydolność nerek w stadium skutkującym retencją moczu, obustronne zapalenie stawów, zwyrodnienie prawego stawu biodrowego, po lewej sztuczny staw biodrowy. Stan po operacji przepukliny pachwinowej obustronnej, pooperacyjna zakrzepica żył głębokich z lewej strony, jak i obustronna zatorowość płuc. Dodatkowo inkontynencja moczu przy stanie radykalnej prostatektomii spowodowanej rakiem gruczołu krokowego oraz niedosłuch i starcze zwyrodnienie płamki żółtej po obu stronach. Oznacza to: zaburzenia zdolności motorycznych i zaburzenia mowy, co oznacza problemy z artykulacją spowodowane pogorszeniem się stanu organów mowy po przebytych zawale mięśnia sercowego, poza tym tendencje do upadania spowodowane ograniczeniem koordynacji ruchowej. Dalej, wysokie ciśnienie krwi i przerost mięśnia sercowego lewej komory oraz niedomykalność zastawki mitralnej i zwężenie lewych naczyń mózgowych. Oprócz tego została zdiagnozowana niewydolność nerek, jeszcze bezobjawowa, ale ze zwiększonym stężeniem mocznika i kreatyniny we krwi. Obustronne zwyrodnienie stawów kolanowych, stan po obustronnej operacji przepukliny, zwyrodnienie prawego biodra oraz stan po wstawieniu całkowitej endoprotezy lewego stawu biodrowego, oznacza to: główka stawowa oraz panewka stawowa lewego biodra została zastąpiona przed siedmiu laty całkowitą protezą. W następstwie operacji stawu biodrowego wystąpiły: zakrzepy w naczyniach krwionośnych nóg oraz zakrzepy w małych tętnicach płucnych. Obecnie pacjent cierpi na niekontrolowany wyciek moczu wskutek operacyjnego usunięcia całej prostaty spowodowanego nowotworem prostaty przed dziewięciu laty. Dodatkowo niedosłuch obustronny oraz starcze zmiany w siatkówce z wadą wzroku, również obustronne.

FRA:

Co oznacza: Rybak Fritz jest teraz jeszcze bardziej zniedołężniały i chwiejny, niż kiedykolwiek.

FRI:

Po prostu wrak.

FRA: W R A K WWWWRRRRRAKKK

Słowo ze zlepkiem spółgłosek.

Da muss die Zunge vier Mal den Ort wechseln.

Einfach mal langsam rantasten und in kleine Portionen aufteilen.

Rrrrraaaa.

Rrrrraaaa.

FRI:

ra ra ra

FRA:

Ja!

Und jetzt schwieriger: Rrrrack. Rrrack.

FRI:

Rack.

Rack.

P:

Rack.

FRA:

Rack. Vertrackt!

Machen Sie sich dabei mal die Kieferöffnung bewusst: Der Kiefer geht auf für das A, und schließt für das K. Das K ist velar, findet also hinten statt, am Gaumensegel.

Rack!

FRI:

Rack.

P:

Rack. Rack.

FRI:

Rack.



Tutaj język musi zmienić położenie cztery razy.

Należy podejść do tego powoli i podzielić to na małe porcyjki.

Rrrrraaaa.

Rrrrraaaa.

FRI:

ra ra ra

FRA:

Dobrze! A teraz coś trudniejszego: Rrrrrak, Rrrrrak.

FRI:

Rak.

Rak.

P:

Rak.

FRA:

Rak. Karkołomny!

Proszę się skoncentrować przy otwieraniu szczęki: Przy A szczęka się otwiera, a przy K zamyka. K jest welarne, a więc artykułuje się w tylnej części, przy podniebieniu miękkim.

Rak!

FRI:

Rak.

P:

Rak. Rak.

FRI:

Rak.

FRA:

Und jetzt Wrack. WWRRRAAACK. Wir starten mit den W: Die Unterlippe an die oberen Schneidezähne: Wwww.



FRI:

Wwwwwww.

FRA:

Wwwwrrrrrrrack!

FRI:

Wrack.

P:

Wrack?

FRA:

Wrack.

FRI:

Wrack. A Wrack, sog I.

Hoid a Wrack.

Oana, der weiderghert.²

FRA:

Einer, der weitergehört.

FRI:

Der kein Zustand mehr ist.

FRA:

Fragt sich, wie wir das in Zukunft überhaupt machen wollen, bei diesem Zustand.

² FRI: Sag ich ja, Wrack. Ein Wrack halt. Einer, der weiter gehört (= der weg muss, sterben muss).

FRA:

A teraz wrak. WWRRRAAAK. Zaczynamy od W: Dolna warga dotyka górnych siekaczy: Wwww.

FRI:

Wwwwwww.

FRA:

Wwwwrrrrrak!

FRI:

Wrak.

P:

Wrak?

FRA:

Wrak.

FRI:

Wrak.

Tocz mózgie, wrak.

Po prostu wrak.

Taki, co musi pómrażnónc⁴.

FRA:

Taki, który musi umrzeć.

FRI:

To nie jest żaden stan.

FRA:

Pyta, jak w przyszłości mamy to zrobić, w takim stanie.

⁴ Przecież mówię, wrak. Po prostu wrak. Ten, który musi umrzeć.

FRI:

Da kannst nichts machen.

Da kannst höchstens Zustände kriegen, in so einem Zustand.



P:

Klar ist das kein Zustand, für Zukunftspläne. Aber sie müssen trotzdem darüber reden.

FRA:

Über so etwas können Sie mit ihm nicht reden.

P:

Müssen Sie aber. Dringend. Probieren Sie es, wenigstens. In so einer Situation müssen Sie wirklich versuchen, das Gespräch zu suchen und gemeinsam die potentiellen Pflege- und Unterbringungsvarianten durchzusprechen. Wer macht die Grundpflege? Welche Behandlungspflege ist ferner von Nöten. Diese Fragen sollten sie jetzt wirklich zusammen besprechen.

FRA:

Das müssen wir uns jetzt fragen. Bapa!

BAPA!

Wias weidergehn soll. War die Frage.

FRI:

Hmmm.

FRA:

Was?

FRI:

Gar nix gehd weida.

FRA:

Gar nix gehd aba ned.

Glaub mir, anders geht's einfach nicht.

FRI:

Nic z tym nie możesz zrobić.

Najwyżej możesz dostać szafu, w takim stanie.

P:

Oczywiście to nie jest stan na robienie planów na przyszłość. Ale mimo to musi pan o tym porozmawiać.

FRA:

O czymś takim nie może pani z nim porozmawiać.

P:

Ale musi pan. Koniecznie. Niech pan chociaż spróbuje. W takiej sytuacji naprawdę musi pan spróbować porozmawiać i musicie porozmawiać o różnych formach opieki oraz o kwaterze. Kto się zajmie opieką podstawową? Jakie leczenie będzie potrzebne w przyszłości? Te pytania naprawdę powinniście teraz wspólnie przedyskutować.

FRA:

Teraz musimy zadać sobie to pytanie. Papa.

PAPA!

Co robićz dali. Takie było pytanie.

FRI:

Hmmm.

FRA:

Co?

FRI:

Nic dali nie robzim.

FRA:

Ale nie mozno nic nie robzićz.

Wierz mi, przecież nie można inaczej.

FRI:

Da wird's dir schon anders.

Da wird dir schon anders, wenn dein Sohn plötzlich mit deiner Ärztin über Pflegeheim spricht. Als wär das gar nichts. Als wärest Du gar nichts. Als wärest du nur eine Last, die verräumt werden muss.

Weißt, das ist bitter, wenn du merkst, wie du andern nur noch zur Last fällst. Wenn du deinem Sohn nur noch zur Last fällst.

Mein Sohn, der Franz – mein Sohn heißt Franz. Mit zweitem Namen erst Fritz. Weil er am 4. Oktober geboren ist, heiliger Franziskus ist das.

FRA:

Bapa! BAPA!!!

FRI:

Jo.

P:

Wer kocht Ihnen denn dann daheim was zu essen?

Sie brauchen ja jetzt auch Hilfe von den Schwestern, wenn Sie ein Schnitzel kleinschneiden oder beim Anziehen. Oder würden Sie mir da widersprechen?

FRA:

Bapa weißt, in der Stadt ist das anders, da liefern sie's Essen auf Rädern.

(Zu P:) Er kann zur Zeit ja kaum seine After-Eights auspacken. Und von der Möglichkeit, sich selbst ein Brot zu schmieren, sind wir ja wohl Lichtjahre entfernt.

P:

Das wird sich leider auch nach seiner Entlassung nur geringfügig ändern. Denn wir können die zielgerichteten Tätigkeiten zwar durch Ergotherapie durchaus verbessern, falls der Patient ausreichend übt und mitmacht, aber wie früher wird sich seine Feinmotorik nicht wieder herstellen lassen.

(Zu FRI:) Und wenn wir jetzt Ihre Verfassung betrachten, dann müssen wir uns doch eingestehen, dass Sie schon sehr viel Hilfe von den Schwestern erhalten – die Sie ja durchaus auch brauchen.

Und da kann ich mir nicht vorstellen, wie sie alle alltäglichen Aufgaben nach Ihrer Entlassung auf einmal alleine bewerkstelligen wollen.

Da werden Sie mir doch Recht geben, oder sehen Sie das ganz anders?



FRI:

Zaczynasz się czuć dziwnie.

Zaczynasz się czuć dziwnie, gdy twój syn nagle rozmawia z twoją lekarką o domu opieki. Jak gdyby nigdy nic. Jakbyś był nikim. Jakbyś był ciężarem, którego trzeba się pozbyć.

Wiesz, to żalosne, gdy zauważasz, że stajesz się dla innych ciężarem. Kiedy dla własnego syna stajesz się ciężarem.

Mój syn, Franz – mój syn nazywa się Franz. Dopiero na drugie ma Fritz. Bo urodził się 4 października, w świętego Franciszka.

FRA:

Papa! PAPA!!!

FRI:

Jo.

P:

Kto będzie panu w domu gotował?

Teraz też potrzebuje pan pomocy pielęgniarek, gdy chce pan pokroić sobie sznycła na kawałeczki albo się ubrać. Chyba pan nie zaprzeczy?

FRA:

Papa wie, że w mieście jest inaczej, tam dowożą obiady.

(Do P:) W tej chwili nawet nie potrafi otworzyć sobie swoich After-Eight.

A od momentu, w którym będzie umiał posmarować sobie kromkę chleba, oddaleni jesteśmy lata świetlne.

P:

Niestety po jego wyjściu zmieni się to tylko nieznacznie. Wprawdzie dzięki ergoterapii możemy poprawić jego sprawność fizyczną, jeżeli pacjent wystarczająco ćwiczy i współpracuje, ale jego umiejętności motoryczne nie będą już takie jak wcześniej.

(Do FRI:) Ale kiedy widzi się, w jakiej jest pan kondycji, to trzeba przyznać, że potrzeba panu wiele pomocy pielęgniarskiej – która jest panu niezbędna. I nie wyobrażam sobie, jak po opuszczeniu szpitala nagle da pan sobie sam radę ze wszystkimi codziennymi obowiązkami.

Chyba przyzna mi pan rację albo widzi pan to inaczej?

FRI:

—

P:

Soll ich nicht vielleicht den Sozialdienst bitten, einen Heimplatz für Sie zu organisieren?

FRI:

—

P:

Was sagen Sie denn dazu?

Jetzt sagen Sie doch auch einmal etwas dazu.

FRI:

Was willst du da noch sagen. Da sagt Du nichts mehr.

Außerdem hab ich dem Franz schon x-mal gesagt, dass ich heim muss. Heim! Nicht in ein Heim! Heim an den Fluss.

Aber der Franz sagt: Geht halt nicht anders.

P:

Jetzt schlafen Sie einmal darüber.

Und stecken Sie den Kopf nicht in den Sand. Das geht schon wieder bergauf.

FRA:

Genau Bapa, schlafst amoi drüba.

FRI:

Da brauch I ned drüber schlofa.

Gebts mia oafach a Spritzn und schläferst mi ei.

Na seids mi los und guad is.³

FRA:

Bapa!

³ FRA: Genau Papa, schlaf einmal darüber. FRI: Da brauche ich nicht darüber schlafen. Gebt mir einfach eine Spritze und schläfert mich ein. Dann seid ihr mich los und alles ist gut.

FRI:

—

P:

Może porozmawiam z opieką społeczną, czy nie załatwiliby panu miejsca w domu opieki?

FRI:

—

P:

Co pan na to powie?

Niech się pan wreszcie wypowie w tej sprawie.

FRI:

A co można jeszcze na to powiedzieć. Nic już nie powiesz. A poza tym sto razy mówiłem Franzowi, że muszę do domu.

Do domu! A nie do domu opieki! Do domu nad rzeką. Ale Franz mówi: inaczej nie da rady.

P:

Teraz niech się pan z tym prześpi. I niech pan nie chowa głowy w piasek. Będzie dobrze.

FRA:

Richtik papa, przespesz szie z tém.

FRI:

Nie muse szie z tém przespacz.

Eno dąjcie mnie szprice i uspyte mnie.

Tedi pozbendzieta szie mnie i bédzie spokój.⁵

FRA:

Papa!

⁵ FRA: Dokładnie tato, prześpij się z tym. FRI: Nie muszę się z tym przespać. Dajcie mi tylko zastrzyk i uspijcie mnie. Wtedy się mnie pozbędziecie i będziecie mieć spokój.

FRI:

Is doch wahr. Ma dat koa Viech ned so leidn lassn.

P:

Wie bitte?

FRI:

Gems mia oafach a Spritzn. Bitte.

Frau Doktor. Sans so guad. Bitte.

FRA:

Bapa!

Geh weida.⁴

FRI:

Dann gehen sie.

Lassen Fritz allein im Bett zurück. Bedrückt. Beklommen. Betroffen. Bang. Bebind. Klammert sich Fritz an seiner Bettdecke fest.

An dieser brettharten Krankenhausbettdecke. In der Fritz immer so schwitzt. Eine Scheiß-Zudecke ist das.

Scheiß-Schweiß-Zudecke.

Sowas ist eine Krankheit, keine Zudecke.

Wie sollst du da gesund werden, wenn du sogar mit einer Krankheit zugedeckt wirst? In diesem Scheiß-Krankenhaus. In dieser Scheiß-Reha.

Ist doch wahr!

Fritz packt die Wut.

Wirft sein Wasserglas gegen die Wand. Fegt die Wasserflasche, die Tablettendose, die Taschentücher, das Telefon, die Hörgeräte, die Brille, die Pralinen vom Bettbeistelltisch.

⁴ FRI: Ist doch wahr! Man würde kein Tier je so leiden lassen. (...) FRI: Geben Sie mir einfach eine Spritze. Bitte Frau Doktor. Sind sie so gut. Bitte. FRA: Papa! Geh weiter (=Hör auf!).

FRI:

To prawda. Stworzenia sie nie kweluje.

P:

Proszę?

FRI:

Dajcie mnie eno szprice. Bitszé.

Pani dochtórko.

Bédzieta tak dobre.

Bitszé.

FRA:

Papa.

Skónc⁶.

FRI:

Wychodzą.

Zostawiają Fritza samego w łóżku. Drżącego. Strwożonego. Przygnębionego. Skonsternowanego. Niespokojnego.

Fritz trzyma się kurczowo swojej kołdry.

Tej twardej szpitalnej kołdry. Pod którą Fritz się poci. Gówniane to przykrycie.

Gówniane-pot-przykrycie.

Coś takiego to choroba, a nie przykrycie.

Jak tu wyzdrowieć, kiedy przykrywają cię chorobą? W tym gównianym szpitalu. Na tej gównianej rehabilitacji.

Przecież to prawda! Fritza chwyta złość.

Rzuca szklanką z wodą o ścianę. Zrzuca ze stolika nocnego butelkę z wodą, tabletki, chusteczki higieniczne, telefon, aparat słuchowy, bombonierkę.

⁶ FRI: Przecież to prawda. Nawet zwierząt się nie męczy. (...) FRI: Dajcie mi tylko zastrzyk. Proszę panią doktor. Będzie pani tak dobra. Proszę. FRA: Tato! Skończ!

FRA:

Aber das Scheppern schreckt nicht mal die Nachtschwester auf.

P:

Fritzens Zimmergenosse schnarcht unverdrossen.

FRI:

Fritz ist elend zumute. Was soll jetzt werden?

Was soll werden, wenns nichts mehr wird?

FRA:

Doch Tags drauf schöpft Fritz neue Hoffnung. Dank einer Dame vom Sozialdienst, die ihm die Anheuerung einer Live-in-Pflegekraft empfiehlt.

P:

Sprich: Polin.

[...]



FRA:

Ale trzask nie wystraszył nawet pielęgniarek na nocnej zmianie.

P:

Pacjent w pokoju Fritza chrapie niezmordowanie.

FRI:

Fritz czuje się podle. Co teraz będzie? A co ma być, jeśli już nic więcej nie może być?

FRA:

Dzień później Fritz odzyskuje nadzieję. Dzięki pani z opieki społecznej, która proponuje mu zatrudnienie opiekunki live-in.

P:

Znaczy: Polkę.

[...]



Schwerpunkt: Theater und Übersetzung

Eliza Szymańska:	Refleksja — rebelia — interwencja. O liminalności i poczuciu sprawczości w twórczości teatralnej polskich migrantów i migrantek w Niemczech	84
Magdalena Gabrysiak:	»Wörtlichkeit vor Augen«: Das Drama und die Übersetzungstheorie Walter Benjamins	99
Jacek Kaduczak:	Teby wiecznie żywe? Strategie tłumaczeniowe dramatów antycznych i współczesnych sztuk inspirowanych antykiem na przykładzie <i>Antygony</i> Sofoklesa, <i>Lajosa</i> Rolanda Schimmelpfenniga i <i>forecast: ödipus</i> Thomasa Köcka	112
Krzysztof Tkaczyk:	Aufbrüche ganz unerwartet. Peter Handkes (<i>Quodlibet</i>) und Wojciech Albińskis (<i>Oświęcimki</i>) Holocaust-Assoziationen	131

Eliza Szymańska

Refleksja – rebelia – interwencja. O liminalności i poczuciu sprawczości w twórczości teatralnej polskich migrantów i migrantek w Niemczech¹



Tłumaczenie między kulturami i/a liminalność

Pojęcie przekładu w ostatnich dekadach coraz częściej traktowane było jako narzędzie analityczne w globalnych interdyscyplinarnych studiach kulturowych oraz jako poręczny punkt wyjścia do konceptualizacji relacji między różnymi kulturowymi kontekstami znaczeń. Przekład to oczywiście przede wszystkim związane z lingwistyczno-tekstowym paradygmatem tłumaczenie jednych języków na inne. Z czasem jednak zaczęto go utożsamiać z procesami transmisji [*Übertragung*] oraz przekazu [*Vermittlung*] i traktować jako tłumaczenie kultur². Claudia Benthien i Gabriele Klein prezentują w tym kontekście koncepcję, w której »same procesy kulturowe są rozumiane jako ciągle procesy tłumaczenia, a jednocześnie tłumaczenie pojmowane jest jako transformacja tego, co kulturowe: Kultura staje się w ten sposób czytelna jako forma »zawsze-już-translacji« [*Immer-schon-Übersetztsein*]³. Według Doris Bachmann-Medick studia nad przekładem, dzięki którym przekładoznawstwo ugruntowało swoją pozycję na arenie międzynarodowej jako samodzielna dyscyplina, dokonały również podstawowego teoretycznego »zwrotu kulturowego«⁴. Z jednej strony tłumaczenie jest rozumiane zatem jako praktyka kulturowa, która może być empirycznie badana i problematyzowana, z drugiej strony wiąże się to ze zrozumieniem, że tłumaczenie powinno być zawsze traktowane jako tłumaczenie między kulturami⁵.

¹ Poniższy tekst jest polskojęzyczną, opracowaną i uzupełnioną wersją artykułu *Zwischen den Welten – zum Konzept des Liminalen im Theater polnischer Migrant*innen in Deutschland*, który ukazał się w SEMINAR. A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES. Zob. Eliza Szymańska: »Zwischen den Welten«. *Zum Konzept des Liminalen im Theater polnischer Migrant*innen in Deutschland*, SEMINAR. A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES. SPECIAL ISSUE ON GERMAN THEATRE: DIVERSITY, CONTESTATION, INCLUSION, t. 60, Toronto 2024, nr 4, s. 305–331.

² Zob. Claudia Benthien, Gabriele Klein: *Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung, w: Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformation*. Claudia Benthien, Gabriele Klein (red.). Paderborn 2017, s. 9–23, tutaj s. 12.

³ Tamże, s. 13. Tłumaczenia niemieckojęzycznej literatury przedmiotu pochodzą od Autorki artykułu.

⁴ Zob. Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2010, s. 238 i nast.

⁵ Zob. Daniel Wrana: *Der ethische Einsatz des Übersetzens*, w: *Differenz – Übersetzung – Teilhabe. Konzeptionelle und empirische Explorationen*, J. Dinkelaker (red.). Bielefeld 2023, s. 45–96, tutaj s. 45.

Jako rodzaj swoistego *tłumaczenia między kulturami* postrzegać możemy działalność polskich teatrów migracyjnych w Niemczech, z zasady swojej działających na styku dwóch kultur i tradycji teatralnych. Ich twórcy i twórczynie zaś, których określić można mianem *pośredników/pośredniczek kultury* [Kulturvermittler*in], poruszają się zawsze pomiędzy dwoma *światami*: kultury kraju pochodzenia (w którym przeszli edukację kulturalną/teatralną) i kultury kraju przyjmującego (w którym prowadzą swoją działalność teatralną), a tym samym przyjmują w sposób naturalny pozycję tłumacza (*»Übersetzer_inposition«*⁶) między tymi światami. Wpisany w określenie *między światami* stan pewnego zawieszenia odsyła nas do stanu liminalnego, który, nie tylko jak dotychczas głównie przyjmowano w teatrologii, normalizuje doświadczenie *bycia-pomiędzy* i świętuje ten stan jako *»rzeczywistość przyszłości«*⁷, ale pokazuje także zarówno problematykę związaną z kwestiami przynależności tożsamościowej, jak i polityczno-społeczną stygmatyzację migrantów/migrantek i uchodźców/uchodźczyń. Liminalność bowiem może, jak pisał Clemens Ruthener, być niesatysfakcjonującym stanem *»już-nie-i-nie-jeszcze«*, a opiewana *trzecia przestrzeń* staje się ziemią niczyją, która wyklucza tych, którzy się na niej znajdują, z obu sąsiadujących ze sobą przestrzeni⁸. W artykule swoim postaram się wykazać, że refleksja nad takim stanem rzeczy, bunt/rebelia, jaki/jaką on rodzi i próba jego przełamania poprzez traktowanie działalności teatralnej jako swoistego rodzaju interwencji stanowią konstytutywne elementy polskiego teatru migracyjnego twórców/twórczyń młodszego pokolenia w Niemczech.

Różnorodność kulturowa współczesnego społeczeństwa, sztywność i nieprzekraczalność (także, a może przede wszystkim mentalnych) granic w Europie, często trudny (lub niemożliwy) proces przybycia do nowego miejsca, wciąż od nowa doświadczana marginalizacja⁹, to tematy wielu teatrów migracyjnych, w tym także teatrów prowadzonych przez twórców/twórczynie polskiego pochodzenia. Do tej pory jednak badania w kontekście teatru (post)migracyjnego w niewielkim stopniu skupiały się na polskich reżyserach/reżyserkach teatralnych. W jednym ze swoich ostatnich tekstów o scenach postmigracyjnych Matthias Warstat wspomina wprawdzie krótko

⁶ Zob. Nora Haakh: *Muslimierte Körper auf der Bühne. Die Islamdebatte im postmigrantischen Theater*. Bielefeld 2021, s. 82.

⁷ Zob. Erika Fischer-Lichte: *Poza postkolonializm. Polityka przeplatania się kultur performansu*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4_erika_fischer-lichte_-_poza_postkolonializm.pdf (23.7.2023).

⁸ Zob. Clemens Ruthener: *Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als DenkRaum*, ARTS&HUMANITAS, <https://doi.org/10.4312/ars.13.2.26-39> (13.7.2023): »es [Liminalität – E. S.] kann aber auch der unbefriedigende Zustand eines Nicht-mehr-und-Noch-nicht in einem Niemandsland sein, der die sich Aufhaltenden aus beiden an einander angrenzenden Räumen ausschließt«.

⁹ Zob. wywiady przeprowadzone przez Aidan Riebensahm. Zob. Joana Tischkau: *Weißsein sichtbar machen. Von Bewusstseinschärfung und Blickpolitiken*, w: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Azadeh Sharifi / Lisa Skwirblies (red.), Bielefeld 2022, s. 95–100; Olivia H. Kim: *Von Bindestrichen, Intersektionen und Empowerment*, w: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial...*, s. 101–105.

o »profesjonalnym, zaawansowanym artystycznie teatrze [...] po polsku«¹⁰. Badania nad polskim teatrem (post)migracyjnym w Niemczech młodszego pokolenia, powstającym zarówno w języku polskim, jak i niemieckim wciąż jednak są w powijakach¹¹. Niniejszy artykuł stanowi próbę przełamania takiego stanu rzeczy.

W swoim tekście operacjonalizuję koncepcję liminalności dla opisu działań teatralnych polskich reżyserów/reżyserek teatralnych w Niemczech – Olka Witta, Sophie Delest i Przemysława Wojcieszka¹² – badając, jakie ma ona znaczenie dla wybranych przez nich strategii teatralnych. Teatr interkulturowy traktuję przy tym jako »złożony proces kulturowego tłumaczenia«¹³, poszerzając zaproponowany przez Doris Bachmann-Medick katalog przewodnich kategorii kulturowego tłumaczenia o pojęcie liminalności¹⁴. Analizy dokonuję zaś na kilku płaszczyznach: osobistej (stan zawieszenia jako stan psychiczny postaci występujących w poszczególnych inscenizacjach), semantycznej (stan zawieszenia jako metafora losu migranta/migrantki i związane z nią poczucie ambiwalencji [*Ambivalenz*] i niejednoznaczności [*Uneindeutigkeit*]) oraz przestrzennej (»ogrywanie« w teatrze przestrzeni miejskiej jako przestrzeni przejściowej [*Übergangsraum*]). Koncepcja liminalności Turnera z jej trzema fazami oferuje poza tym poręczne ramy do stawiania pytań o specyfikę teatru polskich migrantów/migrantek w kontekście teatru postmigracyjnego w ogóle, jak i jego pozycji w całym niemieckim krajobrazie teatralnym. Podstawowe pytania w tym kontekście brzmią: Co stanowi o specyfice polskiego teatru migracyjnego w Niemczech? Czy teatr polskich migrantów/migrantek w Niemczech znajduje się jeszcze w fazie progowej, czy też faza przynależności została już zapoczątkowana / jest w trakcie realizacji / została zakończona? Czy teatr ten »dotarł« już do szerokiej publiczności i/lub niemieckich krytyków teatralnych, czy też nadal utrzymuje się w zdiagnozowanej przez Erola M. Borana w jego przełomowym studium o teatrze turecko-niemieckim »strefie



¹⁰ Zob. Matthias Warstat: *Postmigrantisches Theater. Das Theater und die Situation von Flüchtlingen auf dem Weg nach Europa*, w: *Vorstellung Europa. Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*, Natalie Bloch, Dieter Heimböckel, Elisabeth Tropper (red.), Berlin 2017, s. 26–42, tutaj s. 28.

¹¹ W mojej monografii *Interkulturelle Theaterstrategien. Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland* jeden z rozdziałów poświęcony jest działalności teatralnej Olka Witta. Zob. Eliza Szymańska: *Interkulturelle Theaterstrategien. Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland*. Gdańsk 2021. O koncepcji teatru Olka Witta zob. też: Eliza Szymańska: *Theater und Migration – Olek Witts »Theater der Migranten« aus interkultureller Perspektive*, w: *Bild-Reflexion-Dialog. Interkulturelle Perspektiven in der Literatur und im Theater*, Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk, Eliza Szymańska, Anastasia Telaak (red.). Gdańsk 2014, s. 245–256. O ile mi wiadomo, o działalności teatralnej Sophie Delest i Przemysława Wojcieszka w Niemczech nie powstał jeszcze żaden artykuł naukowy.

¹² Wybrana kolejność odnosi się do chronologii powstawania pierwszych spektakli poszczególnych reżyserów/reżyserek.

¹³ Zob. Bachmann-Medick: *Cultural turns* (przyp. 4), s. 238.

¹⁴ Do ustanowionego przez Bachmann-Medick katalogu kategorii przewodnich tłumaczenia kulturowego, należą: kulturowa reprezentacja, kulturowa transformacja, obcość, inność, różnice kulturowe i władza. Zob. tamże, s. 239.

cienia»¹⁵? Zanim przejdę do analizy działalności poszczególnych reżyserów i reżyseerek, która ze względu na ograniczone ramy niniejszego artykułu będzie miała charakter punktowy i pokuszę się o odpowiedź na wyżej postawione pytania, przyjrę się pokrótce krajobrazowi teatralnemu ostatnich lat, aby pokazać, jak niemieckie teatry radziły sobie (bądź nie) ze zjawiskiem migracji.

Poza »strefę cienia«? Teatr (post)migracyjny dzisiaj

Jeszcze przed kilkunastu laty zarówno Wolfgang Schneider, jak i Franziska Schößler twierdzili, że migracja ma jedynie marginalne znaczenie w niemieckim teatrze i że niemiecki teatr ma kłopot z takimi pojęciami jak wielojęzyczność, tzw. zaplecze migracyjne czy interkultura¹⁶. Badacze prawdopodobnie mieli na myśli teatr państwowy i miejski, w którym kwestie interkulturowe, a także artyści/artystki-migranci/migrantki, byli niedostatecznie reprezentowani. Azadeh Sharifi, jedna z czołowych niemieckich badaczek tematu migracji w teatrze, pisała w tym kontekście o »dyskryminacji interseksjonalnej«¹⁷, zaś Nora Haakh przypisywała teatrowi niemieckiemu »pozycję marudera« [*Nachzüglerposition*] w porównaniu z innymi formami działalności artystycznej, takimi jak literatura czy kino¹⁸.

Obserwacje badaczy potwierdzali także sami artyści. Murali Perumal, niemiecki aktor teatralny i filmowy indyjskiego pochodzenia, napisał w liście otwartym do redaktorki »Süddeutsche Zeitung« Christiane Lutz: »Przez wszystkie lata pracy, których doświadczyłem w teatrze, niemieccy aktorzy z widocznym pochodzeniem migracyjnym nie odgrywali roli na naszych lokalnych scenach«¹⁹. Taki stan rzeczy potwierdzali także pracownicy jednego z najbardziej znanych teatrów postmigracyjnych, berlińskiego Ballhaus Naunynstraße, kiedy w wywiadzie w 2010 roku przyznawali, że wykorzystali potencjał, który »do tej pory prawie nie był wykorzystywany w krajobrazie teatralnym«²⁰. Zapytani o możliwe wzorce do naśladowania dla ich własnej pracy, odpowie-

¹⁵ Zob. Erol M. Boran: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets. Vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961–2004)*. Bielefeld 2023, s. 23.

¹⁶ Zob. Wolfgang Schneider: *Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist*, w: *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, red. tenże, Bielefeld 2011, s. 9–20, tutaj s. 18.; Zob. Franziska Schößler: *Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial*. Erlangen 2013, s. 12.

¹⁷ Sharifi: *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*, w: *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen, Ästhetik, Kulturpolitik*, M. Brauneck (red.). Bielefeld 2016, s. 335–439, tutaj s. 418.

¹⁸ Zob. Haakh: *Muslimierte Körper auf der Bühne* (przyp. 6), s. 69.

¹⁹ Murali Perumal: *Brief von Murali Perumal*, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84 (23.7.2023).

²⁰ *Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff (künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstrasse), Tuncay Kulaoglu (Leitender Dramaturg und Kurator am Ballhaus Naunynstrasse) und Barbara Kastner (Dramaturgin am Ballhaus Naunynstrasse) im August 2010*,

dzieli stanowczo: »Nie mieliśmy żadnych wzorców do naśladowania w sensie post-migracyjnej praktyki kulturowej w sektorze teatralnym, ponieważ one po prostu nie istnieją«²¹.

Przytoczone wyżej przykłady odzwierciedlają ogólny trend z około 2010 roku. Tylko jeden procent wszystkich wydarzeń edukacyjnych w instytucjach kultury był skierowany do tzw. osób z zapleczem migracyjnym [*Migrationshintergrund*], a tylko dziewięć procent współpracowało z migracyjnymi stowarzyszeniami kultury. Niemniej jednak, zgodnie z ankietą na temat standardu życia osób ze środowisk migracyjnych w Niemczech, migranci/migrantki chcieliby/chciałyby być bardziej reprezentowani/reprezentowane w kulturze i sztuce²². Chociaż odsetek ten znacznie wzrósł w ostatnich latach²³, uważam, że jest to dopiero pierwszy krok na długiej drodze do uznania potencjału migrantów/migrantek w niemieckich teatrach. Przekazanie dyrekcji berlińskiego Teatru Gorkiego Shermin Langhoff w 2013 r. lub dortmundzkiego Schauspielhaus Julii Wissert w 2020 r. oraz program artystyczny obu teatrów, który został zrealizowany od tego czasu, są prawdopodobnie najbardziej widocznymi elementami w fazie *przyłączania* teatru (post)migracyjnego do niemieckiego teatru mainstreamowego, jest ona jednak w moim przekonaniu daleka od zakończenia. Selen Kara przedstawia w tym kontekście swoją perspektywę w wywiadzie z 2021 roku:

Każdy teatr ma teraz na agendzie pojęcie »różnorodności« [*Diversität*], ale często nie jest ono do końca właściwie rozumiane. Nie wystarczy zatrudnić dwóch kolorowych aktorów, by przyozdobić się tym terminem. Różnorodność musi panować wszędzie: Przed, na i za sceną oraz na szczeblach kierowniczych. Teraz staram się zawsze przyjrzeć temu, jak wygląda struktura teatru i repertuar. Czy mam być tylko parytetową Turczynką, który robi w danym teatrze niszową produkcję?²⁴

w: *Das Drama nach dem Drama*, Artur Pełka / Stefan Tigges (red.). Bielefeld 2011, s. 399–408, tutaj s. 399. O działalności Teatru im. Maksyma Gorkiego jako teatru postmigracyjnego zob. Karolina Prykowska-Michalak: *Gorki – sprawozdanie dla...*, Teatr 2020, nr 3, http://www.teatrpismo.pl/przeglad/2581/gorki_%E2%80%93_sprawozdanie_dla%E2%80%A6/ (30.7.2023); Prykowska-Michalak, Szymańska: *Teatr społeczny, interkulturowy, postmigrancki*, PAMIĘTNIK TEATRALNY 2020, nr 4, s. 84–102.

²¹ *Migration dichten und deuten* (przyp. 20), s. 399.

²² Zob. Schneider: *Warum wir kein Migranten-Theater brauchen* (przyp. 16), s. 10.

²³ Zob. Tina Jerman / Maxi Obexer / Christian Scholze: *IN ZUKUNFT – neue Theaterstücke zur Gegenwart*, w: *In Zukunft! Neue Theaterstücke zur Gegenwart*, red. tenże, Bielefeld 2018, s. 11–20.

²⁴ *Diversität muss der Normalzustand werden*. Selen Kara und Emel Aydoğdu im Interview mit Max Florian Kühlem, NACHTKRITIK.DE, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19860:die-regisseurinnen-selen-kara-und-emel-aydogdu-im-gespraech-ueber-ihre-migrations-biographien-und-den-weg-des-deutschen-theaters-zu-mehr-kultureller-vielfalt&catid=53&Itemid=60 (26.7.2023).

Nora Haakh pisze z kolei w epilogu do wydania z 2021 roku swojej monografii na temat scen postmigracyjnych:

Pytanie o to, jak różnorodność może być realizowana na scenie i na wszystkich etapach artystycznych procesów decyzyjnych, jest częścią debaty, na którą prawie żaden teatr nie może dziś się zamknąć – przynajmniej teoretycznie, ponieważ zmiany na poziomie merytorycznym, ideologicznym, kulturowo-politycznym, ale także personalnym, administracyjnym i prawnym idą zdecydowanie wolnym tempem²⁵.

W obu przytoczonych wyżej wypowiedziach poruszono niezwykle ważną kwestię dotyczącą dzisiejszego niemieckiego krajobrazu teatralnego. W czasach, »gdy dyskurs różnorodnościowy i antyrasistowski dominują we wszystkich głównych teatrach«²⁶, wciąż trudno jest wprowadzić zwrot w myśleniu, który nie celebrowałby różnorodności pozornej na poziomie werbalnym, ale wprowadzałby w czynny sposób (poprzez zmianę struktury teatru na wszystkich poziomach) różnorodność rzeczywistą.

To, co nie udało się niemieckiemu teatrowi instytucjonalnemu przez te wszystkie lata, zostało i jest realizowane przez niezależną scenę [*Freie Bühne*], która zawsze była platformą dla artystycznej aktywności migrantów i migrantek²⁷. Jak słusznie zauważa Azadeh Sharifi, w niemieckim krajobrazie teatralnym homogeniczność zinstytucjonalizowanych teatrów kontrastuje z heterogenicznością sceny niezależnej²⁸. W dalszej części artykułu skupię się zatem na projektach twórców/czyń teatralnych »z polskimi korzeniami«²⁹ działających na scenie niezależnej.

Teatr polskich migrantów i migrantek w Niemczech. Następne pokolenie

We wspomnianej już monografii *Interkulturelle Theaterstrategien. Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland* skupiono się (poza Wittem) na starszym pokoleniu polskich reżyserów/reżyserek teatralnych w Niemczech. Były to roczniki 1940-1950,

²⁵ Haakh: *Muslimierte Körper auf der Bühne* (przyp. 6), s. 181.

²⁶ *Diversität muss der Normalzustand werden* (przyp. 24) (30.7.2023).

²⁷ Zob. Wolfgang Sting: *Interkulturalität und Migration im Theater*, w: *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, red. tenże i in., Berlin 2010, s. 21–30.

²⁸ Zob. Sharifi: *Theater und Migration. Überlegungen zu einer europäischen Perspektive des postmigranten Theaters*, w: *Europa – Spiel ohne Grenzen*, Michael Bachmann, Asta Vonderau (red.). Bielefeld 2020, s. 181–196, tutaj s. 181. Przeglądu rozwoju i działalności teatrów (post)migracyjnych w Niemczech w ostatnich latach dokonuje Azadeh Sharifi w swojej pracy *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*. Zob. Sharifi: *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*, s. 335–439.

²⁹ Zob. *Migrantenliteratur im Wandel. Junge Prosa mit (nicht nur) polnischen Wurzeln in Deutschland und Europa/Literatura migracyjna w procesie. Młoda proza (nie tylko) polskiego pochodzenia w Niemczech i Europie*, Brygida Helbig-Mischewski, Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz (red.). Leipzig 2016.



które wyjechały z Polski jako osoby dorosłe na początku lat osiemdziesiątych, często w następstwie represji po krótkim festiwalu Solidarności, jak miało to miejsce na przykład w przypadku Henryka Baranowskiego czy Tadeusza Galii. Omawiani w tym artykule reżyserzy i reżyserki należą już do następnego pokolenia. Olek Witt wyjechał z Polski z rodzicami w wieku 17 lat i należy do tzw. emigrantów/emigrantek zarobkowych. Sophie Delest osiedliła się w Brunshwiku z powodów prywatnych, wcześniej mieszkała w Magdeburgu, Berlinie, Rydze i Celle. Dla Przemysław Wojcieszka, »młodego gniewnego«³⁰ polskiego kina i teatru, migracja do Berlina była kolejnym konsekwentnym krokiem w odrzuceniu polskiego mainstreamu. Z dwoma rezydencjami – w Berlinie i Wrocławiu – jest jednym z tych artystów, którzy prowadzą czynnie swoją działalność w kilku kontekstach kulturowych.

Wszyscy troje przedstawiciele polskiego teatru migracyjnego w Niemczech mogą być postrzegani jako »interkulturowi innowatorzy«³¹. Innowator/ka interkulturowy/a to osoba, która odgrywa kluczową rolę w procesie pracy interkulturowej w strukturach lokalnych. Są to aktywiści/aktywistki i artyści/artystki, którzy/które są świadomi/świadome doświadczanej dyskryminacji z powodu własnego zaplecza migracyjnego i którzy bronią się przed stygmatyzacją jako migranci/migrantki. Dlatego też często postrzegają siebie jako buntowników/buntowniczek³².

Jako swoisty akt buntu odczytać możemy założenie w Berlinie w 2008 roku przez Olka Witta »Teatru Migratorów«. Witt tworzy dzięki swojemu teatrowi platformę dla tych, którzy w codziennym życiu są stygmatyzowani jako *obcy* lub *outsiderzy*. W ten sposób reżyser chce podważyć sposób myślenia społeczeństwa, który opiera się na dychoomicznym postrzeganiu swój – obcy. W sposobie, w jaki Olek Witt koncyduje swój teatr, wyczuć można silną tendencję transkulturową. Podobnie jak Wolfgang Welsch uważa on bowiem, że zróżnicowanie i złożoność współczesnych kultur sprawiły, że myślenie kategoriami narodowymi stało się przestarzałe³³. W sposobie myślenia Witta, zawartym w formule »Wszyscy jesteśmy migrantami«³⁴ wyczuć można fundamentalne dla teorii transkulturowej i hybrydowej przekonanie, że żadna kultura nie pozostaje nietknięta przez globalny obieg ludzi, rzeczy, znaków i informacji³⁵. Reżyser podkreśla także w swoich sztukach eksterytorialność i brak przynależności jako elementy

³⁰ Jest to termin odnoszący się do reżyserów i reżyserek uznawanych za rewolucjonistów/rewolucjonistki, którzy/które chcą »wywrócić istniejący porządek do góry nogami«. Kamila Łapicka zalicza do nich m.in.: Krystiana Lupę, Grzegorza Jarzynę, Krzysztofa Warlikowskiego, Monikę Strzępkę oraz Pawła Demirskiego. Zob. Kamila Łapicka: *Młodzi gniewni*. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/140530/mlodzi-gniewni> (27.7.2023).

³¹ Zob. Mark Terkessidis: *Interkultur*. Berlin 2010, s. 218.

³² Zob. tamże.

³³ Zob. Wolfgang Welsch: *Transkulturalität. Zur veränderten Fassung heutiger Kulturen*, w: *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (red.). Köln 1997, s. 67–90, tutaj s. 71.

³⁴ Wywiad przeprowadzony z reżyserem przez Autorkę w dniu 27.1.2012 w Berlinie-Neukölln.

³⁵ Zob. Aglaia Blioumi: *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren*. Tübingen 2001, s. 100.

konstytutywne liminalnego stanu osób migrujących. W dzisiejszym zglobalizowanym świecie każdy jest według niego migrantem/migrantką na swój sposób, ponieważ dla Witta termin ten jest synonimem ciągłego *bycia w ruchu* (także między kulturami). Dowartościowanie bycia w ruchu silnie przypomina koncepcję hybrydowości Bhabhy, który opisując *trzecią przestrzeń* zwraca uwagę na migrantów/migrantki, którzy/które przemieszczają się przez tzw. strefy kontaktu i tym samym są tożsamościami hybrydowymi, tj. podmiotami przekraczającymi granice. Według naukowca migracja oznacza liminalny stan ciągłego bycia pomiędzy, ruch zaś staje się strategią zarówno życia, jak i przetrwania³⁶.

Niemal we wszystkich swoich projektach Witt realizuje formułę bycia w ruchu, która służy mu jako symboliczne odzwierciedlenie liminalnych tendencji hybrydycznych dominujących w niemieckim społeczeństwie. Z jednej strony dlatego, że w większości projektów wysyła swoich aktorów/ki i widzów *w drogę*, realizując je w formie parkurów teatralnych (*Lenaustraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume; Ortswechsel. Szenen aus dem Leben einer Stadt*). Z drugiej strony, ponieważ życie pomiędzy i problematyka związana z »byciem w drodze« – czy to w formie poszukiwania tożsamości (*Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln*), czy to w opisie procesów migracyjnych (*Mittendrin*), czy to w prezentacji historii uchodźczych (*Herz der Finsternis. Eine Expedition auf Berliner Gewässern*), czy to w przepracowywaniu traum wojennych (*Afganistan mon amour*) – są dominującymi tematami jego przedstawień. We wszystkich jego projektach, co należy podkreślić, stan pewnego zawieszenia, stan *bycia pomiędzy*, nie jest rozumiany jako »krótkotrwałe zjawisko przejściowe na drodze do adaptacji czy też jako prywatny problem tożsamościowy określonych grup zmarginalizowanych«, ale jako »stała rzeczywistość społeczna we współczesnym społeczeństwie«³⁷.

Bardziej jako refleksję nad społecznie istotnymi lub/i zapalnymi kwestiami niż jako bunt rozumieć należy koncepcję teatru Sophie Delest. Wśród kluczowych pojęć wymienionych jako filary założonego w Brunszwiku w 2022 roku »Offtheater Zigarre«³⁸ są: »historia, język, migracja, wielokulturowość i ruch«³⁹. Uderzające jest to, że co najmniej trzy z tych kategorii charakteryzują również teatr Witta. Teatr Delest,

³⁶ Zob. Karen Struve: *Homi K. Bhabha*, w: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Dirk Götsche, Axel Dunker, Gabriele Dürbeck (red.). Stuttgart 2017, s. 16–21, tutaj s. 226.

³⁷ Zob. Aigi Heero: *Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur*, w: *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, H. Schmitz (red.). New York 2009, s. 205–225, tutaj s. 207 i nast.

³⁸ Sophie Delest zrealizowała w latach 2018–2022 łącznie pięć spektakli jako autorka, dramaturżka i/lub (współ)reżyserka. Jednak dopiero w 2022 roku zdecydowała się usystematyzować swoją dotychczasową i przyszłą pracę i prowadzić ją pod szyldem »Offtheater Zigarre« (nazwa powstała w hołdzie Heinerowi Müllerowi). Oficjalnie więc założenie teatru nastąpiło w styczniu 2022 roku, choć Delest prezentowała swoje projekty publiczności już od 2018 roku.

³⁹ Sophie Delest: *Zwischen den Welten. Ein Stück zur Einheit Deutschlands*. Berlin 2021, s. 64.

podobnie bowiem jak teatr Witta, oferuje platformę do podejmowania kwestii związanych z migracją i formułą *bycia w ruchu* jako sposobem życia. W przeciwieństwie do często wiktyimizującego spojrzenia na migrantów, które odmawia im zdolności do działania, ruch jest tu postrzegany jako wskazówka, że osoby migrujące są z pewnością zdolne do aktywnego zawłaszczania nowych miejsc działania⁴⁰. Teatr Delest ujawnia ten potencjał, zapewniając przestrzeń dla tych, których głos powinien zostać zdaniem reżyserki usłyszany. Na stronie internetowej teatru czytamy: »[...] staramy się dać głos tym grupom w naszym społeczeństwie, które bez tej możliwości nie miałyby specjalnej przestrzeni do mówienia ze sceny o sprawach i problemach, które ich poruszają i są dla nich ważne«⁴¹.



Najważniejszym do tej pory w dorobku teatralnym Delest jest, z mojej perspektywy, przedstawienie *Pomiędzy światami* (premiera: 19.9.2020 w Brunszwiku), w którym kwestie związane z liminalnym stanem zawieszenia wpisane są już w jego tytuł. Punktem wyjścia były rozmowy reżyserki z Ellen Schernikau (matką pisarza Ronalda M. Schernikaua), w trakcie których obie panie porównywały swoje *historie migracyjne* – przyczyny, przebieg i skutki doświadczonej migracji/ucieczki (z Polski do Niemiec oraz z Niemiec Wschodnich do Niemiec Zachodnich). Zwerbalizowanemu w tytule sztuki poczuciu zawieszenia towarzyszy silne poczucie dyskomfortu, z jakim głównej protagonistce N kojarzy się nowy dom. Do owego poczucia dyskomfortu przyczynia się przede wszystkim przekonanie o oderwaniu od starych struktur, a nie znalezieniu (jeszcze?) nowych, co N wyraża w sposób metaforyczny, na przykład gdy mówi: »Jak przesadzona roślina, rozglądam się ciekawie. Jakby ktoś nacisnął »pauzę« w moim filmie«⁴². Słowa te ilustrują mentalne przebywanie w miejscu, które znajduje się »w czasie i poza czasem« jednocześnie, co jest typowe dla stanu progowego [*Schwellenzustand*], jak charakteryzuje go Turner⁴³. W innym miejscu życie w Niemczech jest opisane jako siedzenie »na ławce w poczekalni dworca kolejowego«⁴⁴. Najdobitniej przejściowy charakter egzystencji N i towarzyszące jej poczucie ambiwalencji i dwuznaczności, pokazuje fragment tekstu, w którym rozważa ona, jak powinna dalej postępować, pozostać w przestrzeni *pomiędzy* czy też zanurzyć się w nowym środowisku (wraz z jego zasadami i dyspozycjami)⁴⁵. Co istotne, rozważaniom tym towarzyszy uczucie wściekłości, które w »młodej prozie z polskimi korzeniami« identyfikowane jest jako charakterystyczne dla polskich migrantów/

⁴⁰ Zob. Olaf Tjetje: *Methodisch-kartographisch Veränderungen in der Forschung reflektieren. Cis-normative Perspektiven in der Geflüchtetenunterstützung nach dem »Sommer der Migration«*, w: *Othering in der postmigrantischen Gesellschaft. Herausforderungen und Konsequenzen für die Forschungspraxis*, Irini Siouti i in. (red.), Bielefeld 2022, s. 129–150, tutaj s. 131.

⁴¹ <https://theaterzigarre.wordpress.com/> (30.7.2023).

⁴² Delest: *Zwischen den Welten* (przyp. 39), s. 30.

⁴³ Zob. Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/New York 2005, s. 96.

⁴⁴ Zob. Delest: *Zwischen den Welten* (przyp. 39), s. 28.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 34.

migrantek w Niemczech⁴⁶. Tekst *Delest* wpisuje się tym samym w narrację o polskiej *niewidzialności*⁴⁷, która często wymieniana jest jako powód owego uczucia wściekłości⁴⁸. Z kolei powtarzające się okrzyki »Nie chcę stać w miejscu«⁴⁹ oraz »I tu, i tam«⁵⁰ manifestują ruch i przejście jako sposób na przezwyciężenie sztywnych struktur (opuszczenie poczekalni dworca kolejowego) i wyjście z niewidzialności w celu odzyskania kontroli nad własnym życiem.

Tendencję do postawy buntowniczej, którą wskazałam jako cechę charakterystyczną polskiego teatru migracyjnego, widać chyba najwyraźniej w twórczości Przemysława Wojcieszka. Reżyser już w początkach swojej pracy w Polsce oddawał głos marginalizowanym, co z czasem stało się także jego znakiem rozpoznawczym⁵¹. Po przyjeździe do Niemiec Wojcieszek silnie identyfikuje się z mieszkańcami swojej dzielnicy, mieszka (podobnie jak Olek Witt) w berlińskim Neukölln i podaje to jako powód, dla którego wciąż jeszcze »wytrzymuje« w Berlinie⁵². Przeprowadzkę do Berlina, którą sam reżyser stylizuje na Wielką Emigrację⁵³, można w tym kontekście postrzegać jako formę manifestu – uznany w Polsce reżyser wyjeżdża do Berlina, gdzie pracuje jako kierownca Ubera czy doręczyciel Amazona – by zmanifestować własną niezależność

⁴⁶ Więcej na ten temat zob. Szymańska: »Nowi Niemcy« (?) – refleksje o byciu migrantem w twórczości autorek o polskich korzeniach, w: *Pisarze i pisarki polskiego pochodzenia w Niemczech i w Austrii. (Post)migracja – tożsamość – transkultura*, Anna Majkiewicz, Monika Wolting (red.), TRANSFER. RECEPTION STUDIES 2019, nr 4, s. 109–121, tutaj s. 116.

⁴⁷ Zob. Peter O. Loew: *Wir Unsichtbaren. Geschichte der Polen in Deutschland*. München 2014.

⁴⁸ O fenomenie »niewidzialności« i związanym z nim poczuciu wściekłości w »młodej prozie z polskimi korzeniami« zob. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz: *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka, postkolonializm*. Poznań 2018, s. 487 i nast.

⁴⁹ *Delest*: *Zwischen den Welten* (przyp. 39), s. 18.

⁵⁰ Tamże, s. 22, 23, 25.

⁵¹ Najbardziej znane z jego filmowych dzieł to *Głośniej od bomb*, opowieść o mechaniku samochodowym z małego prowincjonalnego miasteczka, *Zabij ich wszystkich*, w którym buntownicza postawa bohatera ukazana jest na tle zamieszek kibicowskich, czy *Made in Poland* (scenariusz nagrodzony na festiwalu Sundance), opowieść o buncie 17-letniego Bogusia z zaniedbanej dzielnicy. Scenariusz ostatniego filmu został zaadaptowany na spektakl teatralny i zyskał status kultowego jako nowa forma w polskim teatrze. Magda Piekarska pisała w *DIALOGU*, że wraz ze spektaklem *Made in Poland* polski teatr wkroczył w nową przestrzeń rozmowy z mieszkańcami zaniedbanych dzielnic o ich problemach, w ich własnym języku, z czułością, bez protekcjonalnego tonu tak łatwo przyjmowanego przez elity. W jej artykule o Wojcieszku czytamy: »W buncie Bogusia, w jego pozornie bezprzedmiotowej rewolcie odbijał się nie tylko emocjonalny ładunek burzliwego okresu dorastania, ale i frustracja towarzysząca poczuciu bycia na marginesie, niedostrzegalnym i pozbawionym znaczenia z perspektywy centrum«. Zob. Magda Piekarska, *Buntownik z wyboru*, *DIALOG. MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ* 2019, nr 11, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/buntownik-z-wyboru> (1.8.2023).

⁵² Zob. *Przemysław Wojcieszek: uzależniony od Berlina*. Radio Cosmo WDR. Audycja z 25.4.2023, <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/cosmo/polnisch/audio-przemysaw-wojcieszek-uzalezniiony-od-berlina-100.html> (1.8.2023).

⁵³ Zob. *Pieprzę system*. Z Przemysławem Wojcieszkiem rozmawia Magda Piekarska, *DIDASKALIA*, nr 157/158 06/2020, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieprze-system> (1.8.2023).

i stać się częścią tego doświadczenia, które do tej pory tylko relacjonował z dystansu w swoich filmach i pracach teatralnych.

W 2019 roku Wojcieszek zakłada »Polnisches Theater Berlin«. Już sama nazwa teatru jest rodzajem manifestu, ponieważ wyraźnie wskazuje na polskie korzenie reżysera, a tym samym przełamuje niewidzialność przypisywaną Polakom w Niemczech. W sposobie, w jaki Wojcieszek mówi (czasem ironicznie) o swojej pracy teatralnej, bardzo wyraźnie widoczne jest, iż koncepcja liminalności jest punktem wyjścia dla jego myślenia o »robieniu teatru« w Niemczech. W jednym z wywiadów reżyser stwierdza: »Cóż, jestem już za stary, żeby zostać dobrym Niemcem, nie do końca interesuje mnie też marzenie o tym, żeby stać się częścią berlińskiej bohemy. Chcę raczej działać pomiędzy, na granicy między Niemcami a Polską«⁵⁴. Jego słowa ujawniają także pośredniczącą rolę *tłumacza między kulturami*, jaką reżyser pragnie przyjąć, także wówczas gdy twierdzi, że poprzez swoją działalność teatralną chce zamknąć rodzaj luki, która powstała, gdy wymiana artystyczna między dwoma narodami została (za czasów rządu PiS) zamrożona⁵⁵.

Swoje migracyjne doświadczenia Wojcieszek »przerabia« w (nominowanej do Gdynińskiej Nagrody Dramaturgicznej) sztuce *Swietłana*, której premiera odbyła się w Klubie Polskich Nieudaczników 20 grudnia 2019 roku. Bohater sztuki – czterdziestoletni artysta P. – opuszcza Polskę, by zacząć »od nowa« w Berlinie. Oznacza to jednak dla niego przede wszystkim degradację społeczną⁵⁶. Warto w tym momencie przytoczyć rozważania Turnera, który postrzega życie jako dialektyczny proces, w którym zarówno jednostki, jak i grupy są wciąż na nowo konfrontowane z doświadczeniem wyższości i niższości, homogeniczności i zróżnicowania, równości i nierówności. Według Turnera w liminalnym przejściu od niższego do wyższego statusu, człowiek przebywa przez pewien czas w pośrednim stadium bezstatusowości [*Stauslosigkeit*], co często wiąże się z degradacją jego poprzedniego statusu społecznego⁵⁷. W tekście Wojcieszka degradacja ta jest stanem permanentnym. Najdobitniej wyraża ją »Krótka piosenka o emigracji«, która staje się swoistym motto głównego bohatera:

Nikt na ciebie nie czeka.

Nikommu nie jesteś potrzebny.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Numer DIALOGU, w którym ukazał się tekst teatralny Wojcieszka, nosi – w nawiązaniu do powieści Dostojewskiego – wymowny podtytuł *Skrzywudzeni i poniżeni*. W wywiadzie towarzyszącym publikacji sztuki Wojcieszek tak opisuje sytuację Polaków przybywających do Berlina: »Polak, który trafia do Ubera czuje się zdegradowany społecznie. Musi się na nowo określić, wywalczyć swoje miejsce. Zob. M. Piekarska, *Rozmowa z Przemysławem Wojcieszkiem. Swietłana to mój teatr*, DIALOG. MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ 2019, nr 11, s. 90–96, tutaj s. 96.

⁵⁷ Zob. Victor Turner: *Das Liminal und das Liminoide in Spiel, »Fluss« und Ritual. Ein Essay zur vergleichenden Symbologie*, w: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main 1995, s. 28–94, tutaj s. 36.

Nikt o tobie nic nie wie.
Jesteś nikim⁵⁸.

Piosenka ta oraz stwierdzenie, że migranci/migrantki nie są akceptowani przez społeczeństwo większościowe⁵⁹, kształtują liminalną postawę głównego bohatera wobec otaczającej go rzeczywistości, w której migrant(k)om poprzez przypisanie im statusu niższości odmawia się prawa równorzędności. Główny bohater, jeżdżąc po mieście jako kierowca Ubera opisuje swój stan jako stan zawieszenia pomiędzy jawą a snem, pomiędzy ludźmi, którzy pojawiają się nagle, by zaraz znów zniknąć, ostatecznie pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone⁶⁰. Wszystko to sprawia, że Berlin staje się liminalnym miejscem *w czasie i poza czasem par excellence*.

Triada samostanowienia. Wnioski końcowe

»Teatr Migrantów« Olka Witta, »OffTheater Zigarre« Sophie Delest i »Polnisches Theater Berlin« Przemysław Wojcieszka mają wiele punktów stykowych. Założycieli/założycielki łączy przede wszystkim fakt, że proces *tłumaczenia między kulturami* postrzegają jako formę sprawczości. Teatr rozumiany jest przez nich jako miejsce polityczne, w którym prowadzone są ważne i aktualne dyskursy (zwłaszcza te dotyczące migracji i uchodźstwa). Nawet jeśli teatr Delest i Wojcieszka ma bardziej charakter publicystyczny, a w przypadku Witta jego rozumienie politycznej roli teatru powstającego w kontekstach migracyjnych wychodzi od interpretacji Eriki Fischer-Lichte⁶¹, wszystkie teatry należy ostatecznie rozumieć jako część »polityki uznania«, o której w przekonujący sposób pisał Charles Taylor w swoim eseju⁶². W tym sensie zakładanie i zarządzanie wszystkimi teatrami należy rozumieć jako wyraz walki o kulturowe przestrzenie reprezentacji dla narracji migracyjnych.

W przeciwieństwie do projektów teatralnych starszego pokolenia polskich twórców/twórczyń teatralnych w Niemczech, które koncentrowały się głównie na relacjach polsko-niemieckich, w teatrze młodszego pokolenia przestrzenie te są poszerzane o inne konteksty. W ten sposób doświadczenia polskich migrantów/migrantek są uzupełniane lub konfrontowane z doświadczeniami migrantów/migrantek z innych krajów (Witt, Delest, Wojcieszka) czy też osób z Niemiec Wschodnich (Delest). Liminalne doświadczenie wpisane w procesy migracyjne zostaje tym samym uznane za zjawisko uniwersalne, a polskie historie wpisane zostają w szerokie pole narracji migracyjnych. Tym samym dochodzi do – tak chciałabym nazwać tę tendencję – *poszerzenia strefy postrzegania*. Na ile ta nowa narracja o doświadczeniu migracyjnym, która nie ogranicza

⁵⁸ Przemysław Wojcieszka: *Światłana*. <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2020/03/SWIETLANA-Przemyslaw-Wojcieszka.pdf>, s. 8.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 10.

⁶⁰ Zob. tamże, s. 40.

⁶¹ Erika Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008, s. 67.

⁶² Zob. Lothar Bredella: *Literarisches und interkulturelles Verstehen*. Tübingen 2002, s. 331.

się do binarnych narracji narodowych, jest uwarunkowana faktem, że omawiani tu reżyserzy i reżyserki realizują swoje prace teatralne w ramach projektów, a zatem są uzależnieni od finansowania ze strony oficjalnych instytucji, które faworyzują określone tematy, pozostaje kwestią otwartą.

W swoim badaniu współczesnych form teatralnych Matthias Warstat rozwija typologię *teatru stosowanego* [*angewandtes Theater*], w której rozróżnia następujące kategorie: teatr w pracy społecznej i socjoterapeutycznej; teatr w edukacji, wychowaniu i szkołach; teatralne projekty pedagogiczne i teatralne kluby młodzieżowe; dramoterapia, psychodrama, inne teatralne formy terapii; teatr więzienny; teatr korporacyjny; teatr w radzeniu sobie z kryzysami politycznymi i gwałtownymi konfliktami⁶³. Analizując prace »Teatru Migrantów« Olka Witta i »Off Theater Zigarre« Sophie Delest, zaproponowaną przez Warstata typologię proponuję poszerzyć o najbardziej istotną dla obu teatrów kategorię, a mianowicie teatr mający na celu tworzenie struktur sąsiedzkich. Należą one bowiem niewątpliwie do »współczesnego teatru partycypacyjnego«⁶⁴. Zarówno Witt jak i Delest podzielają charakterystyczne dla *teatru stosowanego* przekonanie, że poszczególne projekty powinny umożliwiać uczestnikom doświadczenia, które bezpośrednio wpływają na ich sposób myślenia i mogą przyczynić się do zmiany ich sytuacji życiowej⁶⁵. Punktem wyjścia ich koncepcji teatralnych jest przekonanie, że proces pracy (z jego dynamiką społeczną, potencjałem uczenia się i nieodłącznymi konfliktami)⁶⁶ jest równie istotny w przygotowaniu spektaklu, jak sam spektakl. W teatrze Witta i Delest teoretycznie opracowany, często przywoływany zwrot *partycypacyjny* w sztuce jest realizowany w kontekście tematyki związanej z migracją, w której głównymi pytaniami są te o polityczny wymiar procesów migracyjnych, przebieg granic między sztuką a pracą społeczną w społeczności sąsiedzkiej, czy też osadzenie migrantów/migrantek w tkance społecznej miasta. W tym sensie rozumiem też oba teatry, jak również teatr Przemysława Wojcieszka, jako teatry społecznej refleksji i interwencji, dla których wspólnym punktem wyjścia jest postawa buntownicza, co starałam się wykazać w poprzednim podrozdziale. W jednym ze swoich tekstów Azadeh Sharifi postrzega interwencję jako »konieczne zakłócenie«, a tym samym bardzo ważną strategię usamodzielniania się zmarginalizowanych osób w sektorze



⁶³ Zob. Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy K. Kalu i in.: *Applied Theatre: Theater der Intervention*, w: *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*, red. tenże, THEATER DER ZEIT, Berlin 2015, s. 6–27, tutaj s. 9.

⁶⁴ Doris Kollesch, Theresa Schütz: *Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAs Söhne & Söhne*, w: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, red. Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch, Bielefeld 2020, s. 25–46, tutaj s. 26.

⁶⁵ Zob. Warstat: *Prozesse, Konflikte, Wirkungen. Zu Methoden der Untersuchung von applied theatre*, w: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (przyp. 64), s. 67–86, tutaj s. 69. Zob. też: Warstat: *Theater als Praxis der Verunsicherung. Die riskante Seite der Avantgarde und ihre Programmatik*, w: PARAGRAMA, nr 24/2015, s. 189–200, tutaj s. 192.

⁶⁶ Zob. tamże, s. 72

kultury⁶⁷. W swoim tekście dodałam do tego elementu także elementy refleksji i rebelii, i pragnę zamknąć je wszystkie razem w formule *triady samostanowienia*, będącej, moim zdaniem, przejawem twórczej sprawczości.

Nawet jeśli akcenty rozkładają się w poszczególnych teatrach różnie, wszystkie one wpisują się w tryb ruchu i przejścia [*Modi der Bewegung und des Übergangs*] oraz wykazują różnorodne figuracje stanu progowego [*Figurationen der Schwelle*]. Wszyscy twórcy prezentują też w swoich przedstawieniach »ruchome biografie w społeczeństwie postmigracyjnym«, bez których powstawanie, ciągła zmiana i różnorodność miast byłyby niemożliwe⁶⁸. Wszyscy twórcy teatralni wykazują się również ogromnym zaangażowaniem społecznym i mówią o przekraczaniu granic nie tylko w sensie przemieszczania się, ale również w sensie przezwycięzania kryzysów współczesności – zwłaszcza kryzysu związanego z sytuacją migrantów/migrantek i uchodźców/uchodźczyń (Witt, Delest, Wojcieszek) oraz kryzysu demokracji (Delest, Wojcieszek).

Na koniec rozważań pozostaje mi poszukać odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób opisani tu reżyserzy i reżyserki poruszają się czy też odnajdują swoją drogę w kolejnym *pomiędzy*. W centrum działań teatrów (post)migracyjnych znajduje się bowiem także pytanie o to, jak spozycjonować się w teatralnym krajobrazie, w którym doświadcza się ciągłego wykluczenia. Doświadczenie, jakie polskie teatry dzielą bowiem z innymi teatrami (post)migracyjnymi, to niepewne warunki, w jakich prowadzona jest praca teatralna, oraz brak uwagi ze strony tzw. mainstreamu teatralnego. Łukasz Drewniak, jeden z najważniejszych polskich krytyków teatralnych, nazywa tekst teatralny Wojcieszka *Światłana* »sztuką w rozkroku«, wskazując tym określeniem na jego liminalny charakter, także w kontekście recepcji. Drewniak określa tekst polskiego reżysera mianem »ostatni[ej] polsk[iej] sztuk[i] Wojcieszka«, wskazując na fakt, że napisana została ona jeszcze pod wpływem polskiego doświadczenia, ale już dążąc do tego, aby spotkać się ze zrozumieniem wśród innej publiczności⁶⁹. Sam Wojcieszek donosi o pozytywnym odbiorze jego sztuki przez publiczność niemiecką, szczególnie skupiającą się na wątku kryzysu demokracji⁷⁰. Na próżno jednak szukać w niemieckiej prasie recenzji teatralnych, które pozwoliłyby tezę Wojcieszka rozszerzyć także na krytyków/krytyczki teatralnych/teatralne⁷¹. Twórczość polskich reżyserów i reży-

⁶⁷ Zob. Sharifi: *Antirassistische Interventionen als notwendige »Störung« im deutschen Theater*, w: *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Marc Hill, Erol Yildiz (red.), Bielefeld 2018, s. 207–221, tutaj s. 209.

⁶⁸ Zob. Anita Rotter / Frauke Schacht: *Bewegte Biografien in der postmigrantischen Gesellschaft*, w: *Postmigrantische Visionen* (przyp. 67), s. 147–159, tutaj s. 147.

⁶⁹ Zob. Łukasz Drewniak: *Osiem gwiazdek*, w: TEATRALNY.PL 28.10.2020, <https://teatralny.pl/opinie/k275-osiem-gwiazdek,3160.html> (1.8.2023).

⁷⁰ Zob. *Pieprzę system* (przyp. 53) (1.8.2023).

⁷¹ Wojcieszek funkcjonuje w niemieckiej prasie przede wszystkim jako filmowiec. Zob. Ch. Peitz: *Eure Freiheit, unsere Last*, DER TAGESSPIEGEL 9.2.2012, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/eure-freiheit-unsere-last-2053168.html> (1.8.2023). Ewentualnie, jako przeciwnik rządu PiS, wyjaśnia również nie-

serek w Niemczech, która bądź spotyka się z szerokim odbiorem w renomowanych polskich czasopismach teatralnych, bądź może liczyć na zainteresowanie ze strony polskiej publiczności chociażby poprzez zaproszenia na festiwale⁷², praktycznie pozostaje niezauważona w niemieckiej prasie fachowej⁷³. Zepchnięta zatem wciąż jeszcze zostaje w zdiagnozowaną przez Borana »strefę cienia«⁷⁴, a przyłączenie [*Angliederung*] do niemieckiego mainstreamowego krajobrazu teatralnego pozostaje wciąż jeszcze wyzwaniem.



mieckim czytelnikom przyczyny utraty wartości demokratycznych w Polsce w ostatnich latach. Zob. Tomasz Kurianowicz: *Im Dauerbeschuss von rechts*, DIE ZEIT 9.5.2017, <https://www.zeit.de/2017/19/polen-theaterszene-kulturminister-piotr-glinski-revolution> (1.8.2023); Jagoda Engelbrecht: *Menschen reagieren mit Konformismus*, DER SPIEGEL 11.11.2016, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theatermacher-wojciech-ueber-angst-in-polen-a-1113322.html> (1.8.2023); Kurianowicz: *Politische Satire hat es auch in Polen schwer*, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG 25.4.2016, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/przemek-wojciech-ueber-politische-satire-in-polen-14187707.html> (1.8.2023).

⁷² Spektakl *Delest Między światami* był pokazywany na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym PRO CONTRA 2021 w Szczecinie i Międzynarodowym Festiwalu MONOWSCHÓD 2022 w Wilnie oraz został zaproszony na Festiwal Teatralny »Polacy robią teatr« 2023.

⁷³ Sztuka Wojcieszka doczekała się dwóch wzmianek w SÜDDEUTSCHE ZEITUNG w ramach Europäische Wochen Passau 2020. Zob. Sabine Reithmaier: *Ein gewisses Maß an Unabhängigkeit*, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG 18.3.2020, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/passau-ein-gewisses-mass-an-unabhaengigkeit-1.4849905> (1.8.2023); Reithmaier: *Trotz Grenzen vereint*, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG 7.9.2020, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/europaeischen-wochen-in-passau-trotz-grenzen-vereint-1.5023469> (1.8.2023). Artykuły na temat teatru Sophie Delest to raczej notatki w lokalnej prasie zapowiadające spektakle, nie zawierające żadnych elementów analitycznych. Tylko projekt Witta *Herz der Finsternis* doczekał się analizy w DER SPIEGEL i na portalu nachtkritik.de, ze względu na swoją aktualność (podnoszenie kwestii związanych z uchodźcami). Zob. Mareike Nieberding: *Floßfahrt mit Flüchtlingen: Das Boot ist voll*, DER SPIEGEL 27.2.2015, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-der-migranten-herz-der-finsternis-von-olek-witt-a-1045390.html> (1.8.2023); Dirk Pilz: *Beeilt euch!*, w: NACHTKRITIK 24.7.2015, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11304:herz-der-finsternis-das-berliner-theater-der-migranten-begibt-sich-auf-eine-flussfahrt&catid=586&Itemid=100190 (1.8.2023).

⁷⁴ Boran: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets* (przyp. 15), s. 23.

Magdalena Gabrysiak

»Wörtlichkeit vor Augen«: Das Drama und die Übersetzungstheorie Walter Benjamins

Inhaltswarning: Erwähnungen von Suizid

Wie sehr endlich Treue in der Wiedergabe der Form, die des Sinnes erschwert, versteht sich von selbst. Demgemäß ist die Forderung der Wörtlichkeit unableitbar aus dem Interesse der Erhaltung des Sinnes. Dieser dient weit mehr – freilich der Dichtung und Sprache weit weniger – die zuchtlose Freiheit schlechter Übersetzer.¹

Walter Benjamins Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* ist durch eine Konzeption der »schlechten Übersetzung« gekennzeichnet.² Obgleich nur selten erwähnt, ist es der von ihm erklärte Misserfolg jeder wörtlichen Übertragung, was es Benjamin ermöglicht, den Begriff der linguistischen Mitteilung von dem Begriff des »Sinnes« eines literarischen Textes zu unterscheiden. »Treue in der Wiedergabe der Form«, behauptet der Kritiker, »erschwert« das Hervorkommen des Sinnes in der Literatur. Die anscheinend offensichtliche Beziehung zwischen Wort, Form und Sinn wird im Kontext der »Dichtung« wesentlich komplizierter und es ist das unvermeidliche Scheitern der wörtlichen Übersetzung, die diese Komplikation bestätigt.

Doch was passiert mit Benjamins Auffassung vom Verhältnis zwischen Sinn und Literatur, wenn die buchstäbliche Übersetzung nicht versagt; wenn sie das Verständnis des Sinnes nicht »erschwert«, sondern den Begriff der literarischen Bedeutung auf produktive Weise diversifiziert? Wie gestaltet sich die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin, wenn »Wörtlichkeit« zum gültigen Mittel in der Praxis des Übersetzens wird? Diese Fragen stellt die kanadische Übersetzerin Anne Carson in ihrem Essay *Variationen über das Recht zu schweigen* (*Variations on the Right to Remain Silent*).³ Im Gegensatz zu Benjamin verwirft Carson die Notion der buchstäblichen Übersetzung nicht, sondern geht von einer »selbstbewussten« Wahl des Übersetzers aus und bringt somit die latente Komplexität dieser Wörtlichkeit hervor.⁴

Dieser Text analysiert, was mit Benjamins Begriff der Literatur, Sprache und Übersetzung geschieht, wenn seine Konzeption der Wörtlichkeit auf diese Weise verkompliziert

¹ Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: derselbe: *Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt am Main 1972, S. 18.

² Ebenda.

³ Anne Carson: *Variations on the Right to Remain Silent*, in: *A PUBLIC SPACE* Nr. 7 (2008), S. 46–56.

⁴ Ebenda, S. 52.

wird. Mittels einer Studie zu Friedrich Hölderlins »deutscher Auffassung« der Sophokleischen Tragödie *Antigone* (eine Übersetzung, auf die sich sowohl Benjamin als auch Carson berufen) und der Adaptation der altgriechischen Tragödien im Werk des polnischen Theaterregisseurs Krzysztof Warlikowski wird gezeigt, wie Drama und Theaterpraxis Benjamins Konzept der Übersetzung auf vielschichtige Weise herausfordern.

Das Schweigen der Wörtlichkeit – Sprache und Übersetzung

Benjamin schreibt zu Hölderlins Übertragung der Sophokleischen Tragödien Folgendes:



In ihnen ist die Harmonie der Sprachen so tief, daß der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird. [...] Eben darum wohnt in ihnen vor andern die ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: daß die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen.⁵

Hölderlins Wörtlichkeit bewirkt für Benjamin Schweigen. Wie ein nur »vom Winde« berührtes Musikinstrument erzeugt die vollkommene Übertragung eine so tiefe Harmonie, dass der Text verstummt. Dieses Schweigen ist bedrückend und mächtig, die »ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzungen«. Dem auditiven Bezugsrahmen entzogen und in einen räumlichen Kontext versetzt, droht es, den Übersetzer in sich einzuschließen. Ein Bezug auf Hölderlins Biografie ist hier deutlich. Nach der Publikation seiner Sophokles-Übersetzungen wurde er für geisteskrank erklärt und verbrachte die letzten siebenunddreißig Jahre seines Lebens in einem isolierten Turm am Neckar.⁶ Die Referenz zu Hölderlins Biografie betont somit eine Konzeption des Schweigens als Gefahr und zieht weitere Parallelen zwischen Wörtlichkeit und sinnlosem Wahnsinn. Es scheint klar zu werden, dass Schweigen, an sich drohend und hohl, einen zentralen Begriff in der Domäne der »schlechten Übersetzungen« bildet.

In einem anderen Fragment seines Essays gibt Benjamin jedoch eine ganz andere Darstellung:

Sie [die Aufgabe des Übersetzers – M.G.] besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. [...] Wenn anders es aber eine Sprache der Wahrheit gibt, in welcher die letzten Geheimnisse, um die alles Denken sich müht, spannungslos und selbst schweigend aufbewahrt sind, so ist diese Sprache der Wahrheit – die wahre Sprache. Und eben diese, in deren Ahnung und Beschreibung die einzige Vollkommenheit liegt [...] ist intensiv in den Übersetzungen verborgen.⁷

⁵ Benjamin: Die Aufgabe (Anm. 1), S. 21.

⁶ David Constantine: Hölderlin. Oxford 1988, S. 43.

⁷ Benjamin: Die Aufgabe (Anm. 1), S. 16.

Die auditive Metaphorik gestaltet eindeutig die kognitive Landschaft des ganzen Textes. In diesem Fragment weckt jedoch der Klang als Gegenteil des Schweigens positive Assoziationen. Die fähige Übersetzung ist »das Echo des Originals« in einer neuen Sprache. Sie gibt den Schall des Originals im Bereich ihres eigenen Ausdrucks wieder. Laut dieser Logik sollte in der Praxis des Übersetzens eine immer stärkere, symphonische Pluralität zu finden sein. Doch Benjamin negiert auch diese Vision rasch wieder. Statt »intensiv in den Übersetzungen verborgen« zu sein, existiert für ihn »eine Sprache der Wahrheit [...] in deren Ahnung und Beschreibung die einzige Vollkommenheit liegt«, und die nicht mit extremer Lautstärke erschallt, sondern »selbst schweigend« ist.

Erneut ist Schweigen die Folge perfekter Harmonie, einer kompletten »Vollkommenheit« und »Ahnung«. In diesem Fragment ist das Schweigen jedoch nicht mit Gefahr oder Wahnsinn verbunden, sondern mit der »wahre[n] Sprache«, einem unerreichbaren Ideal. Es scheint eine konstruktive Funktion zu übernehmen. Der wörtliche Gegenwert eines sprachlichen Sinnes definiert letztendlich die Identität einer absolut sinnvollen Sprache. Das Schweigen – demnach die Grenzen der Sprache bestimmend – erwirbt eine dialektische Kompetenz: es ist ein in sich verstummendes Symbol der Ausdrucksunmöglichkeit, das durch diese Symbolik ein Artikulationsideal erschafft.

Das Schweigen wird somit in Benjamins komplexes Netz von Begriffen wie Sprache, Sinn und Übersetzung, die ihre jeweilige Bedeutung aus gegenseitiger Mediation erschaffen, miteinbezogen. Aus diesem Netz ist jedoch ein Begriff auffällig ausgeschlossen: die Wörtlichkeit, die einerseits als Synonym des Schweigens gilt, andererseits als selbstverständlich angenommen wird. Benjamin definiert den Begriff hingegen nur durch das angeführte Zitat zu Hölderlins Sophokles-Übersetzungen. Laut seiner Meinung ist das Verhältnis zwischen der deutschen Übertragung und dem griechischen Original selbstverständlich und vollkommen. Eine nähere Untersuchung der Texte von Hölderlin und Sophokles widerlegt jedoch diese Behauptung.

Sophokles' *Antigone* beginnt mit einem Gespräch zwischen den Schwestern, Antigone und Ismene, in dem die Erste die Absicht verkündet, ihren gemeinsamen Bruder Polyneikes trotz des staatlichen Verbots zu beerdigen. Ismene versucht ihre Schwester von dieser Idee abzubringen, und als das nicht gelingt, verspricht sie nur noch Antigones illegale Tat geheim zu halten. Antigones Reaktion auf diesen Vorschlag ist extrem:

Ἀντιγόνη

οἴμοι, καταύδα: πολλὸν ἐχθίων ἔσει
σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξης τάδε.⁸

Laut Hölderlins Übertragung sagt Antigone Folgendes:

⁸ Sophocles: *Antigone*. Francis Storr (Hrsg.), Z. 86–87, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0185%3Acard%3D69> (15.5.2024).

Antigone.

O mir! Schrei laut es aus! Ich hasse nur noch mehr dich,
Schweigst du und sagst nicht dieses aus vor allen.⁹

Das griechische »σιγῶς« , von Hölderlin als »Schweigst du« übersetzt, bedeutet im Original eher: »behältst du Stille«. Das Wort enthält in sich eine Betonung des Besitzes: Stille ist etwas, was Ismene hat und keine Aktion, die sie ausführt. Die Übertragung ist, anders als Benjamin betont, nicht vollkommen wörtlich. Andererseits steht hier das griechische »σιγῶς« im Bezug zu Wortlosigkeit und nicht zu allgemeiner Stille. Antigones Worte sind also im anthropologischen Bezugsrahmen verankert. Eine Wörtlichkeit, die beide Bedeutungen des griechischen Originals in einem deutschen Wort wiedergeben würde, scheint demnach unmöglich.

Interessanterweise erfüllt jedoch Hölderlins Absicht, diese Wörtlichkeit in dem Fragment so vollkommen wie möglich zu schaffen, letztendlich die von Benjamin definierte Aufgabe des Übersetzers. Anstatt Stille identifiziert Hölderlin in seiner Referenz zum Schweigen die anthropologische Intention des Originals und transponiert sie in die neue Sprache. Das Echo, das Benjamins fähige Übersetzung produzieren soll, erscheint in Hölderlins Übersetzungspraxis, wenn eine wörtliche Übertragung unmöglich ist.

Bemerkenswert ist außerdem, dass es sich bei der von Hölderlin vorgenommenen Differenzierung zwischen Schweigen und Stille nicht nur um eine Frage linguistischer Details handelt. In ihrer Besprechung von »Stille« aus Benjamins Geschichtsphilosophie betont die Literaturkritikerin Shoshana Felman die Bedeutung dieser Unterscheidung.¹⁰ Stille kann ihrer Meinung nach »entweder außerhalb der Sprache sein oder eine Position innerhalb der Sprache besetzen, ein Zustand der Geräuschlosigkeit oder von Wortlosigkeit sein. Verstummung ist jedoch kein Zustand, sondern ein Ereignis.«¹¹ Felmans Bemerkung macht auf den Akt der Verstummung aufmerksam, den der Unterschied zwischen Stille und Schweigen hervorbringt. Ihre Methodik, die darin besteht, Ereignisse der Verstummung in Benjamins Biografie aus der Perspektive seiner achtzehn Thesen *Über den Begriff der Geschichte* zu reinterpretieren, bietet Einblick in das Bild des verstummten Übersetzers, das Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* zeichnet. In diesem Kontext ist die Analyse von Drama als Form parallel zu Benjamins Text weiter begründet. Da das Theater die behandelten Themen durch das Handlungsgeschehen erörtert, versteht es, ähnlich wie Felman, Stille als ein Geschehen.

Felman erwähnt ein Ereignis, das sie in ihrem Text als Beispiel für Verstummung identifiziert: den doppelten Suizid von Benjamins Freunden, Christoph Heinle und

⁹ Sophokles: Antigone. Friedrich Hölderlin (Übers.), Z. 86–87, <https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/antigone/antigon1.html> (15.5.2024).

¹⁰ Shoshana Felman: Benjamin's Silence, in: CRITICAL INQUIRY Nr. 2, B. 25 (Winter 1999), S. 201–234.

¹¹ »Silence can be either the outside of language or a position inside language, a state of noiselessness or wordlessness. Falling silent is, however, not a state but an event« – ebenda, S. 203 (Übers. MG).

Friederike Seligson, am Anfang des Ersten Weltkrieges.¹² Laut der Kritikerin kann dieser Tragödie keine historische Logik zugeschrieben werden, hauptsächlich aufgrund der Art und Weise, wie sie die Linearität des Geschichtsbegriffes durchbricht. Wie Felman feststellt, erfährt Benjamin von dem doppelten Selbstmord seiner Freunde Tage später in einem Brief von Christoph Heinle selbst, in dem er Benjamin informiert, wo die Körper zu finden sein werden.¹³ Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen zur Einheit in einem Dokument und zerfallen in eine Stille außerhalb von Sprache und Verstand; von diesem Moment an beendet Benjamin seinen politischen Aktivismus und hört für viele Jahre auf zu schreiben.¹⁴ Schweigen als ein so beabsichtigter Akt des Protests wird laut Felman zum historischen Gegenmittel zur Ideologie und erwirbt eine eigene ideologische Bedeutung.¹⁵ In diesem Kontext ist Benjamins Vision der Gefangenschaft des Übersetzers im Schweigen nicht unbedingt destruktiv und bedeutungslos, sondern vielmehr eine bedeutsame, selbstbewusste Geste, welche die Vorstellung einer vollkommenen »Sprache der Wahrheit« ermöglicht.

Antigones Porträt von Ismenes Schweigen im Drama von Sophokles festigt diese Ansicht. Wie aus der ersten Interaktion zwischen den beiden Schwestern deutlich wird, scheint Ismene mit ihrem Schweigen sich selbst in eine Position der Neutralität stellen zu wollen. Sie ist weder bereit, ihrer Schwester bei dem Bestattungsritus für den Bruder zu helfen, noch willigt sie ein, ihre Schwester zu verraten. Ismene scheint überzeugt zu sein, dass ihre eigene Untätigkeit in dieser Situation sie von jeder Verantwortung entbindet. Antigone macht diese Vision sofort zunichte. »Schrei es laut aus!«, verlangt sie und verkündet Ismene, dass sie sie »nur noch mehr« hasse. Ähnlich wie bei Felman ist der Akt der Verstummung bedeutsam für Antigone und es ist diese Bedeutsamkeit, die das Schweigen zu einer aktiven Tätigkeit von ideologischer Bedeutung gestaltet.

Zu Benjamins Übersetzungstheorie zurückkehrend bedeutet dies: Wenn seine Vision des im eigenen Schweigen gefangenen Übersetzers in diesem Kontext gesehen wird, beginnt diese Vision neue Interpretationen anzuregen. Es wird klar, dass sich »die Tore einer erweiterten und durchwalteten Sprache« nicht unbedingt von allein schließen und den unwissenden Übersetzer als katastrophale Konsequenz im Schweigen einsperren, sondern dass sich der Übersetzer selbst dafür entscheidet, seine Sprache auf eine solche Weise zu erweitern, damit sie zum Schweigen gelangt. Verstummung wird somit zu einem Ereignis, das innerhalb der Sprache ausgelöst wird; ein wortloses Ereignis, dem ein Verständnis der Sprache beigebracht werden kann, was wiederum der Sprache zu einem besseren Verständnis ihrer selbst verhilft.

Einem solchen Prozess unterzieht Hölderlin die Sprache für Benjamin in seiner Übersetzung von *Antigone*, insbesondere in seiner Übertragung der Szene vor Antigones

¹² Felman: Benjamin's Silence (Anm. 10), S. 214.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda, S. 215.

¹⁵ Ebenda, S. 203.

Tod. Von Kreon angeordnet, lebendig begraben zu werden, ist Antigone bestimmt (ähnlich wie Benjamins wörtlicher Übersetzer), im Schweigen eingeschlossen zu werden. Und wie in Felmans Konzept der Verstummung vermischen sich auch hier Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, da Antigones Grab, meist der Ruheplatz eines leblosen Körpers, zur gegenwärtigen Verbildlichung ihres zukünftigen Todes wird. Diese Mischung von Zeitlichkeit wird in Antigones letztem Lamento wie folgt betont.

Antigone

Seht, ihr des Vaterlandes Bürger,
Den letzten Weg gehen mich
Und das letzte Licht
Anschauen der Sonne.
Und nie das wieder? Der alles schweigende Todesgott,
Lebendig führt er mich
Zu den Acherons Ufer [...] ¹⁶



Antigones Aufmerksamkeit ist vor ihrem Tod auf ihre gegenwärtige Umgebung gerichtet. Den thebanischen Chor zum Zeugen aufrufend («Seht, ihr des Vaterlandes Bürger»), betonen ihre Worte die Signifikanz des Ereignisses ihrer Verstummung («Seht, [...] Den letzten Weg gehen mich»). Antigones Aussage macht klar, dass die Tatsache ihrer Verstummung an sich ideologischen und politischen Sinn hat, was die Präsenz des thebanischen Chors noch einmal bestätigt. Vergleichbar zu Felmans Beschreibung des Doppelsuizids von Benjamins Freunden, treffen auch für Antigone Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Moment ihres Todes zusammen, worauf das antithetische Bild ihres lebendigen Körpers am Ufer des mythologischen Flusses der Toten hinweist. Sie selbst als »nicht unter Sterblichen, nicht unter Toten« beschreibend, vereinigt Antigone in ihrer Klage die vergangene und die bevorstehende Zeit und damit zerfällt – ähnlich zu Heinles letztem Brief an Benjamin – diese Vielfalt in Stille, in ein, wie Hölderlins Antigone es später sagen wird, »unerhörtes Grab«. ¹⁷

Die hohe Konzentration antithetischer Symbolik in Antigones letzter Rede betont auch die Widersprüche ihrer gegenwärtigen Lage. Ihr Tod ist ein Verbrechen, für das Kreon büßen wird und das den thebanischen Chor in Trauer versetzt. Gleichzeitig aber bestätigt derselbe Chor Antigones Ansicht nicht und versucht in keiner Weise, ihre Strafe zu verhindern. Antigones Entscheidung, ihren Bruder zu begraben, wird somit als richtig und falsch zugleich dargestellt, womit ihr Tod gleichzeitig gerecht und ungerecht scheint. Diese Widersprüchlichkeit geht in die Sprache ein, da die dualistische Metaphorik, die Antigones Suspension zwischen Leben und Tod verbildlicht, gleichzeitig eine unaussprechliche Hilflosigkeit ausdrückt. Der Sinn der Passage wird, um auf Benjamins Terminologie zurückzukommen, somit auf die Logik der Sprache übertragen und der Tod wird durch Schweigen symbolisiert. Es ist Hölder-

¹⁶ Sophokles: Antigone (Anm. 9), Z. 825–832.

¹⁷ Ebenda, Z. 843.

lins Entscheidung als Übersetzer, den Todesgott als den »alles schweigende[n]« zu beschreiben. Das griechische Adjektiv παγκοίτας im Original, bezeichnet Hades eher als Meister eines Ortes an dem »jeder schlafen muss«. Der Wechsel vom räumlichen in einen auditiven Kontext ist aus zwei Gründen bedeutsam. Erstens verkompliziert er ein weiteres Mal den Begriff der Wörtlichkeit, den Benjamin für selbstverständlich hält und zweitens schafft er weitere Parallelen zwischen Antigones dramatisierter Verstummung und Benjamins Begriff des Schweigens und dessen Einfluss auf seine Vorstellung von der wahren Sprache.

Antigones Beispiel und Felmans Analyse rekontextualisieren die von Benjamin verwendeten Begriffe des Schweigens und der Wörtlichkeit auf interessante Weise. Eine genauere Lektüre von Hölderlins *Antigone* exponiert das Konzept der Wörtlichkeit als kompliziert und vielschichtig, was wiederum den Begriff der Freiheit im Übersetzen diversifiziert. Felmans Idee der Verstummung als Ereignis weist jedoch auf die Teilnahme des Schweigens im Prozess der Geschichte und der Ausbildung eines Sinnes hin. Die Art und Weise, auf die dieses Schweigen in *Antigone* dramatisiert wird, deckt demgegenüber den Zusammenhang zwischen Benjamins »wahrer Sprache« und dem Schweigen auf.

Ein Blick zurück auf diese vielschichtigen Rekontextualisierungen in Benjamins Essay ermöglicht es somit, die Unschärfe des Verständnisses der Wörtlichkeit für den Begriff der Übersetzung zu erkennen. Der von Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* eingeführte Begriff des Fortlebens eines literarischen Werkes deutet darauf hin, dass er in Bezug zu einem übergreifenden Prozess der Geschichte auch die Sprache zwingend als Übersetzung versteht. Doch nur in einem Fragment seines Essays beschreibt er die Rolle der Übersetzung im Lauf der Geschichte:

Bei den einzelnen, den unergänzten Sprachen nämlich ist ihr Gemeintes niemals in relativer Selbständigkeit anzutreffen, wie bei den einzelnen Wörtern oder Sätzen, sondern viel mehr im steten Wandel begriffen, bis es aus der Harmonie all jener Arten des Meinens als die reine Sprache herauszutreten vermag. So lange bleibt es in den Sprachen verborgen. Wenn aber diese derart bis ans messianische Ende ihrer Geschichte wachsen, so ist es die Übersetzung, welche am ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Aufleben der Sprachen sich entzündet [...].¹⁸

Benjamin achtet darauf, den Begriff des Sinnes außerhalb des literarischen Kontextes nicht zu benutzen. Stattdessen wird der linguistische Inhalt einer Sprache als »ihr Gemeintes« beschrieben. Im Einklang mit seiner Vision von der Aufgabe des Übersetzers als Echo, sind es die Vielfalt und die gegenseitige Mediation der verschiedenen Sprachen, die dieses »Gemeinte« produzieren. Die Entstehung einer vollkommen harmonischen »Art des Meinens«, einer wahren Sprache, bedeutet jedoch ein messiani-

¹⁸ Benjamin: *Die Aufgabe* (Anm. 1), S. 14.

sches Ende der Geschichte der Sprachen, was zur Vernichtung der Übersetzung führt. Übertragung erscheint somit als ein Prozess, der nicht nur den Inhalt verschiedener Sprachen erweitert, sondern hauptsächlich als Hinweis auf das Schweigen einer vollkommenen, wahren Sprache funktioniert. Übersetzung ist ein Ereignis von individueller ideologischer Auswirkung. Zu Übersetzen heißt daher, angesichts eines vollständigen Sinnes zu scheitern, regelmäßig auf produktive Weise zu verlieren und neue Inhalte in verschiedenen Sprachen zu erschaffen, indem der absolute Sinn ständig verfehlt wird.



Wörtlichkeit als selbstbewusste Praxis – Sinn und Übersetzung

Wenn Anne Carson in ihrem Essay *Variationen über das Recht zu schweigen* Hölderlins Sophokles-Übersetzungen in ihre Besprechung einführt, tut sie es durch das konkrete Beispiel seiner Übertragung des griechischen Verbs *kalchainein*.¹⁹ Buchstäblich bedeutet das Wort »purpurrote Fische suchen«. Aufgrund der Intensität dieses dunklen Farbtons, drückte es in der altgriechischen Kultur die Emotion einer wachsenden Unruhe und Sorge aus. Wenn Ismene also ihre Schwester in der ersten Szene des Dramas fragt, was ihr ist, weil sie besorgt aussieht, benutzt sie genau dieses Wort. In Hölderlins Übersetzung lautet Ismenes Frage: »Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?«. ²⁰ Carsons zitiertes Fragment exponiert Hölderlins Wörtlichkeit in extremer Form. Sie setzt ihre Lektüre des Textes nicht über die Erwähnung dieses Fragments hinaus fort und fragt deshalb auch nicht, wieso Hölderlin in seiner Übertragung eine Referenz zum »Wort« macht, die das griechische Verb nicht explizit erfordert. Carsons folgende Besprechung von Hölderlins Praxis impliziert jedoch eine Interpretation.

Als Übersetzerin hält sie diese Methode für »tödlich« und betont die vielen Fehler, die Herausgeber glauben, darin gefunden zu haben. Als Kritikerin weist sie auf das Selbstbewusstsein hin, das eine solche Methodik erfordert. Es ist diese Tatsache, die bei Carson viel Interesse für Hölderlins *Antigone* weckt und ihre Reflektion über die Identität des Schweigens und die Beziehungen zwischen Sprache, Übersetzung und Wahnsinn vorantreibt:

Vielleicht hat Hölderlin die ganze Zeit seinen Wahnsinn vorgegeben, ich weiß es nicht. Was mich fasziniert ist seine Katastrophe, auf welcher Bewusstseinsebene er sie auch wählte, als eine Methode, die aus der Übersetzung extrahiert und von der Wut auf alles Phrasenhafte organisiert wird, zu betrachten. Was ist schließlich die eigene Sprache, wenn nicht ein gigantisches, kakophonisches Klischee. Es gibt nichts, was nicht schon gesagt wurde.²¹

¹⁹ Carson: *Variations* (Anm. 3), S. 52.

²⁰ Sophokles: *Antigone* (Anm. 9), Z. 20.

²¹ »Maybe Hölderlin was pretending to be mad the whole time, I don't know. What fascinates me is to see his catastrophe, at whatever level of consciousness he chose it, as a method extracted from translation, a method organized by the rage against cliché. After all, what else is one's own language but

Carsons Kommentar kehrt die in Benjamins Aufsatz angenommene Logik um. Anstatt den Begriff der Sprache zu untersuchen, um ein Verständnis der Übersetzung zu formulieren, zeigt sie, dass die Kenntnis dieser spezifischen Übersetzungspraxis informativ bezüglich des Begriffs der Sprache ist. Außerdem wird ihre These, dass das Hauptinteresse von Hölderlins Übertragungsmethode in der Erkundung der Sprache liegt, durch viele Referenzen in Bezug auf die Tatsache des Sprechens und die verschiedenen Modalitäten der Sprache belegt (z. B. Hölderlins Hinzufügung von »Wort« in Ismenes zuvor genannter Frage).

Carsons Inversion spricht somit Benjamins Begriff der schlechten Übersetzung seine bewertende Kraft ab und präsentiert eine Perspektive, die es ermöglicht, jede Übertragung als Phänomen der Sprache zu betrachten. Diese Wahrnehmung wiederum korrespondiert mit Benjamins Verständnis der Rolle der Übersetzung im Prozess der Geschichte als ein Werkzeug in der Evolution der Sprache (» [...] es [ist] die Übersetzung, welche am ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Aufleben der Sprachen sich entzündet«).²² Die Frage ist somit: Wenn Carsons und Hölderlins Verkomplizierungen von Wörtlichkeit zurück zu Benjamins Vision von Übersetzung und Sprache führen, welcher Aspekt von *Die Aufgabe des Übersetzers* wird durch die beiden Texte in Frage gestellt? Die Antwort darauf findet sich im letzten Absatz von Benjamins Essay.

In ihnen [Hölderlins Sophokles-Übersetzungen – M.G.] stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren. Aber es gibt ein Halten. Es gewährt es jedoch kein Text außer dem heiligen, in dem der Sinn aufgehört hat, die Wasserscheide für die strömende Sprache und die strömende Offenbarung zu sein. Wo der Text unmittelbar, ohne vermittelnden Sinn, in seiner Wörtlichkeit der wahren Sprache, der Wahrheit oder der Lehre angehört, ist er übersetzbar schlechthin. Nicht mehr freilich um seinen-, sondern allein um der Sprachen willen. Ihm gegenüber ist so grenzenloses Vertrauen von der Übersetzung gefordert, daß spannungslos wie in jener Sprache und Offenbarung so in dieser Wörtlichkeit und Freiheit in Gestalt der Interlinearversion sich vereinigen müssen. Denn in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.²³

Es ist der Begriff des literarischen Sinnes, der hier auf dem Spiel steht. Benjamins Verwerfung der Idee von Wörtlichkeit in der Übersetzung ist durch sein Verständnis des literarischen Sinnes motiviert. Hölderlins Übersetzung stürzt den Sinn »von Abgrund

a gigantic cacophonous cliché. Nothing has not been said before.« – Carson: Variations (Anm. 3), S. 57 (Übers. MG).

²² Benjamin: *Die Aufgabe* (Anm. 1), S. 14.

²³ Ebenda, S. 21.



zu Abgrund« und droht mit der Idee, dass der Sinn eines literarischen Werkes in der summierten Bedeutung jedes einzelnen Wortes enthalten sein könnte. Nur am Ende seines Essays verlässt Benjamin die auditive Metaphorik der Harmonie, des Klangs und des Schweigens und wendet sich einem räumlichen Bezugsrahmen zu. Es ist also die Übersetzung, welche die Dimensionalität der Literatur aufdeckt und sie auf das Ideal einer wahren Sprache (hier in der Form des Heiligen Textes) bezieht. Auf diese Weise gleicht Benjamins Denken, ohne es direkt zu erläutern, Carsons Methodik, indem er durch das Verständnis von Übersetzung Schlussfolgerungen über den Begriff der Sprache zieht. Dieses beschränkte Selbstbewusstsein macht es jedoch unmöglich, solche Schlussfolgerungen auf den Begriff des literarischen Sinnes anzuwenden. Somit vermutet Benjamin eine Dichotomie zwischen dem linguistischen und dem literarischen Sinn, der Wörtlichkeit und der heiligen Metaphysik.

Carsons Selbstbewusstsein und Verkomplizierung des Begriffs der Wörtlichkeit legen Benjamins starre Auffassung des literarischen Sinnes offen und ermöglichen ein anderes Verständnis des linguistischen Sinnes. In ihrem Essay differenziert Carson eine Art Stille, die sie als »metaphysisch« beschreibt und die »innerhalb der Wörter« passiert.²⁴

Jeder Übersetzer kennt den Moment, in dem eine Sprache nicht in eine andere übersetzt werden kann. [...] Aber was wäre, wenn wir, in dieser Stille eine tiefere Stille entdeckten – ein Wort, dass nicht *bezweckt*, übersetzt zu werden. Ein Wort, das innehält.²⁵

Die Relation zwischen Wort und Sinn geht für Carson über eine bloße Dichotomie hinaus. Stattdessen ist es eine vielfältige Beziehung, die den linguistischen und metaphysischen Sinn miteinander verknüpft. Diese Definition des Wortes als Ort des Sinnes ermöglicht es Carson, dem Begriff der Wörtlichkeit mehr Komplexität zu verleihen, was wiederum, im Vergleich zu Benjamin, ein dialektisches Verständnis des literarischen Sinnes zum Vorschein bringt.

Wörtlichkeit verbalisieren – Theater und Übersetzung

Obwohl Benjamin den Begriff des literarischen Sinnes nie explizit in seinem Essay definiert, findet sich die wichtigste Aussage dazu am Anfang seines Textes:

Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar. Nicht genug, daß jede Beziehung auf ein bestimmtes Publikum oder dessen Repräsentanten vom Wege abführt, ist sogar der Begriff eines »idealen«

²⁴ Carson: Variations (Anm. 3), S. 51 (Übers. MG).

²⁵ »Every translator knows the point where one language cannot be translated into another. [...] But now what if, within this silence, you discover a deeper one – a word that does not *intend* to be translatable. A word that stops itself.« – ebenda (Übers. MG).

Aufnehmenden in allen kunsttheoretischen Erörterungen vom Übel, weil diese lediglich gehalten sind, Dasein und Wesen des Menschen überhaupt vorauszusetzen. So setzt auch die Kunst selbst dessen leibliches und geistiges Wesen voraus – seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke.²⁶

Keine Kunstform, die einer Rezeption wert ist, berücksichtigt die Bedürfnisse seines Publikums. Doch insbesondere Drama und Theater würden diese Vorstellung sofort bestreiten. So weist Krzysztof Warlikowski darauf hin, dass es ohne Publikum schlicht keine Aufführung gäbe.²⁷ Der Theaterdirektor hat eine vielschichtige Praxis des Theaters entwickelt, die Benjamins Diktum eines literarischen Sinnes ohne die Rücksichtnahme auf ein Publikum kritisch hinterfragt.

Interessanterweise ist es gerade eine besondere Faszination von Stille und Schweigen, die es Warlikowski erlaubt, mit dem Bewusstsein seiner Zuschauer zu experimentieren.

Seiner Meinung nach gehören die Momente der Stille zu den kraftvollsten im Theater. In solchen Momenten »traut sich normalerweise niemand, auf die Toilette zu gehen«, wie Warlikowski feststellt.²⁸ Es ist also das Schweigen auf der Bühne, das im Publikum ein Bewusstsein seiner selbst hervorbringt. Dieses Bewusstsein droht die illusorische Kraft des Theaters zu zerbrechen und das Drama zu zerstören. Daraus droht eine Kunstform zu entstehen, die laut Benjamin keiner Rezeption wert ist. Unter Warlikowskis Regie passiert jedoch das Gegenteil. Die Präsenz des stummen Publikums wird zum wesentlichen, wenn nicht zum zentralen Teil des Dramas, was für Warlikowski, um wieder zu Benjamins Terminologie zurückzukehren, die Rezeption ermöglicht, ein Fortleben seiner ausgewählten Texte durch deren Dramatisierung. Die Funktion, die die Wörtlichkeit in diesem Prozess erfüllt, verkompliziert auf interessante Weise Benjamins Begriff des literarischen Sinnes und der Übersetzung.

Trotz Warlikowskis Interesse an der Stille sind viele seiner Aufführungen ironischerweise sehr laut, da Live-Musik häufig Teil der Aufführung ist. Sein im Jahr 2009 uraufgeführtes Stück *(A)pollonia* zum Beispiel enthält innerhalb seiner fast vierstündigen Dauer nur fünf Momente der Stille, nie länger als eine Minute und Teil einzelner Monologe, die an das Publikum gerichtet werden. *(A)pollonia* ist eines der ersten Stücke in Warlikowskis experimentaler Form, die altgriechische und moderne Texte, die durch Themen wie Krieg und Opfer miteinander verbunden sind, kombiniert. Als »eine unheimliche Wanderung durch den riesigen Schlachthof des menschlichen Schicksals«, wie es im Theaterprogramm heißt, vereinigt das Drama die Opferung von Euripides' Iphigenie durch die Hand ihres Vaters, den Tod von Aischylos' Agamemnon und später seiner Frau Klytämnestra, die Selbstaufopferung von Euripides'

²⁶ Benjamin: Die Aufgabe (Anm. 1), S. 9.

²⁷ Krzysztof Warlikowski, <https://www.youtube.com/watch?v=Z8ZvzIBEMuM> (6.6.2024), Minute: 0:35–1:20.

²⁸ Ebenda, Minute: 2:10–2:14.

Alkestis und den Tod von Apolonia Machczyńska, die während des Zweiten Weltkrieges jüdische Kinder versteckte.²⁹

Der erste Moment der Stille in (*A*)*pollonia* tritt während Agamemnons Monolog auf. Er kehrt nach dem Trojanischen Krieg zurück, den er dank der Opferung Iphigenies gewonnen hat und steht kurz davor, von seiner Frau aus Rache für dieses Opfer ermordet zu werden. Im Kontrast zu Aischylos' König, der triumphierend und die Götter preisend heimkehrt, identifiziert sich Warlikowskis Agamemnon als ein gefallener Mann, dem der Krieg sein fundamentales Recht, einen anderen Menschen »nicht töten zu müssen«, geraubt hat.³⁰ Sein Monolog hat einen transtemporalen Charakter. Er zitiert in Form einer Anklage dem Publikum Statistiken aus dem Zweiten Weltkrieg und folgert, dass jeder der Zuschauer nur hoffen kann, sein ganzes Leben lang keinen Menschen töten zu müssen. Diesen Worten folgt Stille.



Im zweiten Teil des Dramas wird wieder auf Statistiken aus demselben Weltkrieg verwiesen und wieder werden sie an das Publikum gerichtet. Dieses Mal jedoch werden sie von Elizabeth Costello gesprochen, der Hauptfigur des nach ihr benannten Romans von John Maxwell Coetzee aus dem Jahr 2003. Elizabeth Costello, eine bekannte Schriftstellerin, hält in Coetzees Text eine Rede, in der sie die Massenschlachtung von Tieren zu Nahrungszwecken mit dem Holocaust vergleicht. Warlikowskis Entscheidung, diese Rede zu dramatisieren, ist nicht nur von Bedeutung, weil sie eine weitere Perspektive auf die Themen des Stücks eröffnet, sondern auch, da in dieser Szene die selbstbewusste Präsenz des Publikums Teil des Dramas ist. Die Form des Originals, die rhetorische Form einer Rede, setzt die Anwesenheit von Zuschauern voraus. Somit ist das Bewusstsein des Publikums Teil des Theaters und die Stille in Costellos Monolog, dem Originaltext entnommen, droht die Illusion des Dramas nicht zu zerstören.

Die Stille in Agamemnons Monolog ist wiederum nicht in das Quellenmaterial eingeschrieben. Zudem hat seine modernisierte Rede in Warlikowskis (*A*)*pollonia* sehr wenig mit dem Monolog bei Aischylos zu tun. Den Moment seiner Verstummung beendet nicht er selbst, wie es Costello in ihrer Rede tut, sondern seine Frau, die ihn bittet, über ein purpurrotes Gewand in ihr gemeinsames Heim einzutreten. Klytämnestras Aufforderung ruft uns Anne Carsons Hinweis zu Hölderlins Übersetzung des Verbs *kalchainein* in *Antigone* ins Bewusstsein zurück, da dieses Wort zwar buchstäblich purpurrote Farbe bedeutet, aber im übertragenen Sinne Sorge und Unruhe ausdrückt. Im Text von Aischylos registriert Agamemnon diese Unruhe nicht. Er lässt sich die Schuhe ausziehen und schreitet nichtsahnend in seinen Tod.³¹

Bei Warlikowski klingt Klytämnestras Ankündigung des purpurroten Gewands für den Heimkehrer jedoch beunruhigend. Ihre Intention, Agamemnon wie einen

²⁹ Krzysztof Warlikowski (Reg.): (*A*)*pollonia*. Nowy Teatr, <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/apollonia> (21.8.2024).

³⁰ Ebenda.

³¹ Aeschylus: Agamemnon. Herbert Weir Smith (Hrsg.), Z. 940–957, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0003> (21.8.2024).

göttlichen Sieger willkommen zu heißen, erzeugt, angesichts seiner selbst erklärten Niederlage, eine Atmosphäre tiefer Unruhe. Wenn seine letzte Bitte »als Mensch und nicht als Gott willkommen geheißen zu werden« – ein Vers aus Aischylos' Originaltext – zurückgewiesen wird, scheint Warlikowskis Agamemnon schon zu wissen, dass er seinem eigenen Tod entgegentritt.³² Somit schafft es Warlikowskis Adaptation, die Vielfalt des Altgriechischen durch eine wörtliche Übersetzung zu kommunizieren und dies gelingt, weil der Regisseur sein Stück in ständiger Berücksichtigung des Publikums zur Aufführung bringt. Warlikowskis »Rücksicht auf den Aufnehmenden«, um zu Benjamins Terminologie zurückzukehren, ermöglicht demnach die Entstehung einer dramatischen Kunstform, die nicht nur der Rezeption wert ist, sondern die die Prozesse der Rezeption und Übersetzung auf interessante Weise dramatisiert und untersucht.

Zusammenfassung

Diese Analyse verdeutlicht, dass der von Benjamin unreflektierte Begriff der Wörtlichkeit in sich viele interessante Komplexitäten umfasst. Komplexitäten die, wenn aufgedeckt, einerseits seine Theorie der Übersetzung erläutern, andererseits die Starrheit seiner Begriffe zeigen und das Potenzial besitzen, Benjamins Logik eine produktive Flexibilität abzugewinnen.

³² Warlikowski (Reg.): (A)pollonia (Anm. 29).

Jacek Kaduczak

Teby wiecznie żywe?

Strategie tłumaczeniowe dramatów
antycznych i współczesnych sztuk
inspirowanych antykiem na przykładzie

Antygony Sofoklesa, *Lajosa*

Rolanda Schimmelpfenniga i *forecast: ödipus*
Thomasa Köcka



W 2024 roku na festiwalu Mülheimer Theatertage, gdzie co roku prezentowane są najlepsze realizacje (zwykle prapremiery) najnowszych sztuk niemieckojęzycznych, z siedmiu sztuk, które znalazły się w finale, dwie odwoływały się do mitu Edypa. Trzecia sztuka czerpiąca z opowieści o wojnie trojańskiej – *Troja! Blinde Passagiere im trojanischen Pferd* Hennera Kallmeyera¹ zgłoszona została do konkursu sztuk dla dzieci. *Lajos* Rolanda Schimmelpfenniga to część monumentalnego projektu *Anthropolis* przygotowanego przez Deutsches Schauspielhaus Hamburg, nawiązującego do antycznego zwyczaju opowiadania historii zaczerpniętej z mitologii w ramach tragicznej trylogii (oraz, jako czwartej części, dramatu satyrowego w nieco lżejszej konwencji). Mamy tu do czynienia z opowieścią w pięciu częściach autorstwa Schimmelpfenniga, który przedstawił dzieje kolejnych pokoleń władców Teb, bazując na następujących tragediach antycznych: *Bachantki* Eurypidesa, *Król Edyp* Sofoklesa, *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa, *Błagalnice* Eurypidesa i *Antygona* Sofoklesa. W tej historii pojawia się jednak luka – nie zachowała się tragedia przedstawiająca dzieje Lajosa. W znanych dziś tragediach antycznych był zawsze głosem, przypisem, częścią klątwy, która zdeterminowała całe życie Edypa, ale nigdy żywym człowiekiem, nigdy postacią z krwi i kości. Schimmelpfennig postanowił uzupełnić ten brak i stworzył tekst o wyjątkowym charakterze – gdy przyjrzeć się mu bliżej, okazuje się, że to tak naprawdę napisana współcześnie antyczna tragedia grecka, zachowująca wiele reguł gatunku, a jednak zachwycająca niezwykle nowoczesnym językiem. Prapremiera (29 września 2023 roku), zrealizowana jako monodram w wykonaniu Liny Beckmann, stanowiła nie tylko koncert genialnego aktorstwa, ale też pokaz niezwykle twórczego wykorzystania antycznych konwencji i symboli w nowoczesnym teatrze.

¹ To, jak antyczna tradycja ożywa w czasach niepewności i poczucia zagrożenia, jest z pewnością tematem na większą rozprawę, ale fascynuje fakt, jak ta tradycja łatwo jest adaptowana na język współczesnego teatru, także dla dzieci.

Z kolei *forecast: ödipus living on a damaged planet* (τύφλωσις, ii) Thomasa Köcka (prapremiera 13 maja 2023 roku w teatrze Schauspiel Stuttgart) jest drugą częścią powstającej właśnie trylogii (trzecia nie została jeszcze, tzn. w połowie 2024 roku, ukończona, a pierwsza, *Antygon*a, analizuje problem, czy żałoba również dziś może być polityczna) i tytuł bijący rekordy pod względem wykorzystanych języków: poza niemieckim i angielskim mamy tu starożytną grekę: τύφλωσις oznacza »ślepotę«, pojęcie o zasadniczym znaczeniu dla historii Edypa. Köck ma zupełnie inne podejście do antycznego materiału. Opowiadając znaną historię, zadaje pytanie: co dziś mogłoby być zarazą pustoszącą Teby (czy może całą naszą cywilizację). Z jednej strony analizuje kwestie, które zajmują go od lat, czyli niszczycielski wpływ człowieka na przyrodę, rujnowanie środowiska naturalnego przez zachodnią cywilizację, a z drugiej strony prowadzi niezwykle kreatywny dialog z klasycznym tłumaczeniem Hölderlina².

Ciekawe z perspektywy tłumacza wydaje się porównanie tych dwóch powstałych zaledwie dwa-trzy lata temu tekstów dramatycznych i sposobu pracy nad nimi ze strategiami tłumaczeniowymi zastosowanymi przy przełożeniu na język polski tragedii antycznej, a mianowicie *Antygon*y Sofoklesa. Tematycznie mamy tu do czynienia z dalszym ciągiem tej samej opowieści: Antygon

Tragedia antyczna z perspektywy tłumacza

Klasyczne starożytne tragedie attyckie to utwory pisane dwa i pół tysiąca lat temu, według reguł gatunku, który już nie istnieje. Utwory powstające na konkretne okazje, z określonych powodów i dla teatru w Atenach – tłem granych tam przez cały dzień sztuk było z jednej strony morze, a z drugiej Akropol, symbol rosnącej po wojnach perskich potęgi Aten. Ważny element inscenizacji stanowiły też muzyka i taniec, o których praktycznie nic nie wiemy³. Cała praktyka teatralna to zbiór bardzo wielu niewiadomych (nie wiemy, jak naprawdę wyglądał ateński teatr w okresie klasycznym, bo jego postać, jaką dziś znamy, to efekt wielu późniejszych przeróbek) oraz zestaw konwencji całkowicie obcych współczesnemu teatrowi, jak choćby to, że aktorzy występowali w maskach i grali po kilka ról (w klasycznej tragedii w spektaklu brało udział trzech aktorów, w komedii czterech). Konwencja gatunku wymagała też, by tekst był pisany wierszem, a metrum, w którym powstawał, pełniło określoną rolę zarówno narracyjną, jak i inscenizacyjną, sugerując m.in. choreografię partii śpiewanych przez chór. Kolejną kwestią, która może stanowić problem dla tłumacza,

² *Ödipus der Tyrann. Übersetzt von Friedrich Hölderlin*, pierwsze wyd. 1804.

³ Szczątkowe zapiski na papirusach nie tylko mówią nam bardzo niewiele, bo obejmują fragmenty długości zaledwie kilku wersów, ale też nie ma pewności, czy są zapisem dotyczącym prapremier, czy może wystawień tragedii późniejszych o kilkaset lat.



jest tematyka: przytłaczająca większość tych tragedii opowiada historie zaczerpnięte z mitologii, bardzo często odwołując się do powszechnie znanych elementów, jak koneksje rodzinne bohaterów, legendarne początki miast, przydomki bóstw, ich spory i burzliwe romanse ze śmiertelniczkami. Wszystkie te trudności sprawiają, że przekład tragedii greckiej może okazać się najeżony trudnościami. Zdaniem Włodzimierza Lengauera jest nawet niemożliwy, bo wymagałby »przeniesienia tekstu z zupełnie innej, na dodatek martwej, zamkniętej kultury do własnej«⁴. Trudno się zgodzić z którymkolwiek słowem tego zdania. Czyż istotą przekładu nie jest właśnie transfer kulturowy i zaprezentowanie tekstu odbiorcom należącym do innej kultury? I chyba nieuzasadnione jest uznawanie za martwą kultury, która powszechnie uchodzi za jeden z filarów cywilizacji Zachodu, a wiele z jej motywów czy wywodzących się z niej określeń jest używanych do dziś? Wszyscy przecież wiemy, czym jest »pięta Achillesa«, choć mowa tu o bohaterze homeryckiego eposu sprzed trzech tysięcy lat, czy, pozostając w kręgu mitów tebańskich, »kompleks Edypa«. Zresztą udowadnianie nieprawdziwości tego stwierdzenia wykracza poza ramy niniejszego artykułu – niech potwierdzeniem żywotności tej kultury będą dwa teksty, o których tłumaczeniu napiszę w tym artykule. Podobnie jak potwierdzeniem jej ciągłego »niezamknięcia« są do dziś powstające przekłady na antyczną grekę – w 2015 roku ukazał się przekład *Harry'ego Pottera i kamienia filozoficznego*⁵.

Wybór strategii tłumaczeniowych

W porównaniu z innymi gatunkami literackimi w przypadku dramatu cel tłumaczenia ma największy wpływ na wybór strategii tłumaczeniowych. Skupimy się tu na pięciu zasadniczych rodzajach przekładu⁶:

1. przekład do czytania, najczęściej wydawany w postaci książki

Pozwala on na pewną egzotyzację tekstu, pozostawienie wielu elementów kultury, w której powstał oryginał, jak w tym przypadku okrzyki wyrażające emocje, przydomki bóstw czy opisy obrzędów – wszelkie wątpliwości można wyjaśnić czytelnikowi w przypisach lub we wstępie. Możliwe jest także oddawanie wersyfikacji choćby partii Chóru, co w swoich przekładach tragedii Eurypidesa robił Jerzy Łanowski, wybitny znawca tematu. Możliwe jest wtedy także zaprezentowanie klasycznej budowy tragedii, z epejsodionami i stasimonami, choć warto pamiętać, że to dodatek hellenistycznych uczonych i te określenia nie stanowiły tekstu dramatu w czasie prapremiery.

⁴ Włodzimierz Lengauer: *Tłumacz zdrajca. O niemożliwości przekładów z greckiej literatury klasycznej*, PRZEKŁADANIEC 2007, nr 1–2, s. 11.

⁵ *Ἀρειος Πότηρ καὶ ἡ τοῦ φιλοσόφου λίθος*, 2015, przeł. Andrew Wilson.

⁶ Przekłady mające na celu streszczenie, prezentację fragmentu utworu czy jakiegoś jego wątku nie są tu aż tak istotne.

2. przekład bardzo dokładny, tzw. rybka

W przypadku tłumaczeń sztuk jest powszechną praktyką w teatrze anglosaskim, gdzie najpierw zleca się filologowi bardzo dokładny przekład, a potem opracowuje go dramaturg (często są to bardzo znane nazwiska) pod kątem sceniczności, czyli dostosowania tekstu do obowiązujących praktyk teatralnych i przyzwyczajen publiczności. Dokładność przekładu nie polega wyłącznie na oddaniu treści, stylu czy sposobu mówienia postaci, bo tak powinien wyglądać każdy przekład literacki. Chodzi też o wszelkie istotne informacje, jak sposób zwracania się do siebie (angielskie »you« może stać się polskim »ty«, ale także »proszę pana« czy »proszę pani«), określone idiomy czy związki frazeologiczne (polskie »upiec dwie pieczenie na jednym ogniu« przywołuje zupełnie inny obraz niż niemieckie »zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen«, czyli, tłumacząc dosłownie, »zabić dwie muchy jedną packą«, a polski »język ojczysty« to jednak coś innego niż niemieckie »Muttersprache« czyli »język matczyny«), a także informacje o wszystkim, co w danej kulturze może być tabu lub tematem którego nie porusza się publicznie, więc jego pojawienie się w sztuce ma wywołać dyskomfort, szok czy oburzenie publiczności.

3. napisy do spektaklu

Przygotowywanie napisów do spektakli staje się w dzisiejszym europejskim teatrze standardem. Wynika to zarówno z coraz większej liczby festiwali teatralnych, jak i z rosnącej tendencji do realizowania międzynarodowych koprodukcji (choćby z powodów finansowych)⁷ oraz chęci przyciągnięcia do teatru turystów. W takim wypadku punktem wyjścia nie jest tekst, tylko spektakl, więc napisy należy przygotowywać jak napisy do filmu – uwzględniając warstwę wizualną i sytuacje sceniczne. Poza tym zasadnicze znaczenie zyskuje zwięzłość – widz jest w stanie czytać z określoną prędkością, poza tym powinien oglądać spektakl, a nie cały czas czytać napisy. Konieczne jest więc kondensowanie lub nawet eliminowanie pewnych elementów tekstu.

4. przekład dla teatru radiowego czy audiobooka

W przypadku tej coraz powszechniejszej formy przekładu musimy brać pod uwagę, że tekst będzie wyłącznie słyszany (konsekwencje tego omówię poniżej), a możliwe są poza tym tylko efekty dźwiękowe, zupełnie brakuje warstwy wizualnej, tak przecież istotnej w klasycznym teatrze.

⁷ Ciekawym przykładem takiej koprodukcji jest *Tytus Andronikus* Szekspira przygotowany przez Teatr Polski we Wrocławiu i Staatsschauspielhaus Dresden (prapremiera we Wrocławiu: 15.9.2012 roku, prapremiera w Dreźnie: 28.9.2012 roku), z założenia grany w dwóch teatrach, w dwóch językach, a napisy zintegrowano ze scenografią już na etapie jej projektowania. To chyba pierwszy taki przypadek we współczesnym teatrze.

5. przykład do wystawienia na scenie

W tym przypadku najwyraźniej widać specyfikę przekładu tekstów teatralnych, a mianowicie konieczność uwzględnienia oralności tekstu: oryginał czytamy w postaci pisanej, przekład również notujemy w formie pisanej, ale tak naprawdę widz pozna go (najczęściej) wyłącznie w formie mówionej. Ma to daleko idące konsekwencje dla doboru strategii tłumaczeniowych – przede wszystkim tekst musi dobrze brzmieć, »siedzieć w ustach«, jak mówią aktorzy. Musi być łatwy do wypowiedzenia. Powinien także ułatwiać widzowi śledzenie akcji, zrozumienie argumentacji bohaterów czy zapamiętanie istotnych szczegółów. O ile w książce można drugi raz przeczytać niezrozumiały fragment, w żywym teatrze to oczywiście niemożliwe. Stąd też trzeba zupełnie inaczej potraktować to wszystko, co w książce można wyjaśnić w przypisie. Należy zadbać o potoczność tekstu, jego logikę i starać się unikać dwuznaczności mogących wynikać z konstrukcji gramatycznej zdania. W trakcie pracy nad tekstem należy więc cały czas pamiętać, w jaki sposób będzie on odbierany. Poza warstwą językową mają tu znaczenie także kwestie kulturowe: trzeba pamiętać o tym, że kwestie stanowiące tabu lub wywołujące dyskomfort w danej kulturze, mają znacznie większą siłę rażenia w teatrze, gdy widzowie stykają się z nimi w towarzystwie innych osób, niż podczas lektury książki. Emocje, zwłaszcza takie jak wstyd czy zażenowanie, na widowni, gdy obok siedzą zupełnie obce osoby, mają całkowicie inny, dużo bardziej znaczący wymiar.

W przypadku tekstu teatralnego tłumacz zazwyczaj wie trochę mniej o świecie przedstawionym niż np. w przypadku powieści, ponieważ musi się mierzyć z brakiem narratora, zwykle cennego źródła wiedzy na temat świata przedstawionego. Tymczasem dramat to zasadniczo tylko dialogi, więc pewnych rzeczy tłumacz musi się domyslać, pamiętając jednak cały czas, by nie dokonywać zbyt daleko idącej interpretacji.

Jak przełożyć antyczny dramat dla dzisiejszego teatru? (kilka bardzo subiektywnych uwag)

Nie tylko w świetle opisanych powyżej różnic związanych z celem przekładu tłumaczenie tekstów antycznych jest kwestią bardzo skomplikowaną i w znacznej mierze wynikającą z subiektywnych decyzji każdego tłumacza. Decyzje te mogą się wydawać mniej lub bardziej uzasadnione, znajdą swoich zwolenników i przeciwników, ale trudno je zakwalifikować jako jednoznacznie złe lub jednoznacznie dobre. Doskonale widać to na przykładzie tłumaczeń sztuk szekspirowskich – niektóre przekłady wywoływały gorące dyskusje i prowokowały analizy, jaka jest w danym przypadku »zawartość Szekspira w Szekspirze«. Faktem jest też, że zwłaszcza w przypadku dawniejszych tłumaczeń antycznych tragedii mieliśmy często do czynienia z przekładem kulturowym, czyli prezentowaniem antyku bardziej tak, jak go sobie wyobrażaliśmy, niż tak, jak wyglądał naprawdę. Przez całe stulecia pierwszym skojarzeniem ze starożytną Grecją były klasyczne, szlachetnie białe marmurowe rzeźby epoki klasycznej, a nikt nie chciał pamiętać (albo nie wiedział), że wtedy, gdy te rzeźby powstawały, były malowane na



tak jaskrawe kolory, że dziś uznalibyśmy to za kwintesencję kiczu. Odpowiednikiem tego kiczu w przekładach literatury antycznej wydaje się być przesadny patos, archaizacja i podkreślanie podniosłości tekstów. I choć wielka trójka antycznych greckich tragików nie stroniła od silnych emocji, część przekładów zdaje się raczej oddawać gust literacki epoki, w której powstawały, niż odzwierciedlać styl oryginałów.

Pamiętając o tym i przygotowując przekład z założeniem, że zostanie wystawiony na scenie, uznałem, że istotne jest wzięcie pod uwagę współczesnych praktyk teatralnych i oczekiwań widzów na tyle, by mogli się oni skupić na opowieści, i by forma nie przeszkadzała im w odbiorze. Stąd decyzja o przełożeniu partii dialogowych prozą – dramat pisany wierszem kojarzy się z tekstem napisanym dawno temu, a metrum stosowane w greckim oryginale pełniło inną funkcję niż wersyfikacja w dramatach nowożytnych. W przypadku partii Chóru zdecydowałem się na dwunastozgłoskowiec, by uzyskać pewną rytmiczność i możliwość ich zaśpiewania (tak jak robiono to w starożytności), poza tym te partie mają zwykle bardziej ogólny i uroczysty charakter, komentują akcję. Zastosowałem polszczyznę staranną, ale bardzo współczesną – wszelkie archaizacje nie mają sensu, bo dwa i pół tysiąca lat temu język polski po prostu nie istniał. A zresztą, nawet gdyby istniał, trudno byłoby naśladować jakiś jego już nieistniejący etap rozwoju – Szekspira też nikt nie tłumaczy na język polski używany w jego czasach, tylko na język współczesny.

Konstruując język postaci, oparłem się na dość może ryzykownej, ale moim zdaniem uzasadnionej analogii: antyczne mity były swego rodzaju odpowiednikiem współczesnych seriali: wiemy, że ich bohaterowie to postaci fikcyjne, ale z zainteresowaniem śledzimy ich losy, są nam bliscy jak ludzie realnie żyjący, uwielbiamy pikantne opowieści z ich życia, a czasem nawet identyfikujemy się z tymi postaciami, współczujemy im czy zazdrościmy. I ta identyfikacja jest możliwa, bo mówią one językiem bardzo podobnym do naszego. Nieco może staranniejszym, ale niepozbawionym kolokwializmów.

Takie podejście ma jeden główny cel: znoszenie barier między tekstem a widzem. Wszyscy wiedzą, że ten dramat napisano bardzo dawno temu. Jeśli ma on zainteresować współczesnego widza, trzeba pokazać, że mówi on o czymś, co jest ważne, ciekawe i poruszające także dzisiaj. A będzie to łatwiejsze, jeśli zostanie zachowana esencja dramatu. Bo jego forma, choć również interesująca, była odbiciem ówczesnych praktyk teatralnych i okoliczności wystawiania dramatów (oraz możliwości inscenizacyjnych). Naturalne wydaje się więc dostosowanie formy do tego, jak teatr wygląda dziś (i jakie ma możliwości).

Antygona a Król Edyp i Lajos

Fascynujące wydaje się, jak wiele łączy te utwory, choć stanowią dwa bieguny rozwoju teatru Zachodu – *Antygona* to czas jego narodzin (najstarsza zachowana tragedia, *Persowie* Ajschylosa, powstała 30 lat wcześniej), a *Lajos* i *Król Edyp* to utwory

reprezentujące najnowszy, wciąż trwający etap jego ewolucji. Identyczny jest oczywiście temat, co sprawia, że z perspektywy tłumacza we wszystkich trzech przypadkach trzeba sobie poradzić z tym samym problemem: na ile współczesny widz orientuje się w mitologii, rodzinnych koneksjach władców Teb i wydarzeniach z nimi związanych. W jednej z pieśni Chóru w *Antygonie* czytamy:

Antygonia (1115-1125):

πολύννυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπει
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ
παγκοίνοις, Ἐλευσινίας
Δηοῦς ἐν κόλποις, Βακχεῦ Βακχᾶν
ὁ ματρώπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὕγρῶν
Ἴσμηνοῦ ρεῖθρων ἀγρίου τ' ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος

W dosłownym przekładzie: »Ty, który masz wiele imion, dumo kadmejskiej oblubienicy i synu Zeusa Gromowładnego, który władasz całą Italią i panujesz w jaskini Demeter w Eleusis, bogu bachijski, żyjący w ojczyźnie bachantek, Tebach, nad brzegami Ismenusa, gdzie wysiano zęby strasznego smoka«.

To pieśń Chóru sławiąca Dionizosa, boga wina, pochodzącego z Teb, zwanych też Kadmeą, od ich założyciela Kadmosa. Kadmejska oblubienica to córka Kadmosa, Semele, w której zakochał się Zeus. Gdy Semele zaszła w ciążę, zazdrosna Hera pojawiła się u niej pod postacią służącej i przekonała, by Semele poprosiła kochanka, żeby pokazał się jej w swojej prawdziwej boskiej postaci. Semele spłonęła od pioruna, w postaci którego objawił się Gromowładny, ale Zeus uratował jej dziecko, właśnie Dionizosa – boga wina, które powszechnie uprawiano w Italii, stąd jego panowanie nad tą krainą. A przywołanie Eleusis jest wspomnieniem misterii eleuzyjskich i mitu, że Dionizos na zmianę z Apollonem wieszczyl za pośrednictwem Pytii. Ismenus to bóg rzeki o tej samej nazwie, uczestniczący w wojnie »Siedmiu przeciw Tebom«, w której zginęli bracia Antygony, a skutki zakazu pogrzebania jednego z nich, uznanego za zdrajcę, są treścią tragedii. Zęby smoka odwołują się do mitu założycielskiego Teb – Kadmos pokonał smoka, za radą wyroczni zasiał jego zęby, a gdy wyrosli z nich wojownicy, rzucił między nich kamień. Rozpoczęła się bratobójcza walka, a ci, którzy ją przeżyli, zostali towarzyszami Kadmosa.

Powyższy akapit mógłby być przypisem do wydania krytycznego *Antygony*, trudno jednak oczekiwać od współczesnego widza, że zrozumie wszystkie aluzje mitologiczne, gdy usłyszy je ze sceny. Pewnym wyjściem może się okazać opowiedzenie tej historii bardziej linearnie, rezygnując z epitetów i przydomków, na rzecz prostszej w zrozumieniu opowieści:

Nasz wielki bóg wina, co ma wiele imion,
 Syn gromowładnego, w Tebach urodzony,
 Obrońca Italii i władca Eleusis
 Do którego idą pielgrzymi pobożni
 A bachantki wielbią w religijnym szale.
 To Dionizos wielki, patron Teb i zbawca.

Kunszt uprawy wina zawdzięczamy tobie,
 Z Apollem na zmianę w Delfach wróżby zsyłasz,
 Kiedy chcesz odpocząć, zwołujesz swój orszak,
 Zbocza gór opuszczasz i wyruszasz w drogę
 Do Teb, tego miasta, które ukochałeś.

Z wszystkich miast to Teby są najdroższe tobie,
 Tak jak twojej matce, spalonej piorunem
 Gdy sam Zeus nagle boskość swą pokazał.
 Ale właśnie wtedy ciebie urodziła.
 Dzisiaj tak jak kiedyś spadła na nas klątwa.
 Ratuj nas, prosimy, odsuń od nas wyrok.

O Kadmosie, okrucieństwie Dionizosa, o Semele i o jej siostrze, Agaue, która rozszarpała własnego syna Penteusa, biorąc go w bakchicznym szale za dzikie zwierzę, pisze też Schimmelpfennig:

Lajos

ein Mann erschlägt einen Drachen
 und sät dessen Zähne aus,
 und aus den ausgesäten Zähnen werden Männer,
 die sich gegenseitig umbringen,
 ein Gott zerreißt
 die Mutter seines Sohnes,
 oder:
 Beim Anblick des Vaters ihres Kindes
 verbrennt eine Frau,
 nichts als rauchende Asche
 bleibt von ihr,
 das gemeinsame,
 noch ungeborene Kind aber
 näht sich der Gott
 in den Oberschenkel,
 und eine andere Frau
 zerfleischt ihren Sohn

mit den bloßen Händen,
 sie hält das geliebte Kind
 für einen Löwen,
 und jetzt läuft sie
 mit seinem Kopf herum,
 mit seinem abgerissenen Kopf,
 so rächt sich Dionysos,
 bevor er lärmend weiterzieht,



W polskim przekładzie:

mężczyzna zabija smoka
 i wysiewa jego zęby,
 z zębów wyrastają mężczyźni,
 którzy się wzajemnie zabijają,

pewien bóg rozszarpuje
 matkę swego syna,

albo:

pewna kobieta płonie żywcem,
 bo spojrzała na ojca swego dziecka,
 pozostaje z niej
 tylko kupka dymiącego popiołu,
 ale ich wspólne,
 jeszcze nienarodzone dziecko,
 bóg wszywa sobie
 w udo,
 a inna kobieta
 rozszarpuje swojego syna
 gołymi rękami,
 swoje ukochane dziecko
 uznaje za lwa
 i teraz biega wokół
 z jego głową,
 z jego oderwaną głową,
 tak mści się Dionizos,
 nim odejdzie w hałaśliwej procesji

Porównując przekłady obu tych fragmentów, można zastanawiać się oczywiście nad stopniem ingerencji w tekst oryginalny. W przypadku *Antyfony* mamy do czynienia ze znacznymi zmianami, które, przynajmniej z punktu widzenia tłumacza, mają

za zadanie ułatwić zrozumienie tekstu. Tego typu ingerencje w przypadku *Lajosa* są znacznie mniejsze. Czy przez to ten tekst jest mniej zrozumiały? Być może. Te różnice wynikają jednak przede wszystkim z próby odpowiedzenia na pytanie: do jakiego widza kierował swój tekst autor i czy ten tekst był dla tego widza zrozumiały? O ile starożytny Ateńczyk był w stanie zidentyfikować wszystkie wydarzenia wspomniane w pieśni Chóru, współczesny widz oglądający przedstawienie *Antygony* na pewno nie byłby w stanie tego zrobić. To oczywiste. Co jednak z tekstem Schimmelpfenniga? Czy nie należałoby wyjaśnić także tego tekstu? Kluczowe wydają się tu następujące kwestie: tekst powstał współcześnie, w bliskim nam kręgu kulturowym, można więc założyć, że wyobrażony przez autora widz, dla którego napisano tekst w oryginale, jest bardzo podobny do widza, który obejrzy tę sztukę w polskim przekładzie: ma bardzo podobną wiedzę na temat mitologii i starożytności, czytał podobne lektury i zetknął się z przedstawieniami teatralnymi realizowanymi w podobnej stylistyce. Ponadto założeniem autora wydaje się pewna fragmentaryczność, widz, podobnie jak Lajos, poznaje poszczególne elementy historii, które dopiero w finale układają się w pewną logiczną całość. O ile więc u Sofoklesa pieśń Chóru ma przebłagać potężnego Dionizosa, by odwrócił zły los (w poprzedzającej ją scenie Kreon dowiaduje się od jasnowidzącego Tejrezjasza, że skutki jego uporu będą fatalne dla jego rodziny), Schimmelpfennig pokazuje dzieje kolejnych pokoleń tej rodziny, docierając w końcu do źródeł kławy⁸. Ten sposób opowiadania: fragmentaryczność, niedopowiedzenia, krótkie zdania, charakterystyczny jest dla całego dramatu. Już na samym początku pojawia się opis Sfinksa, ale kim jest ta postać i jakie ma znaczenie, dowiadujemy się dużo później:

Lajos
Ein Vogel.

Kurze Pause.

Nein,
das ist kein Vogel.
Aber was ist es dann,
was da am Himmel fliegt,
wenn es kein Vogel ist –
das,

das ist eine Katze.

Kurze Pause.

Es ist eine Katze
mit breiten Schwingen,

⁸ Poza tym widzowie całego cyklu *Anthropolis* znają historię Agaue i Penteusa z poprzedniej jego części.

und die Katze singt,
 sie singt,
 sie schreit,
 nein,
 das ist keine Katze,
 das ist eine Frau.

Die Frau,
 die Frau hoch oben am Himmel
 hat Flügel,
 die Frau hat Flügel
 und den Körper einer Katze,
 oder sie trägt
 ein grünes, schillerndes Kleid,
 und sie singt,
 die Katze,
 die Frau mit den breiten Schwingen
 kreist hoch am Himmel im Wind,



i w polskim przekładzie:

Ptak.

Pauza

Nie,
 to nie ptak.

Ale co to takiego
 unosi się w przestworzach,
 jeśli to nie ptak...

To
 kot.

Pauza

To kot
 z rozłożystymi skrzydłami
 i ten kot śpiewa,
 śpiewa,
 krzyczy,

nie,
to nie jest kot,
to kobieta.
Kobieta,
która unosi się w powietrzu
i ma skrzydła,

kobieta ma skrzydła
i ciało kota,
ma na sobie zieloną, ekstrawagancką suknię
i śpiewa,
kot,
kobieta z rozłożystymi skrzydłami
krąży wysoko na niebie wśród podmuchów wiatru

Wydaje się więc, że zbyt duża ingerencja w strukturę tekstu, by uczynić go bardziej zrozumiałym, byłaby niewłaściwa, ponieważ stanowiłaby zaprzeczenie autorskiego sposobu opowiedzenia tej historii i rujnowała nie tylko formalny kształt tekstu, ale i jego wartość artystyczną.

***forecast: ödipus* Thomasa Köcka jako palimpsest**

Podobne problemy w tłumaczeniu sprawia dramat Thomasa Köcka opowiadający losy króla Edypa: to współczesna wersja antycznego mitu, wykorzystująca historię Edypa do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, co dziś mogłoby być zarazą pustoszącą Teby. Tłumacz musi rozstrzygnąć, do jakiego widza mówi autor, co ten widz wie, jakie emocje wywołuje w nim ta archetypiczna opowieść. W tym przypadku mamy jednak jeszcze jedną warstwę tekstu, a mianowicie klasyczne tłumaczenie Friedricha Hölderlina z 1804 roku, zajmujące ważne miejsce w niemieckiej kulturze. Mamy tu więc do czynienia z tekstem współczesnym, który sięga po antyczny mit, ale za pośrednictwem klasycznego przekładu. Tyle że ten przekład jest tak bliski starogreckiemu oryginałowi tragedii *Król Edyp*, że bywa trudny do zrozumienia przez współcześnie żyjącego Niemca. Te dwie warstwy klasyczne służą jako punkt odbicia do analizy bardzo współczesnego tematu. A wykorzystanie klasycznego tekstu przypomina remiksowanie klasycznego utworu muzycznego w nowej wersji techno.

Już na samym początku u Köcka pojawia się umierająca kapłanka:

eine sterbende priesterin
ja gut eine weitere sterbende
thebanerin hier mal wieder
kümmerts noch wen
in dieser scheißpest scheißzeit scheißstadt sie



wankt sie
 zittert sie
 zerbröckelt hier
 vor unseren augen stumm
 (...)

und heben können wir das haupt
 vom abgrund jetzt nicht mehr
 wir merken den tod in bechern der fruchtbarn erd
 feuer bringt von innen
 der gott der pest
 von seufzern reich
 und jammer wird die hölle
 sie wankt
 sie zittert
 sie zerbröckelt

Podczas gdy u Hölderlina mamy czcigodnego kapłana mówiącego:

Denn die Stadt, die du siehst,
 Sehr wankt sie schon, und heben kann das Haupt
 Vom Abgrund sie nicht mehr und roter Welle.
 Sie merkt den Tod in Bechern der fruchtbarn Erd,
 In Herden und in ungeborener Geburt
 Des Weibs; und Feuer bringt von innen
 Der Gott der Pest und leert des Kadmos Haus;
 Von Seufzern reich und Jammer wird die Hölle.

Jeśli więc tłumacząc na język polski początek tego fragmentu użyjemy, jak Köck, języka potocznego:

umierająca kapłanka
 no proszę kolejna umierająca
 tebanka czy w ogóle
 ktokolwiek przejmuję się jeszcze czymkolwiek
 wobec tej pieprzonej zarazy w tych pieprzonych czasach w tej pieprzonej mieścinie
 która się już chwieje
 drży
 rozpada
 na naszych oczach bezgłośnie,
 [...]

będziemy potrzebować silnego kontrpunktu, jaki pojawia się w niemieckim oryginale: Köck sięga po Hölderlina, który nie tylko brzmi bardzo patetycznie, ale jest

dość trudny do zrozumienia przez współczesnego rodzimego użytkownika języka niemieckiego:

Sie merkt den Tod in Bechern der fruchtbarn Erd,

to dosłowny przekład 25. wersu tragedii

φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,

i oznacza, że rośliny umierają, jeszcze w fazie kiełkowania.

O ile starogreckie słowo κάλυξ poza »kielichem« oznacza również »łuskę« czy »pąk« i skojarzenie z początkową fazą rozwoju rośliny (kiełkowanie czy rozwijanie się pąka w kwiat) jest dość oczywiste, o tyle niemieckie słowo »Becher« ma wprawdzie w »Duden« odnotowane znaczenie »Pflanzenteil, der einem Becher ähnlich ist«, wydaje się ono jednak niezbyt popularne i chyba nie pojawia się jako spontaniczne skojarzenie.

Ponieważ w polskiej tradycji brak równie kanonicznego tłumaczenia *Króla Edypa*, przekładu funkcjonującego na prawach oryginału jak *Giaur* Byrona w wersji Adama Mickiewicza czy *Księżę niezłomny* Pedra Calderóna de la Barki w wersji Juliusza Słowackiego, najrozsądniejsze wydaje się stworzenie własnego wariantu archaizowanego przekładu. Oznacza to jednak, że tłumacząc tekst Köcka, należałoby analizować nie tylko jego remiksy z Hölderlina, ale także sprawdzać, jak dosłownie Hölderlin tłumaczył Sofoklesa. Umierająca kapłanka mogłaby więc mówić:

nie podnosim więc głowy w cierpieniu
a zboże umiera nim wszędzie
bo bóg ogniem zionący
zesłał zarazę na tę okolicę
która się już chwieje
drży
rozpada

Konieczne jest jednak zwrócenie uwagi na kolejną warstwę obu współczesnych utworów, a mianowicie bezpośrednie odwołania do współczesności i świata, który nas otacza.

Starożytność spod budki z piwem

Archetypiczna (przynaję – dla starszego pokolenia) budka z piwem jest swego rodzaju prowokacją, odnoszącą się do wykorzystania współczesności w sztukach sięgających po antyczne mity. Teatr zawsze lubił przekraczanie granic – już Eurypidesa oskarżano o pokazywanie na scenie tego, co nie powinno się tam pojawiać, np. dzieci, które zdaniem starożytnych Greków nie były wystarczająco rozumne i godne, by łączyć je

z działalnością artystyczną⁹. Jak pisze Arystoteles w *Poetyce*: »Sam Sofokles przecież twierdził, że on przedstawia ludzi, jakimi być powinni, a Eurypides, jakimi są«¹⁰.

Zarówno Schimmelpfennig, jak i Köck wprowadzają do mitu elementy współczesne: akcja ich sztuk dzieje się jednocześnie w antycznych Tebach i dzisiaj, a ich bohaterowie są jednocześnie mitycznymi herosami i współczesnymi młodymi ludźmi. Doskonale widać to na przykładzie Jokasty, tak naprawdę postaci najbardziej tragicznej, żony Lajosa, a zarazem matki i żony Edypa, młodej kobiety od początku świadomej, że przyszłość nie przyniesie jej nic dobrego. U Schimmelpfenniga dręczy ją to, co nieuniknione:



Nur was wird dann aus ihr,
der Königin,
wenn sie kein Kind bekommt,

I co teraz będzie z nią,
z królową,
jeśli nie urodzi dziecka,

was wird, wenn Laios
mit ihr keine Kinder zeugt,
was, wenn man sie einfach austauscht,
wenn sich der König
einfach eine andere sucht,
was, wenn sie, Iokaste,
in irgendeinem Loch verrecken muss,
während er, laut stöhnend,
mit irgendeiner anderen Kinder macht,
denn Kinder, Erben,
müssen sein,

co się stanie, jeśli Lajos
nie spłodzi z nią dzieci,
co, jeśli ją po prostu wymieni,
jeśli król
weźmie sobie inną,
i co, jeśli ona, Jokasta,
zdechnie w jakimś lochu,
podczas gdy on, głośno jęcząc,
będzie płodził dzieci z inną,
dzieci, choć jeden dziedzic
jest konieczny,

Familie
geht über alles,
seit jeher und für immer,
auf die Familie des Herrschers
schaut das ganze Land,
und das ist, was das Land,
wenn nicht die ganze Welt erwartet:

rodzina
jest najważniejsza
od zawsze i na wieki,
na rodzinę władcy
patrzy cały kraj
i właśnie tego oczekuje
cały kraj, jeśli nie cały świat:

Fotos mit König,
Königin und Kind,
oder, im Idealfall,
Kindern,
und dem Hund,

zdjęć z królem,
królową i dzieckiem,
albo, w sytuacji idealnej,
z dziećmi
i psem,

⁹ Małgorzata Budzowska: *Dziecko w tragediach Eurypidesa*, TEKSTY DRUGIE 2001, 6, s. 187–200, s.188.

¹⁰ Arystoteles: *Poetyka*. XXV 34, przeł. Henryk Podbielski. Wrocław 1983.

wie heißt der Hund?,
 der Hund ist wichtig,
 gibt es auch eine Katze?,
 Neuigkeiten
 und Hintergrundwissen
 sind entscheidend,
 die Königin
 geht weiterarbeiten,
 was war sie vorher?,
 Krankenschwester?,
 Kindergärtnerin?,
 das hätte sie doch jetzt
 gar nicht mehr nötig,
 wie ungewöhnlich,
 die Zeiten
 haben sich geändert, aber bitte,

jak się wabi piesek?
 Pies jest ważny.
 Jest też kotek?
 Nowości
 i zakulisowe ploteczki
 są decydujące,
 królowa
 wraca do pracy,
 kim była przedtem?
 Pielęgniarką?
 Przedszkolanką?
 Przecież teraz
 już nie musi,
 jakie to niezwykle,
 czasy
 się jednak zmieniły, no proszę,

A jednocześnie wie, kim jest, co powinna zrobić, i czego się od niej oczekuje:

Was willst du essen,
 Kebab
 oder Kebab?
 Zwischenstopp Schnellimbiss „Pythia”,
 weißt du, was Kebab ist?,
 Menü zwei,
 mit Pommes oder mit Reis
 und Cola,
 gibt’s das da, wo du herkommst, auch?,
 was isst man denn da so?,
 stehst du nur auf Jungs,
 oder stehst du auch auf Mädchen,
 nein? Ja?
 Gottseidank, ich dachte schon,
 du kannst mit Brüsten nichts anfangen,
 hast du Lust,
 mich hier auf dem Klo zu vögeln,
 komm,
 lass uns Kinder machen,
 das machen Könige und Königinnen,
 sie bekommen Kinder,
 das erwartet man von ihnen,
 lass uns ein Kind bekommen,

Co zjemy,
 Kebab
 czy kebab?
 Krótki przystanek w barze »Pytia«,
 a w ogóle wiesz, co to kebab?
 Drugi zestaw,
 z frytkami albo ryżem
 i cola,
 macie coś takiego tam,
 skąd przyjechałeś?
 Podobają ci się tylko chłopcy,
 czy dziewczyny też,
 nie? Tak?
 Dzięki bogu, już myślałam,
 że cycki cię nie kręcą,
 masz ochotę
 przelecieć mnie tu, w kiblu,
 chodź,
 zróbmy sobie dzieci,
 to właśnie robią królowe i królowie,
 mają dzieci,
 tego się od nich oczekuje,
 zróbmy sobie dziecko,

Natomiast u Köcka to przede wszystkim dumna królowa, bo dziś zarazą niszczącą Teby, czy raczej cały świat, nie jest boska kłątwa i to, że spłodziła dzieci z własnym synem, lecz najgorszy w dziejach Ziemi szkodnik – człowiek¹¹ jako gatunek. Dlatego gdy Chór mówi o sobie jako o klasie średniej, podstawie współczesnego społeczeństwa, Jokasta uważa się za jego zwieńczenie:

chor

ich bin die mitte der gesellschaft

iokaste

und ich bin ihre krönung

a w przypadku nieposłuszeństwa zapowiada konsekwencje:

für jeden weiteren vers
aus deiner richtung
rollen von nun an köpfe aus der mitte nur
weil du steuern zahlst hast du noch längst
kein recht auf jammerei oder teilhabe
und dein uninformatiertes wissen aus ein-
schlägigen gruppen
nur eins dazu
es interessiert hier niemanden
gesellschaft braucht gestaltung
alles andere ist lahmes klappern
morscher gedanken
fortschritte
werden im inneren eines palastes gemacht
nicht draußen
in der alltagsnot
also spars mir
oder reich mir die axt
und lass mich gestalten

od teraz po każdym słowie
marudzenia klasy średniej
spadnie czyjąś głowa bo sam fakt
że płacisz podatki nie daje ci
prawa do narzekania czy współdecydowania
a twoja nieuporządkowana wiedza z
jakichś podejrzanych źródeł
nie interesuje tu
możesz mi wierzyć nikogo
społeczeństwo potrzebuje wizji
cała reszta to bezsensowne marudzenie
przestarzałe pomysły
bo postęp
rodzi się wewnątrz pałacu
nie na zewnątrz
w niedoli codzienności
więc daruj sobie
albo podaj mi siekiere
i pozwól wyciosać odpowiednią formę

Podsumowanie

Tłumaczenie dramatów antycznych wiąże się z wieloma problemami związanymi z różnicami kulturowymi i świadomością oraz przyzwyczajeniami widzów w starożytności. Współczesne teksty teatralne odwołujące się do mitów mogą z perspektywy

¹¹ I przemysł samochodowy, skoro Chór mówi, że nie potrzebuje już bogów »w Tebach, na najwyższym stopniu rozwoju, przy ośmiopasmówce«, co jest tym bardziej ironiczne, że sztuka powstała na zlecenie teatru w Stuttgarcie, mieście, które zrodziło Mercedesa i Porsche.



tłumacza rodzić podobne problemy, jednak kluczowa wydaje się analiza tego, dla kogo sztuki były przeznaczone i jaki był poziom świadomości widza oraz obowiązujące praktyki teatralne.

Jeśli starożytny autor porusza się w ramach obowiązującego wówczas gatunku i odwołuje się do wiedzy powszechnej wśród ówczesnych widzów jego sztuk, tłumacz powinien zrobić wszystko, by widzowie współczesnych realizacji antycznych tekstów znaleźli się w podobnej sytuacji: mogli bez problemu śledzić opowiadaną historię i nie odczuwać dyskomfortu z powodu formalnych rozwiązań inscenizacji. Od tłumacza może wymagać to zastosowania pewnych zabiegów pomagających zrozumieć tekst napisany w zupełnie innej kulturze i dostosowanie go do obowiązujących praktyk teatralnych przynajmniej w takim stopniu, by uniknąć nieporozumień czy wspomnianego dyskomfortu.

Jednak w przypadku współczesnych tekstów odwołujących się do antycznych motywów lub formalnych rozwiązań konieczne jest uwzględnienie zamiarów autora i praktyki teatralnej kraju, w którym powstał tekst oryginalny. W takim kontekście może się bowiem okazać, że »widz wyobrażony« przy pisaniu oryginału może różnić się od widza, który będzie czytał lub oglądał przekład tego tekstu. Autor zazwyczaj zakłada pewien poziom kompetencji kulturowych widza. Zadaniem tłumacza jest nie tylko jak najbardziej precyzyjne ustalenie zamiarów autora, ale także zrealizowanie ich w przekładzie: wyjaśnienie tego, co odbiorca powinien wiedzieć i pozostawienie w sferze niedopowiedzeń tego, czego autor nie chciał precyzować. Szczególne znaczenie ma to w przypadku dramatu, bowiem cel tłumaczenia w znacznym stopniu determinuje strategię tłumaczeniową. Wydaje się jednak, że niezależnie od wybranych strategii tłumaczeniowych najistotniejsze jest realizowanie zamysłu autora: o ile klasyczni autorzy chcieli opowiedzieć konkretną historię i zależało im, by widz poznał jak najwięcej szczegółów, w przypadku utworów współczesnych, nawet gdy odwołują się do klasycznych motywów, bardzo często intencją ich autorów jest pozostawienie pewnej dozy niepewności i opowiedzenie znanych mitów w zupełnie inny sposób. A tłumacz powinien przeanalizować tekst na tyle dokładnie, by móc określić zamiary i jak najciszej je zrealizować w procesie przekładu.

Bibliografia

Wydania tekstów:

Köck Thomas: *forecast: edyp, living on a damaged planet* (τύφλωσις, II), przeł. Jacek Kaduczak [niewydany manuskrypt].

Köck Thomas: *forecast: ödipus, living on a damaged planet* (τύφλωσις, II) [niewydany manuskrypt].

Sofokles: *Antygone*, przeł. Jacek Kaduczak [niewydany manuskrypt].

Sophocles: *Antigone*. Cambridge, London 1994.

Sophocles: *Oedipus Tyrannus*. Cambridge, London 1994.

Sophocles: *Ödipus der Tyrann, Übersetzt von Friedrich Hölderlin*,

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/oedipu2/titlepage.html> (2.7.2024).

Roland Schimmelpfennig: *Laios* [niewydany manuskrypt].

Roland Schimmelpfennig: *Lajos*, przeł. Jacek Kaduczak [niewydany manuskrypt].

Inne:

Arystoteles: *Poetyka*. Wrocław 1983.

Buzowska Małgorzata: *Dziecko w tragediach Eurypidesa*, TEKSTY DRUGIE 2011 6, s. 187–200.

Flashar Hellmut: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne*. München 2009.

Graves Robert: *Mity greckie*. Warszawa 1974.

Kitto Humphrey Davy Findley: *Tragedia grecka*. Bydgoszcz 1997.

Kott Jan: *Zjanie bogów*. Kraków 1999.

Lengauer Włodzimierz: *Tłumacz zdrajca. O niemożliwości przekładów z greckiej literatury klasycznej*, w: PRZEKŁADANIEC 1-2/2007 (18–19), s. 8–21.

Lesky Albin: *Tragedia grecka*. Kraków 2006.

Meier Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München 2022.

Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Mona Baker and Gabriela Saldanha (red.). London and New York 2009 (second edition).

Taplin Olover: *Tragedia grecka w działaniu*. Kraków 2004.



Krzysztof Tkaczyk
Aufbrüche ganz unerwartet.
Peter Handkes (*Quodlibet*)
und Wojciech Albińskis (*Oświęcimki*)
Holocaust-Assoziationen¹

In den Jahren 2002–2003 präsentierte der polnische Künstler, Fotograf und Performer Zbigniew Stanisław Libera eine Serie von acht großformatigen, inszenierten Fotoarbeiten, die er »Pozytywy« (»Positive«) nannte. Sie sind als Paraphrasen von Fotografien gedacht, die traumatische Ereignisse des 20. Jahrhunderts zeigen und im kollektiven Gedächtnis tief verankert sind. Libera bezeichnet die originalen Fotos, auf die er sich in seinen Arbeiten bezieht, als »Negatywy« (»Negative«), und unterstreicht, dass er sie noch aus seiner Kindheit kennt.² Zu den »Negativen« gehören u. a. ein Foto, auf dem deutsche Soldaten im September 1939 einen Schlagbaum an der polnischen Grenze zerbrechen, das Bild eines vietnamesischen Mädchens, das 1972 nach einem Napalmangriff auf das Dorf Trang Bang flieht, oder eine Aufnahme des sowjetischen Fotografen Dmitri Balterman aus dem Jahr 1942, auf der Menschen im schmelzenden Schnee und Schlamm nach den Leichen ihrer von den Deutschen in Kertsch auf der Krim ermordeten Angehörigen suchen. Auf den »Positiven« von Libera sehen wir keine Wehrmachtsoldaten, sondern Radfahrer, die gut gelaunt die polnische Grenzschanke hochheben, als ob sie sie wieder in ihre ursprüngliche Position bringen wollten, das nackte, weinende vietnamesische Mädchen wurde durch eine lächelnde junge Frau ersetzt, und auf dem morastigen Boden liegen die Teilnehmer eines Querfeldeinlaufs, die hinter der Ziellinie – oder vielleicht auch schon davor – vor Erschöpfung zu Boden gesunken sind. Für Mittel- und Osteuropäer ist die Arbeit von 2002 mit dem Titel *Mieszkańcy* (»Die Bewohner«) beinahe ikonisch. Das Foto zeigt eine Gruppe lachender Menschen in Schlafanzügen, Schlafsäcken oder in Bettdecken eingewickelt. Sie stehen hinter gespannten Stricken, die möglicherweise zum Aufhängen von Wäsche verwendet werden oder als Gartenschnüre (an einigen von ihnen ist Efeu zu sehen) fungieren. Liberas Werk lässt den Betrachter auf den ersten Blick an die Vorlage denken, die es travestiert: das berühmte Bild des ausgemergelten und verängstigten Gefangenen hinter dem Drahtzaun eines Konzentrationslagers;

¹ Der vorliegende Text wurde in polnischer Sprache unter dem Titel »W sieci skojarzeń. Reminiscencje holokaustowe w *Quodlibet* Petera Handkego i *Oświęcimkach* Wojciecha Albińskiego« in der Zeitschrift ACTA PHILOLOGICA, Band 64 (2025), S. 21–31 veröffentlicht: <https://acta.wn.uw.edu.pl/article/552601/pl> (6.12.2025). Übersetzung ins Deutsche – K.T.

² Vgl. Ewa Gorządek: Zbigniew Libera »Pozytywy«, Culture.pl 13.3.2015, <https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy> (10.8.2024).

übrigens ist auch dieses Foto, wie das von Libera, ein gestelltes Bild, es stammt aus einer sowjetischen Wochenschau.

Über seinen Fotozyklus sagt Libera:

Die Serie »Positive« ist ein weiterer Versuch, mit dem Trauma zu spielen. Wir haben es immer mit erinnerten Ansichten von Dingen zu tun, nicht mit den Dingen selbst. Ich wollte diesen Mechanismus des Sehens und Erinnerns nutzen, um das Phänomen der Nachbilder der Erinnerung zu berühren. Diese Fotografien [die Positive] sind im Wesentlichen so, wie wir sie wahrnehmen – durch die unschuldigen Szenen, die Rückblenden dieser ursprünglichen, grausamen Fotos.³



Bei der Bearbeitung der berühmten Fotografien wurden die Kompositionsschemata der Originale beibehalten, die abgebildeten Personen jedoch durch andere ersetzt. Durch die Verwendung von Fachtermini (das Negativ – das Positiv) wandelt der Künstler (auch auf der Ebene der sprachlichen Beschreibung) die traumatische Vision der Vergangenheit in ein positives Ereignis um (oft lächeln oder lachen die Personen bei Libera), was überrascht und irritiert, sich gegen die »routinierte Domestizierung des Schrecklichen durch ikonische Bilder«⁴ richtet und den Betrachter zu einem erneuten Nachdenken über die Originale auffordert. Die grausame Vergangenheit wird wieder wach und auf die Gegenwartsebene übertragen.

Einer ähnlichen Strategie der assoziativen Erinnerung bedienen sich Peter Handke im Theaterstück *Quodlibet* und Wojciech Albiński im Erzählband *Oświęcimki* (Diminutiv- und Pluralform von Oświęcim, dem polnischen Namen des Lagers Auschwitz [»die Auschwitzchen«], man könnte den Titel mit »Auschwitz-Nachbilder« übersetzen). Was die schon auf den ersten Blick völlig unterschiedlichen Texte verbindet, ist ihre Vergangenheitsbezüglichkeit, die durch den Rückgriff auf ein Netz von Assoziationen hergestellt wird, die Vergangenheit in die Gegenwart übersetzt und beide als in einer permanenten diachronen Kontinuität koexistierend erleben lässt. In beiden Texten geht es um die Präsenz von Auschwitz in der Erinnerung der Autoren, aber auch, weiter gefasst, im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft(en).

Peter Handke arbeitete an *Quodlibet* (es existieren vier Textfassungen) von Juni 1969 bis Januar 1970 in Berlin, Basel und Paris, die Premiere fand am 24. Januar 1970 im Theater Basel statt. Als eine *per definitionem* mehrstimmige Vokalkomposition, in der Melodien und Texte meist humoristisch⁵ kombiniert und aneinandergereiht oder

³ Ebenda, Übersetzung – K.T.

⁴ Kathrin Kazmaier: Parodistische Konstellationen von Nationalsozialismus und Holocaust. Erinnern zwischen Pop und Postmoderne. Göttingen 2022, S. 258.

⁵ Das lateinische Wort »quodlibet« bedeutet wörtlich »wie es beliebt« oder »ganz nach Belieben«, Handkes *Quodlibet* ist aber alles andere als ein scherzhaftes Stück, und somit ist der Titel nicht als Spiel (im Gegensatz zu seinem berühmtesten Stück *Publikumsbeschimpfung* von 1966) mit dem

übereinandergeschichtet vorgetragen werden, gehört Handkes aus Regieanweisungen bestehendes, aber keine fertigen Dialoge enthaltendes *Quodlibet* zu den so genannten Sprechstücken, den experimentellen Texten seines frühen Theaterschaffens, die »weder eine Handlung simulier[en], noch in sich eine Entwicklung ha[ben], [die] dauernd in sich wieder zurückf[allen], rekapitulier[en], variier[en] [und die] das Publikum anspr[echen und] über die Situation [aufklären], in der es sich diesem ›Wortspiel‹ gegenüber befindet«⁶. Handke selbst erklärt seine Herangehensweise an die Texte wie folgt:

die Methode meiner ersten Stücke ist [...] eine Beschränkung der theatralischen Handlungen auf Wörter [...], deren widersprüchliche Bedeutung eine Handlung und eine individuelle Geschichte verhinder[t]. Die Methode best[eht] darin, daß kein *Bild* mehr von der Wirklichkeit gegeben [wird], daß nicht mehr die Wirklichkeit gespielt und vorgespielt [wird], sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt [wird].⁷

In *Quodlibet* spielt Handke mit einer klaren Absicht mit dem Wortmaterial. Davon überzeugt, dass das Theater weder historische noch politische Vorgänge abbildet, dafür aber nach neuen Ausdrucksformen suchen sollte, wendet er sich gegen das Geschichtsdrama und das Dokumentartheater eines Peter Weiss⁸ und arrangiert ein eigenartiges Gesellschaftsspiel mit dem Publikum. Ein Spiel des Erinnerns, Entdeckens und Begreifens. Dabei setzt er unterschiedliche Strategien ein. Durch sorgsam und präzise gewählte Worte und Aussagen schafft Handke ein Netz von Assoziationsketten mit historisch aufgeladenen Inhalten, und fühlt sich somit einer Ästhetik gegen die kollektive Verdrängung verpflichtet. Obwohl erklärtermaßen unpolitisch, ist Handke in seinem Denken über Literatur in höchstem Grade politisch (im Sinne Rancières⁹), indem er sie zu einem unbestimmten, nicht näher definierten, immanent

Zuschauer bzw. dem Leser zu verstehen, denn alles ist hier gerade nicht »wie es beliebt« und keinesfalls nach dem Geschmack des deutschsprachigen Publikums.

⁶ Günther Rühle: Allerlei Absprünge, in: Michael Scharang (Hrsg.): Über Peter Handke. Frankfurt am Main 1972, S. 110–113, hier S. 110.

⁷ Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, in: derselbe: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main 1972, S. 19–28, hier S. 27.

⁸ Vgl. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* von Peter Weiss, ein *Theaterstück* von 1965, das den ersten *Frankfurter Auschwitzprozess* von 1963 bis 1965 mit den Mitteln des *dokumentarischen Theaters* thematisiert.

⁹ Vgl.: »Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde. [...] die politische Tätigkeit ist immer eine Weise der Kundgebung, die die Aufteilung der sinnlichen polizeilichen Ordnung durch die Inszenierung einer Voraussetzung zersetzt, die ihr grundsätzlich fremd ist.« Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Richard Steurer (Übers.). Frankfurt am Main 2018, S. 41. Dabei sei anzumerken, dass Rancière in seiner Reflexion den Begriff der *Politik* durch jenen der *Polizei* ersetzt. Vgl. ebenda, S. 39–40.

fließenden und sich ständig verändernden Raum des Denkens und (auch) des Handelns erklärt. In seinem wohl berühmtesten Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967) schreibt er:

Seitdem ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur habe ändern können, daß mich die Literatur zu einem andern gemacht hat, erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht für schon endgültig halte. Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter *leben* konnte, bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können.¹⁰



In *Quodlibet* zeigt der österreichische Dramatiker, wie Sprache an den am wenigsten erwarteten Orten unbequeme Wahrheiten offenbaren kann, und erinnert seine Landsleute (und nicht nur sie) an etwas, woran sie sicherlich nur ungern erinnert werden wollen: an ihre unrühmliche, nationalsozialistische Vergangenheit, den mit Enthusiasmus begrüßten Anschluss und die Verfolgungen der Juden. Denn das Theater, meint Handke, »gehör[t] [...] der von der Gesellschaft gezählten, zählenden Zeit an«¹¹, erst dann, wenn es sich getraut, schwierige und unbequeme Fragen zu stellen und »den Ernst der Mitteilung eines Gedankens«¹² zu beanspruchen.

Und Handke spricht mutig über die österreichische Geschichte, über Auschwitz, über den Holocaust, über das »Eichenlaub mit Schwertern«¹³, das Ritterkreuz, die am 1. September 1939 gestiftete höchste militärische Auszeichnung des Dritten Reiches, erwähnt den Stacheldraht und die Lüneburger Heide, wo die Leiche Heinrich Himmlers heimlich vergraben wurde. Dabei weist er auf die Gefahr der Trivialisierung und Boulevardisierung des Holocaust in der Massenkultur hin. All dies bettet Handke (genau wie Warlikowski, über den noch zu sprechen sein wird) in einen breiten politischen und historischen Kontext ein. Nicht nur Europa und der Zweite Weltkrieg sowie der Einmarsch des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei 1968, sondern auch China, Mao Zedong und die Kulturrevolution tauchen in seinem Theaterstück auf.

Weil die von ihm angesprochenen Themen irritieren und stören, da sie schwierige Aspekte der deutschen und österreichischen Geschichte erkunden und nur ungern ins kollektive Gedächtnis zurückgerufen werden, entscheidet sich Handke für eine besondere Kommunikationsstrategie bei der Übersetzung der Vergangenheitsbilder: Zum einen erschwert er das Verständnis des von der Bühne vorgetragenen Textes und zwingt somit das Publikum zum genauen Hinhören, zum Raten, was die Schauspieler

¹⁰ Handke: *Ich bin ein Bewohner* (Anm. 7), S. 20.

¹¹ Derselbe: *Dressur der Objekte*, in: derselbe: *Ich bin ein Bewohner* (Anm. 7), S. 140.

¹² Ebenda, S. 139.

¹³ Peter Handke: *Quodlibet*, in: derselbe: *Stücke 2*. Frankfurt am Main 1973, S. 39–54, hier S. 47.

bzw. die Sprecher (diese Bühnenfigur hat Handke in *Publikumsbeschimpfung* erstmals eingeführt) sagen, zum anderen gestaltet er den Bühnentext so, dass der Zuschauer, wenn er einmal das Gehörte verstanden hat, in eine Assoziationsfalle gerät, in sprachliche Klischees, die ihm im Gedächtnis haften bleiben und ihn an längst Vergessenes oder Verdrängtes denken lassen.

In den Regieanweisungen zu *Quodlibet* schreibt Handke:

Der Vorhang geht auf, und auf die leere Bühne kommen nach und nach, leise plaudernd die Figuren des Welttheaters, ein General in Uniform, ein Bischof im Ornat, ein Rektor im Talar, ein Malteserritter mit Ordensmantel, ein Korps-Student mit Käppi und Schärpe, ein Chicago-Gangster mit Hut und dunklem Zweireiher, ein Politiker mit zwei waffendicken Leibwächtern vom CIA [...], eine Dame im knöchellangen Abendkleid, mit einem Fächer, eine andere weibliche Person im Hosenanzug, mit einem Pudel an der Leine. Diese Figuren betreten in beliebiger Reihenfolge die Bühne, kommen allein oder in Paaren, ineinander eingehängt oder auch nicht. Während sie miteinander plaudern, gehen sie langsam auf der Bühne umher, bleiben hier und dort stehen und lachen leise über eine Bemerkung, gehen nach einiger Zeit wieder weiter, ohne daß man sie freilich gehen hört. Jeder plaudert mit jedem, ab und zu steht einer allein herum, bevor er sich wieder plaudernd einem andren anschließt. [...] im allgemeinen Gespräch [ergeben sich] ab und zu ganz kleine Momente einer fast völligen Stille [...] Ein-, zweimal glaubt man auch, eine Fremdsprache zu hören; Französisch wahrscheinlich [...] Die Zuschauer hören zwar zu, verstehen aber nur selten ein paar Wörter oder Satzteile oder einfache alltägliche Sätze.¹⁴

Getreu seiner Überzeugung, dass eine literarische Strategie, die wiederholt wird, »keinen Widerstand mehr [leistet]«¹⁵ und den Leser wie auch den Theaterbesucher einschläfert, präsentiert Handke in *Quodlibet* eine ganze Reihe von szenischen Einfällen und Ideen, mit denen er den Zuschauer überrascht und in ein theatrales Spiel einlädt bzw. hineinzieht, das zugleich ein Spiel um Wahrheit ist.

Und so lässt Handke seine Figuren auf der Bühne spezifisches Wortmaterial sprechen, eingebettet in Sätze mit »harmlose[r] Bedeutung, aber in so dichter Reihenfolge hintereinander, daß man statt auf die Sätze, auf die mißverständlichen Wörter hört, zum Beispiel ›Zyklon‹, ›braun‹ [oder] ›Fackel‹.«¹⁶ Unter die längeren Aussagen und einzelnen Wörter, die der Autor selbst als *belanglos*¹⁷ und *nichtssagend*¹⁸ bezeichnet, schmuggelt er solche, die aufgrund der akustischen Ähnlichkeit das Unerwünschte, selten laut

¹⁴ Ebenda, S. 41–42.

¹⁵ Handke: Ich bin ein Bewohner (Anm. 6), S. 21. Vgl. auch: »Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal. Die Nachahmung dieser Möglichkeit ist dann schon unmöglich.« (Ebenda, S. 20).

¹⁶ Handke: *Quodlibet* (Anm. 13), S. 43.

¹⁷ Vgl. ebenda, S. 42.

¹⁸ Vgl. ebenda.

Ausgesprochene evozieren: »Freilich handelt es sich [...] um ähnliche Wörter, nicht um die richtigen: jene signalisieren diese; die Zuschauer werden schon die richtigen verstehen. Statt ›vergassen‹ wird auf der Bühne vom ›Vergaser‹ gesprochen, statt ›Auschwitz‹ spricht man vom ›aus-schwitzen‹.«¹⁹ Wörter, die sich direkt auf Gewalt, Krieg, Verletzung und Tod beziehen, werden in triviale und »gefahrlose« Kontexte eingeführt:

Der »Schlag« ist ein »Wagenschlag«, die »Prügel« sind »Prügel, die man uns zwischen die Beine geworfen hat«, die »Bombe« erweist sich als eine »Bombe im Kreuzeck«, die »Gehirnmasse an einem Stein« erweist sich in der Wiederholung selbstverständlich als die »Gehirnmasse Einsteins« [...], wo »Blut gespritzt ist«, hat nur jemand »Blut geschwitzt«, die »Kakerlaken« waren nur ein »Papperlapapp!«, der »Schuß«, von dem die Rede ist, ist nur ein »Schuß Cognac« gewesen, und was »durch den Kopf geschossen« ist, das sind nur »Gedanken« gewesen.²⁰

Die Figuren ergänzen ihre Aussagen mit belanglosen bzw. allgemein als richtig oder fortschrittlich akzeptierten Inhalten, die anstelle dessen erscheinen, was sie tatsächlich denken und was ihnen als politisch inkorrekt erscheint,

in der Annahme, daß sie einander schon richtig verstehen: »Man sollte sie zusammenreiben und dann – ›mit Speise und Trank bewirten!‹« [...] »Er zielte auf – ›Fortschritt und Veränderung!‹« [...] »... werde ihr eine Messerspitze – ›Zimt‹ zu – ›kosten‹ geben!« – »... damit diese Hunde sie reis(s)en – ›lassen‹.« – »... zur Erhaltung des volks-›eigen‹-tums!« [...] Ernst: »Tot- ... (langsam lächelnd) ... ->al«. ...«²¹

Einige Figuren machen deutlich, dass sie zu einer Gruppe von Eingeweihten gehören, die etwas zu verbergen haben. Auf verschleierte Weise teilen sie durch Gesten und Blicke mit, worüber nicht gesprochen wird, was verschwiegen und wessen Name nicht erwähnt werden sollte. Die kurzen Mitteilungen sind voller Anspielungen auf Geschehnisse der Vergangenheit:

Eine kurze Zeit lang hört man die Figuren in ihren Sätzen jeweils ein Wort überhaupt weglassen und sieht sie dabei einander beziehungsvoll und mitwiserisch anschauen: »Sie erinnern sich, wie der ... (Schmunzeln und Nicken) mit seinem Hund einsame Spaziergänge unternahm?« [...] »Sehr oft dachte ich an ..., wenn ich in meinem Strandkorb saß!« [...] »Oft zerbreche ich mir den Kopf darüber, ob Paraguay für ... das richtige ist.«²²

¹⁹ Ebenda, S. 43.

²⁰ Ebenda, S. 44.

²¹ Ebenda, S. 49–50.

²² Ebenda, S. 48–49.

Andere schütteln wiederum »[w]ie in Erinnerung [...] langsam den Kopf und gehen dann weiter. Und schon im Weitergehen hört man [...]: ›... sah ich im Halbschlaf zwei Erhängte in einer Schlinge hängen ...«²³ Ab und zu lassen sich »Bruchstücke von Selbstgesprächen [wahrnehmen], die immer wieder abbrechen oder unhörbar werden, als ob [...] sich [die Figuren] ihrer schämten.«²⁴

Am eindrucksvollsten ist jedoch die Anhäufung von Sätzen, die für sich genommen keinen über das unmittelbar Vermittelte hinausgehenden Inhalt besitzen, in eine bestimmte Reihenfolge gebracht, jedoch Assoziationen zu Auschwitz hervorrufen und zeigen, wie viele Worte ihre ursprüngliche Unschuld verloren haben und durch einen einfachen sprachlichen Eingriff in Attribute verwandelt werden können, die mit der gezielten Massenvernichtung in den Lagern assoziiert werden: Die Goldzähne erinnern auf einmal an die Zähne, die den Vergasten ausgerissen wurden, der Raum mit den Duschen wird zum Ort des grausamen Todes, der Turm wird zum Synonym für die Wachtürme, der deutsche Schäferhund scheint das Tier zu sein, das jene anbellt, die auf der Rampe ankommen und zu den Gaskammern gejagt werden:

Ebenso werden viele Sätze hintereinander gesprochen, die für sich ganz unverfänglich sind, in denen aber immer wieder Wörter vorkommen, die, wenn sie gehäuft auftreten, allmählich als Anspielungen wirken: einem Satz, in dem das Wort »Goldzahn« vorkommt (»Ich wollte vorne keinen Goldzahn, verstehen Sie?«), folgt ein Satz, in dem das Wort »Duschraum« vorkommt (»In meiner Fabrik hat jede Abteilung eine eigene Dusche«); dann ein Satz, in dem das Wort »Verladerampe« vorkommt (»Das Foto von der Schulklasse auf der Laderampe, wenn ich so sagen darf«), ein Satz, in dem »unter Strom gesetzter Draht« vorkommt (»Wir haben den Draht unter Strom setzen lassen, damit die Kühe ...«), ein Satz, in dem das Wort »deutscher Schäferhund« vorkommt (»Mein Hund, ein deutscher Schäferhund, Sie wissen ja, hat auf der Hundeausstellung eine Medaille bekommen«); darauf ein Satz, in dem das Wort »Schuhe« vorkommt (»Sie hat, vertraulich gesprochen, einen Schrank voller alter Schuhe«), ein Satz mit dem Wort »Haarbüschel« (»Das Friseur mädchen kehrte nämlich die Haarbüschel zu einem Haufen zusammen, müssen Sie wissen«), ein Satz mit dem Wort »Türme« (»Die Türme beherrschen nun einmal die Landschaft, mein Lieber«), und zuletzt in der Reihe ein Satz mit dem Wort »Seife« (»... stahl, ungelogen, in jedem Hotel die Seife«).²⁵

Handke will den Zuschauer aus der Haltung des passiven Rezipienten einer Theateraufführung herausholen und ihn »zu Deutungen aufruf[en]«²⁶: über sich selbst und

²³ Ebenda, S. 53.

²⁴ Ebenda, S. 52.

²⁵ Ebenda, S. 43–44.

²⁶ Dorothea Kraus: Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren. Frankfurt am Main 2007, S. 276.

die Wirklichkeit, in der die Rudimente der immer noch nicht überwundenen Vergangenheit tiefe Spuren hinterlassen haben.

Das Buch von Wojciech Albiński besteht aus achtunddreißig kurzen Prosatexten, die kleine Ausschnitte aus der polnischen Wirklichkeit des 21. Jahrhunderts zeigen. In den Miniaturen erzählt der Autor von seinem gewöhnlichen Leben: was er bei der Arbeit macht, wie er sich ausruht, wo er einkauft, was die Familie und die Pflichten des Vaterseins für ihn bedeuten. Und es wäre nichts Ungewöhnliches an diesen Bildern des Alltags, die, zugegebenermaßen, in einer farbenfrohen Sprache, mit Witz, Ironie und manchmal auch mit einer gewissen Portion Sarkasmus gezeichnet worden sind, wenn nicht jede der erzählten Geschichten auf die Vergangenheit – den Krieg und die Schoah – verweisen würde. Die zwanghafte Übertragung des Vergangenen ins Hier und Jetzt erklärt der Autor wie folgt:

Ich bin ein Kind des Krieges. So wie wir alle. Die Sammlung von Prosaminaturen mit dem Titel *Oświęcimki* [...] ist ein Versuch, zu schauen, wie sich der Holocaust, der Krieg und die Besatzung in meiner eher durchschnittlichen und daher repräsentativen Phantasie und meinen Gefühlen niedergeschlagen haben.²⁷

Der Erzähler in *Oświęcimki* ist gefangen in einem Netz der Holocaust-Assoziationen, das ihn, wie sich herausstellt, gleich einem unsichtbaren Geflecht umschlingt und so tief in ihn eingewachsen ist, dass er sich nicht davon befreien kann. Mit jeder weiteren Geschichte wird dem Leser bewusst, wie sehr die Gegenwart von Holocaust-Klischees durchtränkt ist, die im allgemeinen Bewusstsein fortleben: Die Zugfahrt (*Nawet do gazu* / »Sogar ins Gas«) weckt Assoziationen mit dem Transport ins Konzentrations- oder Vernichtungslager; die Warteschlange bei Ikea lässt ihn an Häftlinge denken, die auf der Rampe ausgeladen werden und zur Selektion anstehen (*Ikea*); die Entlassung in *Klita* (»Das Kabuff«) wird zur Beschreibung der Selektion selbst; der freie Raum zwischen den Wänden eines Gebäudes, die so genannte architektonische Leerstelle in der Erzählung *Szowek* (»Das Versteck«), beschwört das Bild eines Judenverstecks; Ursynów (ein Stadtteil Warschaus) erinnert an das Ghetto (*Getto* / »Ghetto«), dem der Erzähler so schnell wie möglich entkommen möchte; die plötzliche Dunkelheit (ein Kurzschluss) im gemütlichen Restaurant weckt Angst und lässt an Menschen denken, die an einer Wand stehen und erschossen werden; das Gespräch bei einem Bier dreht sich um Uniformen, die Hugo Boss für die SS entworfen hat, und um Blutgruppentätowierungen unter den Achseln (*Jeden człowiek znęca się nad drugim* / »Ein Mann schikaniert einen anderen«). In Albińskis Welt »[schleicht sich selbst] zwischen den nackten Körpern, die sich einer Vorahnung des Paradieses hingeben, Gas ein«²⁸ (*Intuicja* / »Intuition«).

²⁷ Wojciech Albiński: *Oświęcimki*, in: DWUTYGODNIK Nr. 61 (2011), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2420-oswiecimki.html> (9.8.2024), Übersetzung – K.T.

²⁸ Wojciech Albiński: *Oświęcimki*. Warschau 2014, S. 64; dieser und alle weiteren Textausschnitte aus Albińskis Buch in meiner Übersetzung – K.T.

Der Autor evoziert die Bilder des Holocaust auf unterschiedliche Weise. Im schmalen Band sind Geschichten zu finden, in denen die Holocaust-Splitter Ausgangspunkt und erzählerisches Rückgrat sind, wie in der Prosaerzählung *Ikea*, die den Band eröffnet, oder in der Kurzgeschichte *Do apelu!* (»Zum Appell antreten!«). Hier wird der Leser von Anfang an in die Wirklichkeit des Lagers versetzt.

In dem Prosastück *Ikea* lesen wir:

Rampe. Es sind Menschen, die da durchgehen, ich bin dabei, eher hinten, und hinter mir sind noch andere. Blickt man von oben auf uns, bilden wir so etwas wie ein regelmäßiges Menschenmuster. Wir versuchen, einen gewissen Abstand zueinander zu halten, so dass die Nächsten bei den Nächsten sind. [...] Die Menge bewegt sich in eine Richtung, im gleichen Tempo. Alle Gesichter sind in eine Richtung gerichtet. [...] Mir fällt ein, dass wir zwar schon einmal bei Ikea waren [...] – in seinem größeren, bunten Teil –, aber jetzt, wo wir auf diesem Weg vorwärtsstreben, zu den Kassen, durch die Lagerhallen, ähnelt das Ganze einer etwas anderen Situation. Einer früheren, irgendwo erinnerten, zurückliegenden.²⁹

»Zum Appell antreten!« wiederum beginnt mit folgender Passage:

Beim längsten, heute weltberühmten Appell, der zu Beginn stattfand und drei Tage dauerte (anscheinend schwellen die Köpfe durch die Sonne an), trat nach ein oder zwei Tagen des Stehens ein Kapo von hinten an einen der Gefangenen heran, schlug ihm mit einem Knüppel auf den vergrößerten Kopf und sagte »Guten Morgen«.³⁰

Und gleich nach diesen einführenden Sätzen erfolgt der Sprung in die Gegenwart: »Ich sage mein ›Guten Morgen‹ oft auf ähnliche Weise. Ich bin viel sanfter als der Schlagstock, aber wer weiß, wie weit ich unter günstigen Bedingungen gehen würde.«³¹

In *Mam władzę* (»Ich habe Macht«) bilden dagegen die Holocaust-Assoziationen den Rahmen für die ganze Geschichte. Was mit einem Judenwitz beginnt, mündet in eine Reflexion über die Machtverhältnisse damals und heute:

Als sich herausstellte, dass ich Macht habe, fing ich an, sie zu nutzen. Ich spielte mit den Menschen, ich manipulierte sie, eher mit Worten, mit Kleinigkeiten, ich hob zum Beispiel ein fallengelassenes Stück Papier nicht auf und zwang damit jemanden, sich vor mir zu verbeugen. Alles scheinbar in Grenzen, ich habe schließlich ein Gewissen, aber die Macht war berauschend. Vielleicht wie in den ersten Tagen in Auschwitz für die Bande von Kapos, die von der Leine

²⁹ Ebenda, S. 7, 9.

³⁰ Ebenda, S. 49.

³¹ Ebenda.

gelassen wurden. Sie müssen vor Freude, Staunen und wachsender Angst vor dem, was noch kommen sollte, außer sich gewesen sein. Es ist ja alles erlaubt.³²

In anderen Texten, wie in der Kurzgeschichte *Uciezka* (»Die Flucht«), tauchen die Holocaust-Inhalte überraschend, irgendwo mitten im Text in einem unerwarteten Kontext auf:

Und diese Idee von mir für das Unternehmen, die ich hier nicht verraten will, denn wie verrät man die Idee einer Flucht. Monatlang geplant, wie man einen unterirdischen Untergang plant, im Stillen durchdacht, im Verborgenen vor der Welt. Ich erinnere mich an die berühmte Flucht von drei Polen von dort. Ihr Plan, lange Vorbereitungen, Tausende von Gedanken. Furcht und keinen Aufschub duldender Mut. Ein Lagerraum mit deutschen Uniformen, eine geschlossene Schranke vor dem Lagertor, wo um alles gespielt wird.³³

Manchmal sind die Bezüge auf bekannte Fakten aus der Vergangenheit offensichtlich; manchmal beruhen sie auf entfernten Assoziationen, wie der Gedanke an die nackten Häftlingskörper, der aufblitzt, aber nicht – wie man meinen könnte – im Text, sondern in der Phantasie des Lesers, wenn der Autor beschreibt, wie er und ein anderer Arbeiter Hühner von einem Hühnerstall in einen anderen bringen, und dabei auf einen Haufen nackter, federloser Hühnerkörper stoßen (*Przenoszenie kur (Kanada)* / »Das Umziehen der Hühner (Kanada)«). Gerade diese entfernten und nicht offensichtlichen Assoziationen (die Geschichte über die Hühner ließe sich wahrscheinlich nur schwer mit dem Holocaust in Verbindung setzen, wenn sie nicht zum Band *Oświęcimki* gehören würde,³⁴ genauso wie man bei dem in Klammern stehenden Wort Kanada nicht unbedingt an ein Magazin in Auschwitz³⁵ denkt) zeigen, wie tief im

³² Ebenda, S. 34–35.

³³ Ebenda, S. 45.

³⁴ Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass das Hühnermotiv im Holocaust-Kontext bereits im Jahr 2000 im britischen Knetanimationsfilm *Chicken Run* erschien, der von der Flucht einer Gruppe von Hühnern aus einer von Stacheldraht umgebenen Zuchtfarm erzählt, deren Hühnerställe an Lagerbaracken erinnern und deren Alltag mit Appellen und Hinrichtungen dem des Lagers ähnelt. Vgl. Joan Kristin Bleicher: Zwischen Horror und Komödie: »Das Leben ist schön« von Roberto Benigni und »Zug des Lebens« von Radu Mihaileanu, in: Waltraud »Wara« Wende (Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart 2002, S. 181–199, hier S. 196–197.

³⁵ Vgl.: »Kanada: Eines von neun Magazinen in Birkenau, das als Lager für das geraubte Eigentum der jüdischen Opfer des Holocaust genutzt wurde. Das erste Magazin dieser Art (im Lagerjargon Kanada I genannt) wurde im Sommer 1942 neben der im Bau befindlichen Fabrik der Deutschen Ausrüstungswerke, zwischen Auschwitz I und Birkenau, erbaut. Im Dezember 1943 nahm man auf dem Gelände des Lagers Birkenau, in der Nähe einer der Gaskammern, einen viel größeren Komplex von 30 Lagerbaracken (Kanada II) in Betrieb. [...] Die Arbeit in Kanada war, neben der Arbeit in der Küche und in den Lebensmittellagern, eine der begehrtesten Arbeiten im Lager. Daher wahrscheinlich auch der Name des Kommandos »Kanada« in der Lagersprache – Kanada wurde damals mit einem Land assoziiert, in dem man mit einem vollen Magen und in Wohlstand lebte.« (Übersetzung

Unterbewusstsein des Menschen von heute die Bilder des Krieges verankert sind und wie abrupt sie zum Vorschein kommen können.

Albińskis narrative Strategie der permanenten Verflechtung von Gegenwart und Vergangenheit lässt an das 2009 am Teatr Nowy in Warschau uraufgeführte Stück *(A)pollonia* unter der Regie von Krzysztof Warlikowski denken. Die in *(A)pollonia* erzählten Geschichten entfalten, wie Albińskis Erzählungen (und Handkes Theaterexperiment), ihre verborgenen Bedeutungen auf der Grundlage weitreichender Assoziationskonstellationen. Warlikowski greift auf Texte von Aischylos, Euripides, Franz Kafka, Hans Christian Andersen, Rabindranath Tagore, John Maxwell Coetzee, Hanna Krall und Jonathan Littell zurück und bringt fiktionale und reale Figuren auf die Bühne: Agamemnon, Klytāimnestra, Iphigenie und Orestes, Alkestis, Admetos, Herakles, Apoll und Thanatos, den polnisch-jüdischen Arzt und Pädagogen Janusz Korczak, der die Kinder des jüdischen Waisenhauses bei der Deportation in das Vernichtungslager Treblinka freiwillig begleitete, was er mit dem Leben bezahlte, einen deutschen Offizier, Ryfka Goldfinger, eine vor dem Holocaust gerettete Jüdin, Ryfkas Enkel, Richter des Obersten Gerichts Israels, Apollonia Machczyńska-Świątek, eine polnische Landbesitzerin, die für die Rettung von Juden 1943 von den Deutschen erschossen wurde und 1997 posthum den Ehrentitel »Gerechter unter den Völkern« erhalten hat sowie ihren Sohn Sławomir.

Mit seinem Patchwork-Stück, in dem Fiktion und Realität ineinanderfließen und unterschiedliche Stimmungen – das Lyrische und Pathetische, das Komische, Ernste und Groteske – erklingen, in dem mit Wort, Licht und Musik gearbeitet und den Zuschauern mehrere Geschichten vorgeführt werden,³⁶ verunsichert Warlikowski den Rezipienten und verlangt von ihm das ständige Hinterfragen der Umstände des Dargestellten, und zwar mit einem ganz bestimmten Ziel: Die Polyphonie der Stimmen, das Ineinandergehen der Geschichte, Vorgeschichte und Urgeschichte als konstitutives Konzept der Aufführung, der ständige Identitätswechsel der sprechenden Figuren sollten den Betrachter in einen Zustand erhöhter Reflexionsbereitschaft bringen, in einem Raum, der nicht nach zeitlichen Abgrenzungen sucht sondern eben auf Kontinuitäten baut.³⁷

Libera, Handke, Albiński, Warlikowski und ihre Projekte sind voller Verweise auf die Vergangenheit, die permanent aufricht und verlangt, berücksichtigt und in den gegenwärtigen ethischen, sozialen und politischen Diskurs übersetzt zu werden. Die Kriegsvergangenheit und der Holocaust wollen immer wieder erzählt werden und fordern einen Bruch mit der Dualität von Gegenwart und Vergangenheit, vom Toten und Lebenden.

– K.T.) – Minisłownik pojęć z historii Auschwitz, Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau, <https://www.auschwitz.org/media/slownik-pojec/#Kanada> (7.8.2024).

³⁶ Vgl. Krzysztof Warlikowski: *(A)pollonia*. Ninateka (2014), <https://ninateka.pl/movies,1/apollonia-krzysztof-warlikowski,5885> (13.9.2024).

³⁷ Mehr zu *(A)pollonia* vgl. Krzysztof Tkaczyk: Im polyphonen Gespräch. Zur Opfer- und Henkerperspektive in »(A)pollonia« von Krzysztof Warlikowski, in: Paweł Piszczatowski (Hrsg.): *Dialogos. Das Wort im Gespräch*. Göttingen 2018, S. 73–83.



Übersetzung als Erfahrung

Arkadiusz Porada / Hela Pyrka:	Teatr na granicy. Studium przypadku wokół <i>Republiki Marzeń</i>	144
Antonina Balfanz:	Przetłumaczyć <i>Gole baby</i> , czyli jak oswoić bańki	156

Arkadiusz Porada, Hela Pyrka

Teatr na granicy. Studium przypadku wokół *Republiki Marzeń*

Teatr Śmiechu, Theater des Lachens¹, we Frankfurcie nad Odrą ma w swym repertuarze *Republikę Marzeń*, spektakl w planie żywym z udziałem marionetek oraz muzyką na żywo, oparty na *Sklepiach cynamonowych* Brunona Schulza, w reżyserii Franka Soehnle.² Grają w nim aktorzy polscy – Matylda Matuszak i Arkadiusz Porada oraz aktor niemiecki – Torsten Gesser. Muzykę stworzył Søren Gundermann, kompozytor i pianista jazzowy, który towarzyszy każdemu spektaklowi, a teksty polskie i niemieckie splatają się w całość z obrazem i muzyką. O *Republice Marzeń*, o tym, co to znaczy być teatrem na granicy, małym ogniwem w polsko-niemieckim splocie kultury, tradycji, języka, przekładu, wyzwań, jakie stawia przed teatrem współczesność, jak to jest być aktorem polsko-niemieckim i łącznikiem między teatrem polskim a niemieckim z Arkiem Poradą rozmawiała Hela Pyrka.

– Jak podsumowałbyś *Republikę Marzeń*?

Zacząłbym może od tego, że bardzo sobie cenię Franka Soehnle, reżysera. Bardzo sobie cenię to, w jaki sposób on myśli o teatrze i w jaki sposób teatr tworzy. Jego rola w tym spektaklu, dlatego od niego zaczynam, jest bardzo ważna. Frank Soehnle jest twórcą lalek, tworzy i buduje sam scenografię, jest też aktorem lalkarzem, solistą. Jest bardzo poetycki w swojej twórczości, jego koncept przekłada się momentalnie na scenę. Frank od czasu do czasu pracuje z innymi zespołami. Z nami bardzo lubi pracować, a my bardzo lubimy pracować z nim. Mieliśmy więc do dyspozycji koncept reżysera, lalki, scenografię i fantastyczny tekst. Mam wrażenie, że przez to, że trafiliśmy na Franka, uchwyciliśmy duszę spektaklu, tę esencję prozy Schulza. W Polsce teatr ma często problemy z Schulzem. Bierzymy go zbyt poważnie i przez to, że się tak strasznie do niego przykładamy, ucieka nam najważniejsze. Tracimy dystans i swobodę w obcowaniu z tekstem, a to skutkuje brakiem lekkości na scenie. Osobiście bardzo lubię *Republikę Marzeń*. Uważam, że jest to najlepszy spektakl, w jakim udało mi się zagrać. W *Republice Marzeń* tekst jest ważny, wykorzystaliśmy w nim fragmenty tekstów Brunona Schulza po polsku i po niemiecku, ale nie są to fragmenty identyczne, część jest po polsku, część po niemiecku. Publiczność nadąza, bo tekst w tym spektaklu nie jest głównym nośnikiem przekazu. Został uzupełniony obrazami, lalkami, maskami, scenografią, muzyką na żywo i oczywiście grą aktorską. Ale to też nie jest pantomima. Coś pomiędzy, coś co się uzupełnia. Może to jest sposób na ominięcie bariery językowej, zwłaszcza w naszej sytuacji bycia teatrem na granicy? Grania dla publiczności dwujęzycznej, ale nie tylko. Wszystkie te środki ekspresji

¹ Teatr Śmiechu / Theater des Lachens: <https://www.theaterdeslachens.de/pl> (30.7.2025).

² Zwiastun *Republiki marzeń* na youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ert7cEVK3Cs> (30.7.2025).

pięknie współgrają w *Republice* i tworzą iluzję. Schulz iluzję tworzył przez tekst. My ten tekst zinterpretowaliśmy, starając się pokazać to, co zrozumieliśmy z tekstu, środkami wyrazu, jakie daje teatr. A że w tekście aż pęka od obrazów, metafor, iluzji, przeniesienie *Sklepów cynamonowych* na scenę jest tylko kwestią tego, co z tej obfitości wybierzemy, nad którymi wątkami się pochylimy, a które opuścimy. Tu pozwolę sobie na małą dygresję. Otóż Lothar Quinkenstein, tłumacz i człowiek od literatury polskiej w Niemczech, zajmujący się literaturą od ponad trzydziestu lat, specjalista od Brunona Schulza, powiedział mi jedną rzecz. Że gdybyśmy grali ten spektakl bez słów, wiedziałby, że gramy Brunona Schulza.

– To piękny komplement dla Was.

To jest cudowny komplement, zwłaszcza, że ten człowiek zna się na literaturze Schulza, przykro przyznać, zdecydowanie lepiej niż ja. Jeżeli on w ten sposób to odebrał, to chyba jest to największy komplement, jaki kiedykolwiek usłyszałem na temat swojej pracy, czy tego, co kiedykolwiek zrobiłem. I w dodatku od osoby, która po prostu zna się na rzeczy i wie, co mówi. To jest w ogóle rewelacja.

– Jak się przygotowywałeś do swojej roli i czy przygotowanie do tego spektaklu różniło się od innych?

Do każdego spektaklu podchodzę indywidualnie, każdy ma inną wagę. Tutaj chodzi mi np. o literaturę, podstawę, na której się pracuje. Wiadomo, że spektakl dla dorosłych bywa trudniejszy pod względem intelektualnym czy pod względem pracy. Bruno Schulz to dla każdego jest wyzwanie. Piękne, ale jest to duże wyzwanie i jest to trudna praca. Frank przesłał nam zarys, zamysł spektaklu, wybór tekstów, które chciał użyć. Bo tak jak mówię, Frank jest przygotowany do działania i zawsze prezentuje nam swoją wizję. Ale wiadomo, że my musimy nad tym materiałem sami popracować. Musimy znaleźć, kim jesteśmy, jaką postać w ogóle mamy do wykreowania. Kim jesteśmy na scenie i jakimi nas widzi Frank albo ogólnie reżyser i staramy się dopasować. Stworzyć tę postać, która wynika po części z tekstu, musimy ją zrozumieć, przełożyć ją na język sceny i pokazać. Więc tak, spektakle dla dorosłych, a jeszcze spotkanie z literaturą taką jak Schulz, stanowią wyzwanie. Ale to jest też zabawa, bo rozwija. Nie mówię, że spektakle dla dzieci nie rozwijają, ale ma się do czynienia z odrobiną inną materią. Bardziej się myśli w sposób, jak uatrakcyjnić, żeby dzieciaki zrozumiały. Jeśli na przykład poruszamy temat, który jest trudniejszy do przekazania. Żeby dzieciaki to zrozumiały, żeby obrazy były dla nich klarowne. Tutaj, dla dorosłych, wyzwanie jest jeszcze większe, ale też możemy sobie pozwolić na pewne niedopowiedzenia, co jest nawet ciekawsze dla publiczności.

– Jakie relacje miałeś przed tym spektaklem z literaturą Brunona Schulza? Czytałeś wcześniej jego teksty? Słyszałeś to nazwisko? Ja muszę szczerze przyznać, że kończyłam gimnazjum w Niemczech i ze szkoły Schulza niestety nie znałam.

Ja jestem jeszcze z tego pokolenia, dla którego Witkacy, Schulz, Mroźek, Gombrowicz to były nazwiska, bez których nawet nie ruszało się w stronę teatru. Bruno Schulz

był mi znany, choć bardziej »kręcił« mnie Witkacy. Teksty Witkacego, mimo tego, że reprezentował to samo pokolenie, co Bruno Schulz, zwłaszcza *Szewcy*, są bardzo aktualne. Wszystkie teksty Witkacego można bardzo współcześnie odczytywać. Bruno Schulz jest o wiele bardziej poetycki, jego twórczość jest bardziej złożona i trudna. Ale jest przepiękna. I myślę, że do takiej literatury trzeba dojrzeć. Nie jest łatwa w odbiorze. Ale jeśli ktoś będzie miał w sobie wystarczająco dużo cierpliwości i chęci, będzie w stanie naprawdę osiągnąć niesamowitą przyjemność z obcowania z Schulzem.

– Czytając *Sklepy cynamonowe* miałam wrażenie, że imaginacja Schulza jest bardzo wizualna, to jak określa kolory, zapachy, wygląd świata, o którym pisze...

Tak, dokładnie. Kiedyś, przeglądając materiały o literaturze Schulza, natknąłem się na ciekawą informację, a mianowicie, że jego literatura poza Drohobycz specjalnie nie wychodzi. Wszystko, co opisał, to jego najbliższe otoczenie. Wszyscy się zastanawiają, czym jest ulica Krokodyli, o której pisał. Najprawdopodobniej jest to ulica Mickiewicza z jej odnogami. Kojarzy się ona z krokodylem. A sklepy cynamonowe, to kramy, które były wystawiane wokół rynku. Być może pachniały cynamonem. Ale sposób, w jaki Schulz to opisuje, to pełna poezja i chyba oddaje klimat tego wszystkiego, całego miasteczka z czasów, kiedy żył.

– No i ludzi. Bardzo podoba mi się postać Adeli w sztuce. Kim dla Ciebie jest Adela? Uwodzicielską feministką? Jak widzisz jej relację z postacią ojca?

Adela była służącą w ich domu. A że była młodą kobietą, więc ojciec się do niej zalecał na swój sposób – znane skądinąd wybryki starszego pana. Ja jednak interpretuję to tak, że Schulz jako autor widział w tej postaci pełnoprawną kobietę, ale też obiekt pożądania. Była służącą, ale tak naprawdę to ona kierowała ojcem. Aspekt władzy i zależności jest tu jakby wyważony. Jako służąca Adela oczywiście była podwładną rodziny. Ale to ona miała władzę nad ojcem i być może sentyment do starego dziwaka. Schulz stworzył Adelę jako obiekt pożądania i postać pełną seksapilu, ale nie jest ona przedmiotem, jest też podmiotem. I zarazem pokazał stosunki, które panują pomiędzy klasami. Można to nazwać schematem zachowania między starszym facetem a młodą, atrakcyjną kobietą. Jest w tym zależność. Ale Schulz pokazał, jak Adela wodziła ojca za nos i nie musiała specjalnie nic robić. Nie oczekiwała nic w zamian, stary dziwak nie mógł być ani jej kochankiem, ani sponsorem, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli. Czy zajmowała się nim tylko z dobrego serca, tego nie wiemy. Ale postać Adeli pokazuje, że Schulza moglibyśmy spróbować odczytać bardzo współcześnie, nawet w kontekście debaty #metoo. W *Republice Marzeń* chodzi zaś o marzenia, a marzeniem ojca było być blisko Adeli, podobać się jej, skupiać na sobie jej uwagę. I tę właśnie warstwę pokazaliśmy na scenie. Postać Adeli to tylko klucz do całej masy interpretacji tekstu w kontekście współczesnym. Można z tego wątku zrobić co najmniej jedną osobną sztukę. Na tym też polega geniusz Schulza i jego dzieł. Są ponadczasowe, ale w każdym czasie zaskakują, zachwycają.

– Przypomniał mi się ten wątek, bo ostatnio miałam zajęcia na temat #metoo, a po południu obejrzałam jeszcze raz *Republikę*. Ale wróćmy do waszej inscenizacji. Jak wyglądały próby i przygotowania do tego spektaklu? Z uwagi na samą wielość stosowanych w nim technik na pewno nie małe wyzwanie dla całego zespołu?

To zacznę może od tego, że było to w czasie pandemii i zamknięcia teatru, ale jako zamknięty teatr mimo wszystko musieliśmy realizować swój plan. To znaczy ze względu na terminy Franka, zobowiązania nasze czy innych reżyserów, musieliśmy pewne rzeczy wykonywać. Ale przez *lockdown* premiera została przesunięta w sumie o rok. Na początku przecież granica była zamknięta. Potem próby się przeciągały, bo albo ktoś się rozchorował, albo było podejrzenie, że ktoś jest chory, ktoś na kwarantannie i tak dalej. To się ciągnęło dosyć długo. Natomiast same próby były bardzo intensywne, bo każdy z nas chciał jak najlepiej skorzystać z tego czasu, który mamy razem i zagrać spektakl, bo nigdy nie było wiadomo, kiedy będziemy znów mogli się spotkać. Plan był zawsze, tylko nie wiadomo było, kiedy będziemy mogli go zrealizować – to tak od strony technicznej i covidowej. Natomiast osobiście przy *Republique Marzeń* drugi raz pracowałem z Frankiem. Wiedziałem, jakim jest reżyserem, i że ma zawsze w głowie koncepcję spektaklu i już na pierwsze spotkanie przyjeżdża z częścią scenografii, głównie z lalkami, którymi się później gra. Opowiada, co i jak mniej więcej chciałby zrobić. Pokazuje nam lalki i to mi się u niego podoba. Z jednej strony przygotowuje to wszystko, ale jako aktorzy mamy bardzo dużo wolności na scenie, jako lalkarze i jako twórcy. Możemy coś proponować. Frank mówi na przykład, kiedy coś mu nie pasuje: zredukujmy to, zmieńmy tamto albo pójdźmy w jakimś kierunku. Ale często mówi też, że naszymi propozycjami go zaskakujemy, że nie wpadłby na dany pomysł. I to nam daje satysfakcję, jesteśmy współtwórcami – pod jego batutą jako naszego reżysera i dyrygenta. Więc Frank sobie właśnie wymyślił, że Bruno Schulz, Drohobycz, Ukraina, Polska z czasów przedwojennych, żydowski autor. No i że przydałoby się do tego spektaklu znaleźć Adelę, młodą aktorkę, Polkę. Zlecił mi to, więc szukałem wśród znajomych kontaktu z adeptkami sztuki i trafiłem na Wrocław i na Matyldę Matuszak, która zagrała Adelę. Matylda właśnie wtedy skończyła szkołę teatralną, była po ostatnich egzaminach, i chętnie wzięła udział w przedsięwzięciu. Myślę, że dla niej to też była fajna przygoda. Zwłaszcza, że nie mówi po niemiecku. Próby odbywały się w języku angielsko-polsko-niemieckim. To był jeden wielki miszong. Ja rozumiem język angielski, ale nie potrafię mówić. Matylda mówi bardzo dobrze po angielsku, ale nie mówi po niemiecku. Frank mówi dobrze po niemiecku i angielsku, natomiast Torsten wolał mówić po niemiecku. Więc kiedy Matylda nie była w stanie czegoś przekazać po angielsku, mówiła po polsku, ja tłumaczyłem na niemiecki, albo gdy Frank chciał coś dokładnie powiedzieć, mówił po niemiecku a ja tłumaczyłem na polski. I tak się dogadywaliśmy. Ale ogólnie praca była fantastyczna, jak to z Frankiem, bo to człowiek, który wnosi do pracy element świetnego humoru i fantastycznej atmosfery. W takiej luźnej atmosferze, gdzie rzeczywiście mamy duże możliwości współpracy i współtworzenia, nawet »współtwórczości«, praca idzie i jest ona naprawdę fajna. No i oczywiście muszę opowiedzieć o genialnym pomysle Franka, czyli o Sørenie

Gundermanie, pianiście jazzowym, który jest dla mnie światłem w tym spektaklu. On i jego muzyka, to jest coś rewelacyjnego. Søren jest muzykiem jazzowym, ta jego lekkość improwizacji, łatwość w dostosowaniu się do sytuacji, to coś fascynującego. Bo wiadomo, że każdy spektakl jest inny, że czasami mamy inne tempo. Staramy się grać tak samo, ale żaden spektakl nigdy nie jest taki sam jak poprzednie. Podobnie jest na próbach. Czasami próbujemy coś, wyjdzie raz, ale kiedy chce się to później odtworzyć, to już nie działa. Søren za każdym razem dopasowywał się wręcz rewelacyjnie. Dla mnie to był fenomen i jedna z takich piękniejszych rzeczy przy współpracy.

– Tak, muzyka w tej sztuce to istotny, dodatkowy środek wyrazu.

Ona gra równorzędną rolę razem z nami. Søren jest równorzędną postacią – jego muzyka i on na scenie. Oprócz lalek i całego symbolizmu, oprócz całej poetyki – bez tej muzyki byłoby naprawdę smutno i trudno mi jest wyobrazić sobie innego muzyka w tym miejscu. Pamiętam że graliśmy *Republikę Marzeń* na festiwalu w Łomży w 2023 r. Zdobyliśmy wtedy za nią *grand prix*. W trakcie spektaklu nagle słyszę jakąś inną muzykę. Krótkie tematy polskiej muzyki ludowej. Spojrzałem na Sorena, a on się uśmiecha, bo zauważył, że poznałem. Robi takie żarty w trakcie i to jest fenomenalne. Na dodatek Søren mówi po polsku, bardzo ładnie, z takim słodkim niemieckim akcentem. Więc on wtedy w Łomży był naprawdę gwiazdą. [śmiech]. Tak, Søren to fantastyczny facet, fantastyczny muzyk. Genialnie się wkomponował i nie wyobrażam sobie spektaklu bez jego muzyki i bez niego, i bez jego rozkładanego na części pianina, pooklejanego taśmami, żeby brzmiało inaczej. Fenomen.

– Jak Søren trafił do Was?

To też był pomysł Franka. Bardzo często w swoich spektaklach, nawet solowych, dobiera sobie jakiś instrument: czy to kontrabas, czy fortepian, pianino. Muzyka na żywo jest dosyć częstym elementem w jego twórczości. Kiedy robiliśmy razem *Don Kichota – Ein Taumspiel nach Telemann*, mieliśmy na scenie kwartet smyczkowy Con Mot(t)o, który grał z nami na żywo. Więc to był pomysł Franka, a zasługa Torstena, który wziął na siebie znalezienie muzyka, najlepiej z Frankfurtu. A ja wziąłem na siebie znalezienie aktorki.

– Czyli teamwork.

Tak, dokładnie. I naprawdę się nam udało. Uważam, że to jest wielkie szczęście: trafia się zespół, do tego trafia się fantastyczna robota i jeszcze do tego realizuje się spektakl, który się podoba, który my uwielbiamy grać i świetna literatura, i w ogóle praca nad niesamowitym materiałem. To są takie chwile w zawodzie, kiedy sobie mówisz, tak, to ma sens i warto to robić.

– Jak się przygotowujesz do roli? Masz różne sposoby na tekst polski i niemiecki, czy metody są takie same?

Metody są takie same, tylko mając tekst niemiecki do nauki, bardzo zwracam uwagę na gramatykę. Więc nauka tekstu niemieckiego zabiera mi troszeczkę więcej czasu, ale



to dlatego, że kuję na pamięć, żebym się nie musiał zastanawiać, jakiego rodzajnika użyć. Jak mówię, sama wiesz o tym, że rodzaj rzeczowników różni się w języku polskim i języku niemieckim. A wiadomo, że na rodzajnikach język niemiecki się opiera i to jest bardzo ważne. Strasznie nie lubię popełniać głupich błędów. Wiadomo, że w trakcie prób jest możliwe, żebym sobie popełniał jakieś błędy i później je korygował. Ale jeśli nauczę się dobrze tekstu i to jest pierwszym etapem i podstawą pracy, to już później nie muszę myśleć o tekście. To jest ta różnica. W języku polskim wiadomo, też muszę się uczyć na pamięć. Ale nie myślę tak szczegółowo o gramatyce, jak ucząc się tekstu w języku niemieckim. Ale to jest ta mała różnica. Sam proces jest praktycznie identyczny.

– Wspomniałeś, że mieliście wolność improwizacji, możliwość współtworzenia. Czy to jest element ważny dla Ciebie w trakcie prób i w trakcie spektaklu? Czy wolisz mieć jako aktor większą rutynę?

Rutyna mnie zabija i to jest straszne. Ale chyba chodziło Ci bardziej o takie ograniczenie przez reżysera, bardziej wytyczone ramy, że ktoś mi coś mówi, co mam robić w danym miejscu, tak?

– Tak, właśnie.

Różnie z tym bywa, ale wolę, kiedy jest wolność. Ale to też wynika z tego, że jeżeli rozmawiasz i jesteś w stanie się porozumieć z reżyserem i nadajecie na tzw. takich samych falach, to rozumiecie się czasami nawet bez słów: że idzie dobrze albo coś jest nie tak. Czyli ty jesteś w stanie i ja jestem w stanie wyjaśnić, o co mi chodzi, a reżyser jest w stanie wyjaśnić mi całkiem dokładnie, czego by chciał, a czego by nie chciał, czego by wolał unikać i tak dalej. A ja wtedy, czy każdy od nas z kolegów czy koleżanek, też woli, kiedy możemy coś dać od siebie. Coś możemy zaproponować, zaimprovizować, coś stworzyć, coś zupełnie innego, to też jest taka satysfakcja, że dajemy coś, czego Frank czy inny reżyser nie przewidział. Że dajemy nawet lepszą propozycję, niż on sobie wyobrażał. I to jest taka nasza wspólna satysfakcja. Taka praca podoba mi się o wiele bardziej. Jasne, że współpracowałem z reżyserami, którzy – chociaż to się coraz rzadziej zdarza – przychodzili z gotową wizją, i mówili, że ja widzę tę scenę tak, ty zagrasz to tak. Że ta lalka idzie tu, a potem tam, że tu takie emocje, tu takie emocje, a ja tylko cały ten ruch jako aktor, jako lalkarz muszę wypełnić. Jest to z jednej strony również fajna praca. Ale daje mniej możliwości improwizacji, mniej możliwości wkładu własnego. Nazwałbym to tak.

– W tym spektaklu graliście zarówno swoim ciałem, jak i lalkami. Czy taka hybrydowa rola to interpretacyjne wyzwanie? Na przykład na scenie ruchy lalek są takie bardziej płynne, a ruchy ciała czasami były takie trochę *staccato*. W tych momentach muzyka też była bardziej rytmiczna.

To wynika z materii, z którą musisz pracować. Taki sposób grania – aktor i lalka na scenie razem, gdzie oddziałują na siebie – nie jest *novum* w teatrze lalek. Ale oczywiście to jest kwestia tego, że lalka gra tak czy lalkarz gra lalką w taki sposób, na jaki

mu ona pozwala. Bo każda lalka jest inną materią. Za każdym razem trzeba znaleźć na nią sposób. I rzeczywiście jest tak, jak powiedziałaś, że granie ciałem jest bardziej *staccato*. Ale to też wynikało ze sceny, którą zaproponował Søren. Było do muzyki i było kwestią naszej interpretacji. Czuliśmy, że ulica Krokodyli musi być jakaś zwariowana, taka trochę odjechana, ona musi być czymś innym. Taką inną rzeczywistością, pasującą jednak do całości, ale inną jakością odklejenia, zwariowania i niesamowitości. I rzeczywiście jest ona bardziej nerwowa, bardziej szalona. Mhm, masz rację. Do tego dochodzi fakt, że marionetek nie da się prowadzić szaleńczo, nie da się grać, szarpiąc nimi. W każdym razie marionetek, którymi gramy w spektaklu. Bo są też lalki tzw. marionetki sycylijskie, one mają taki drut na sztywno w głowie. Są popularne w czeskim teatrze i można rzeczywiście grać, trzepiąc nimi, szurając, rzucając czy cokolwiek. I one są przez to wdzięczne. Natomiast tutaj trzeba było bardzo uważać, żeby lalki oddały, co chcemy nimi pokazać.

– Czy dobrze rozumiem, że Frank Soehnle zrobił lalki i maski czy to też były prace Leonarda Wannera?

Leonard mu pomaga, tak, tak. Oni dużo rzeczy robili razem. Natomiast ja Leonarda widziałem tylko raz. Ale to, tak jak mówię, były czasy *lockdownów* i covidu. Ale koncepcje są Franka, to jest charakterystyczny sznyt, typowy. Nawet jak spojrzysz na lalkę z *Don Qijota* na naszej stronie internetowej i porównasz do głowy ojca z *Republiki Marzeń*, to skojarzysz. Jakby bracia. Z jednej strony można powiedzieć, że Frank powtarza scenograficznie lalki, ale też wymyśla całe mnóstwo nowych. Ja nie widzę w tym nic złego, jeśli coś się sprawdza i tak genialnie pasuje do danej rzeczy, że nie jesteś w stanie wyobrazić sobie czegoś innego. Oczywiście dane lalki są robione specjalnie do danego spektaklu i do żadnego innego. Motywy i kształty mogą się oczywiście powtarzać. Ale tak jest często jest z oryginalnymi twórcami. Widać taką pieczęć, coś charakterystycznego.

– Publiczność może też chce takiej rozpoznawalności.

Tak, myślę, że czegoś takiego się oczekuje, podpisu, autografu pod spektaklem. Nawet, gdybym nie wiedział, że to jest spektakl Franka, to bym i tak powiedział: O, wygląda jak lalki Franka, albo że to jest charakterystyczne dla Soehnle. Coś w tym rodzaju.

– Dlaczego akurat lalki? Czym one są dla Ciebie, w twojej karierze? Studiowałeś lalkarstwo na Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu.

Lalki w moim życiu to był przypadek. Nigdy nie fascynowałem się teatrem lalkowym. To było coś, co gdzieś tam widziałem, jakieś pacynki i to wszystko. Ale z drugiej strony, jak się zagłębiałem w teatr i próbowałem przez 6 lat dostać się do szkoły teatralnej, to w pewnym momencie stwierdziłem, że czegoś mi brakuje w tym tzw. teatrze klasycznym. Czegoś takiego niedosłownego, poetyckiego, plastycznego. No i dostałem się wtedy na lalki do Wrocławia i stwierdziłem, że to jest to, czego mi brakowało. To poszerza mi możliwości teatru, poszerza mi możliwości pokazania czegoś na scenie, czego aktor w planie żywym nie jest w stanie zrobić. Poza tym uważam, że lalka potrafi

czasami więcej niż żywy aktor. Jest niedookreślona, jest bardziej symboliczna lub jest jak obraz. A mówi się, że jeden obraz to tysiąc słów. Jest w stanie bardziej wyrazić coś, co nie jest jednoznaczne tu i teraz. Lalka jest bardziej metaforyczna.

– Bardzo ciekawe, że znalazłeś lalki, a może nawet one Ciebie?

Jak to mówią – życie ma większą wyobraźnię od nas. Jak ktoś coś planuje, to los się śmieje. Chyba coś w tym jest i chyba masz rację, że to nie ja znalazłem lalki, tylko przez przypadek trafiłem na ten wydział. Była to pierwsza próba dostania się na lalki i ostatnia generalnie na aktorstwo i przyznam się szczerze, że nawet nie pamiętam, jak przeszedłem wszystkie trzy etapy. Tylko pamiętam, że znalazłem się na liście studentów. Byłem przeszczęśliwy – jako najstarszy człowiek na obu wydziałach na AST we Wrocławiu. Na lalkarskim i aktorskim [śmiech].

– A może najbardziej cierpliwy?

Sześć lat, bo tyle zajęło mi dostanie się na studia. Ale pokazało, że chyba mi zależy. I naprawdę do tej pory bardzo lubię ten swój los. Lubię też nim kierować. Kiedy mi czegoś brakowało albo mi się nudziło, to coś zmieniałem. Od skończenia szkoły w 2005 r. przeszedłem przez trzy teatry w Polsce, różne. Byłem wolnym strzelcem przez parę lat. Jeździłem do Warszawy. Tam z teatrem nie miałem do czynienia. Nagrywałem seriale, reklamy i takie rzeczy. Coraz bardziej się tam rozkręcałem. W pewnym momencie napisał do mnie Torsten, pytał, czy nie chciałbym wziąć udziału w polsko-niemieckim projekcie teatralnym. Bardzo się ucieszyłem, bo bardzo brakowało mi teatru. I stwierdziłem, że to też jest wyzwanie. Zwłaszcza, że nie znałem niemieckiego. To znaczy, zawsze mi się wydawało, że mówię po niemiecku. Ale to się tylko wydawało [śmiech].

– No właśnie, interesuje mnie, jak trafiłeś do Frankfurtu i do Teatru Śmiechu?

Pracowałem wtedy w Teatrze Lalki i Aktora w Wałbrzychu i wprowadziłem do tego teatru mój dyplom indywidualny, spektakl, który zrobiłem w szkole razem z moją koleżanką Magdą Skibą, *Wariat i zakonnica*. Tak jak mówiłem, kręcił mnie wtedy Witkacy, o wiele bardziej niż Schulz. Zrobiłem ten spektakl, a scenografię zrobił Jan Polivka, czeski scenograf, mój przyjaciel zresztą, i ja tę całą scenografię – to było łóżko, składane, dziwne – zawiozłem do Wałbrzycha. Magda nie mogła już ze mną grać, bo wylądowała w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy. Więc grałem z koleżanką z teatru w Wałbrzychu. Opowiadałem to, bo z tym spektaklem zostaliśmy zaproszeni na międzynarodowy festiwal teatralny Walizka do Łomży w 2009. Tam właśnie poznałem ekipę z Niemiec. Bardzo się ucieszyłem, bo ja byłem takim germanofilem bez języka niemieckiego. To znaczy, znałem podstawy. Wydawało mi się, że coś tam mówię. Uczylem się przez 4 lata w liceum niemieckiego i uważałem, że znam po prostu ten język i fajnie jest. Ale jak się języka nie używa, to się go zapomina. W każdym razie oni wtedy przyjechali ze spektaklem *To Małe Ja to Ja / Das kleine Ich bin Ich* z Berlina, bo to taki nasz teatr zaprzyjaźniony, który zresztą wcześniej Torsten zakładał razem z Irene Winter w Berlinie, Das Weite Theater. Oni przyjechali, zdobyli wtedy *grand prix*, i w ten sposób się poznaliśmy. Pewnego wieczoru po prostu poszliśmy na piwo.

Wymieniliśmy się kontaktami, że w razie czego coś tam. Po paru latach Torsten odezwał się do mnie, zapytał, czy chciałbym wziąć udział w polsko-niemieckim projekcie teatralnym. Zgodziłem się i tak wylądowałem w Theater des Lachens. Po trzech latach projektu, bo to był taki projekt szkolno-młodzieżowy. Były dwie grupy, jedna grupa w Słubicach po polskiej stronie, druga grupa we Frankfurcie. Moja koleżanka Agnes Gerstenberg prowadziła grupę niemiecką przez rok. Ja prowadziłem grupę w Słubicach, a potem ostatni rok polegał na tym, że te dwie grupy wspólnie tworzyły spektakl. Agnes napisała tekst, to był jej pomysł. Ona jest zresztą autorką, nawet teraz dosyć znaną. Skończyło się tym, że po trzech latach Torsten stwierdził, że zostawi mnie w teatrze. No i tak już jestem trzynasty rok...

– Czy z Twojego punktu widzenia teatr na granicy różni się od teatru w głębi kraju?

Raczej miejsce nie ma specjalnie znaczenia. Bardziej liczy się zespół i warunki do pracy. Ale znaczenie ma w teatrze na granicy fakt, że na widowni bardzo często mamy wymieszaną publiczność, polsko-niemiecką. Widownia jest bardzo często dwujęzyczna, więc to nie jest problem jako taki, żeby z polskiej strony ktoś przyszedł obejrzeć spektakl w języku niemieckim. No i też jest jasne, że jak się robi jakieś warsztaty albo projekt, to bardzo często jest poruszany temat bycia razem i życia na granicy. Zresztą ten pierwszy nazywał się »ohne Grenzen – bez granic«.

– Wolisz grać po polsku czy po niemiecku?

Jest mi to obojętne. Problem polega na tym, teraz trochę mniej, że częstym elementem mojego zawodu jest improwizacja. Zdarza się, że w którymś momencie masz taką czarną dziurę i nie pamiętasz nagle tekstu i musisz reagować, improwizować. Rzadko, ale się zdarza. I wtedy zawsze odczuwam lęk, grając w języku niemieckim, że popełnię jakiś błąd gramatyczny. Nie mam problemu z tym, co powiedzieć. Tylko żeby to ładnie gramatycznie powiedzieć, zaimki, odmiany i te rzeczy. Ale ogólnie nie ma większej różnicy dla mnie, czy gram po polsku, czy po niemiecku. Kiedy gram w języku polskim, jest mi łatwiej, bo to jest moja *Muttersprache*. Ale w języku niemieckim też jest jak najbardziej w porządku.

– Czujesz się jako łącznik polskiego i niemieckiego teatru, jako osoba dwujęzyczna?

Jeśli chodzi o teatr i kontakty ze stroną polską, to na pewno. Na przykład fakt, że mogą rozmawiać. Bo wiadomo, że czasami jest gdzieś ta bariera językowa. Albo jak się spotykamy gdzieś np. z polską ekipą albo gdzieś jedziemy do Polski ze spektaklami, to wiadomo, że zawsze są rozmowy, pytania, »a co wy tam robicie?«, »a co i jak?«. Ja też staram się być na bieżąco z tym, co się dzieje w polskim teatrze. Uważam, że jest to bardzo ważne. Bo to jest wymiana doświadczeń. Może ona zazwyczaj nie od razu procentuje, ale kiedyś to się naprawdę przydaje. I kontakty, które mam z polską stroną. Widać też, jakie są różnice w podejściu do teatru. Poza tym jesteśmy specyficznym teatrem. To też trzeba powiedzieć głośno i wyraźnie. Jesteśmy bardzo małym teatrem. Aktualnie jest nas 7 osób, z czego trójka aktorów. Jak na tak małoobsadowy teatr robimy po 3-4, czasami 5 premier w roku. Co dwa lata organizujemy festiwal

Osthafen, jasne, że wówczas zatrudniamy ludzi do pomocy, przede wszystkim techników. Ale gramy na 2-3 sceny, ze SMOK-iem (Ślubicki Miejski Ośrodek Kultury – dop. H.R.P.) to 4 sceny. Jak na 7 osób i taki mały teatr, to jest spore wyzwanie. Muszę powiedzieć, że gramy też sporo na wyjazdach. Moglibyśmy grać więcej we Frankfurcie, na miejscu, ale niestety, nie ma co narzekać, mogłoby być lepiej, ale taka już jest specyfika tego miasta i Ślubic. Za to teraz mamy regularne spektakle w Ślubicach. Więc *a propos* łączności ze stroną polską: udało się w końcu porozumieć ze SMOK-iem i już drugi rok regularnie gramy w Ślubicach dla polskiej publiczności, dla dzieciaków.

– Wracając do *Republiki Marzeń*, bardzo podobały mi się kostiumy i kolory, światło, zwłaszcza to zielone. Chciałam zapytać, jakie kolory Ty kojarzysz z tym spektaklem i całym tym doświadczeniem *Republiki Marzeń*?

Mam tam parę takich – jakbym miał opisać kolorami cały spektakl, jak ja widzę, *Republikę*, to najpierw byłby biały, potem niebieski, czerwony, a potem zielony i na końcu feria barw. To jest zresztą moja ulubiona scena i zawsze żartuję, że to jest kwintesencja lalkarstwa. Moja ostatnia scena, kiedy sobie siedzę przy stole. Praktycznie nic nie robię, palę papierosa i jedną ręką pociągam za sznurki, a wszystko działa i wygląda fantastycznie. Do tego muzyka, która wypełnia całą przestrzeń... Tak wygląda ta kwintesencja lalkarstwa. To żart, ale to jest fantastyczna scena, taka na luzie. Nic się specjalnie nie dzieje, ale rozmawialiśmy wcześniej na temat muzyki Sorena i jej roli w całym spektaklu. Wyobrażasz sobie, czym byłaby ta scena bez muzyki? Nie byłoby jej. A tutaj masz jednego faceta przy pianinie, z przepiękną muzyką, drugi sobie siedzi przy stole w finałowej scenie jara fajkę i ciągnie za sznurki. Robi się klimat, wszystko lata tu i tam. No bomba [śmiech].

– Tak można żyć...

Tak można żyć. Tak. To jest moja kwintesencja lalkarstwa. Śmieję się, ale to jest fajna scena. Bardzo ją lubię. Muzyka bardzo mi się podoba, ona tak ciągnie, banan się robi na twarzy publiczności. To też jest fajne, bo nie zawsze publiczność zdaje sobie sprawę z tego, że kiedy w trakcie spektaklu reaguje, nawet cicho, to czuć tę energię z drugiej strony. I ona nas niesie, a w tym spektaklu jest w ogóle wyjątkowa energia. Nie spotkałem się jeszcze z czymś takim, żebym miał uczucie, że coś było nie tak, że np. publiczność czegoś nie rozumiała, że coś było dziwne. Mogła się śmiać w innych momentach, mogła reagować inaczej. Ale pozytywna energia jest w tym spektaklu za każdym razem. I myślę, że to jest duża zasługa muzyki granej na żywo i że nasze obrazy są nią wypełniane.

– Finał spektaklu. Czasami będąc w teatrze, nie wiem, czy już bić barwo, czy nie, bo nie wiadomo, czy spektakl się skończył. Koniec otwarty. To też jest fajne, ale za dużo tego widziałam w ostatnich latach. Dlatego ten jednoznaczny finał bardzo mi się podobał.

Masz rację. Bywa, że nie wiadomo, czy coś się skończyło, czy będzie coś dalej. Natomiast tutaj jest końcówka z *Sanatorium pod klepsydrą* i jest rzeczywiście podsumowaniem

wszystkiego. Jest idealnym cytatem pasującym po tym całym szaleństwie, po wybuchu całej tej ferii obrazów, dźwięków, muzyki. I nagle jest cisza i padają takie całkiem konkretne, piękne słowa o tym, że musimy wobec siebie być otwarci i myśleć pozytywnie, bo myślenie pozytywne jest w stanie zmienić świat. I to jest zakończenie. Może nie mocne, ale wyraźne.

– **Z innej beczki: jeśli by istniał trzynasty miesiąc, to jakbyś go nazwał?**

[Śmiech] Może jakoś bardziej z hebrajska? Powiem Ci dlaczego. Ponieważ Lothar wyjaśnił mi, że ten *trzynasty* miesiąc nie wziął się tak zupełnie z niczego. Są stare wierzenia żydowskie, że istniał *trzynasty* miesiąc, tak jak szósty palec u dłoni. Ale jak ja bym go nazwał? Mógłby się nazywać Adela [śmiech obojga].

– **Fajna nazwa miesiąca. Krótka.**

Mhm. Krótki *trzynasty* miesiąc.

– **Krótszy niż luty.**

Krótszy niż luty... Mógłby taki być.

– **Jaki gatunek ptaków kojarzy Ci się ze sztuką? Bo figury ptaków są w niej sztuczne, fikcyjne.**

To jest całkiem ciekawe pytanie. Rzeczywiście nie widzę tam gołębi, których jest wszędzie mnóstwo. Lalki ptaków mają dzioby jak drapieżniki, ale więcej widziałbym takich kolorowych rajszych ptaków. Tak to się nazywa po polsku. Albo papug. Coś w tym stylu. Nawet papugi byłyby lepsze. Są takie hałaśliwe.

– **I też czerwone.**

Tak, czerwone. To by było dobre. Różne gatunki papug, drące się wszystkie naraz, skrzeczące i rozwalające na drodze wszystko, co się nawinie. Papugi. To jest dobre.

– **Kolejne pytanie jest trochę filozoficzne. W sztuce ojciec twierdzi, że nie ma martwej materii. Zgadzasz się z nim?**

Jak najbardziej. W moim zawodzie? Gdzie masz martwą materię? Nie ma czegoś takiego. Wszystko gdzieś ma swoją duszę i wydawałoby się, że lalki są z materiału, czy z drewna, czy z czegoś martwego. Ale jak się je już ulepi, to część energii zostaje i każda lalka jest inna, ma swoją energię. To jest tak, jak z ludźmi, każdy człowiek też jest inny. Każdy jest żywą istotą, ma swój indywidualizm. Więc nie ma czegoś takiego, nie ma martwej materii. Nie ma.

– **Sztuka nosi tytuł *Republika Marzeń*, więc muszę zapytać, o czym Ty marzysz? W *Republice Marzeń*, ale też w świecie realnym?**

Marzy mi się – i to jest być może marzenie do zrealizowania, tylko trzeba nadać mu kierunek – *tournée z Republiką Marzeń*. Dłuższe *tournée*, ponieważ każdy spektakl, który gra się częściej, rozwija się. Jeżeli grasz spektakl, zwłaszcza taki jak *Republika*, raz



na pół roku albo raz na osiem miesięcy, wznawiając go, wracasz do takiego momentu jak premiera. A z tym spektaklem chciałoby się pójść dalej. Nam już się to udało, ale zatrzymaliśmy się znowu w pewnym punkcie, do którego będziemy dążyć, wznawiając spektakl za chwilę. Dlatego marzy mi się *tournée*: zwiedzić sobie Europę ze spektaklem. To byłoby cudownie. Albo jeszcze dalej. Ameryka Południowa, Środkowa, Azja. Takie rzeczy. To by mnie kręciło... Raz, że ja bardzo lubię podróżować, a dwa, pokazać spektakl większej publiczności. To mi się marzy.

– Piękne marzenie. Też mi się podoba. Bardzo Ci dziękuję za czas, za rozmowę. Dowiedziałam się bardzo ciekawych rzeczy! Życzę Tobie i sobie, żeby Twoje marzenie się spełniło! To byłoby naprawdę piękne!

Cała przyjemność po mojej stronie!

Antonina Balfanz

Przetłumaczyć *Gole baby*, czyli jak owoić bańki

Redakcja rocznika poprosiła mnie o *Erfahrungsbericht*, czyli opisanie doświadczenia, jakim był przekład dramatu Joanny Gerigk *Gole baby, czyli gdzie znaleźć miłość*¹ na język niemiecki. Było to bardzo ciekawe przeżycie i postaram się zdać z niego relację. Obawiam się jednak, że będzie to nie tylko opowieść o tym, jak tłumaczyłam tekst. Tekst jest bowiem z tych, które w warstwie leksykalnej tłumaczą się same, które się czyta, a w głowie ma już się przekład. Wystarczy to przelać na papier lub inny nośnik. Tzw. schody, czyli *Stolpersteine*, zaczęły się dopiero przy bliższym zaznajomieniu się z tekstem i były one nie tyle natury językowej, ile kulturowej, a także empatyczno-międzykulturowej. Tak więc opowiem o tłumaczeniu, ale też o przeżyciu tekstu sztuki i o tym, jak jej przekład i percepcja wpisały się w moje osobiste refleksje o byciu razem.

Zamysł postaci oraz teksty powstały w 2015 r. w zespole szczecińskiej Fundacji »Pod Sukniami«, w której działają aktywnie osoby z zespołem Downa. Był to jeden z wielu projektów artystycznych realizowanych przez Fundację². Joanna Gerigk, dramatisarcka i reżyserka, zaadaptowała teksty i przeniosła je na scenę. Sztuka była grana m.in. we Wrocławiu, a także – w moim przekładzie na język niemiecki – we Frankfurcie nad Odrą³.

Bohaterami dramatu są trzech mężczyźni w dojrzałym wieku, mieszkający w nieokreślonym mieście, »symultanicznie samotni«⁴ i desperacko poszukujący miłości. Każdy z nich żyje we własnym świecie, pełnym figur i głosów będących wytworem osobistej imaginacji⁵, aż w pewnym momencie pojawia się Żyrafa, co sprawia, że drogi bohaterów krzyżują się.

Już po tym wstępie można się domysleć, że ważnymi elementami dramatu są groteska i absurd. Tekst jest niby prosty. Krótkie zdania, aczkolwiek wieloznaczne i metaforyczne. Wszystkie oscylują wokół motywu przewodniego – gdzie znaleźć miłość. Jeden wieczór, kilka scen i wiele pomysłów i scenariuszy na to, skąd ją wziąć. W muzeum z obrazu. Pogadać można z kobietą na obrazie. W domu. Droczyć się z Żyrąfą w szafie.

¹ Joanna Gerigk to wrocławska reżyserka i dramatisarcka, zob. <https://joannagerigk.pl/> (20.3.2024). W pierwotnej wersji manuskryptu, który otrzymałam do tłumaczenia, tytuł brzmiał *Gole baby, czyli skąd wziąć miłość*, co przełożyłam jako *Nackte Weiber oder woher Liebe nehmen*. Teatr zmienił później tytuł na *Nackte Weiber oder wo man Liebe findet*.

² Patrz: <https://www.facebook.com/people/Pod-Sukniami-Fundacja/100064605762846> (20.3.2024).

³ Dramat w języku niemieckim wytworzył Teatr Śmiechu we Frankfurcie nad Odrą, <https://www.theater-deslachens.de/pl/detail-repertoire/gole-baby-czyli-gdzie-znalezc-milosc>. Premiera odbyła się 23 maja 2023 r. (21.3.2024).

⁴ Patrz didaskalia do sceny 1 w: Joanna Gerigk: *Gole baby, czyli skąd wziąć miłość*, niepublikowany manuskrypt, str. 1.

⁵ Nemo, Aktorka z bronią w ręku, Indianka, Goła na obrazie i in.

To dość niebezpieczna zabawa, bo Żyrafa jest duża. Przede wszystkim ma długą szyję, dzięki której wszędzie zajrzy. W każdy zakątek duszy, także ten nieogolony. A to wywołuje niekomfortowe wspomnienie o nieodrobionych lekcjach i konieczności tłumaczenia się z tego przed mamą. Zresztą już nieżyjącą. Tekst ujął mnie od pierwszego czytania. Może nie powinno tak być, tłumaczka powinna podchodzić do tekstu neutralnie, traktować go jak chirurg ciało pacjenta, zdejmując warstwę po warstwie znaczenia słów, wcinając się w rytm zdań, wydobywając skalpelem z każdej metafory znaczeniowe jądro, od którego zaczyna się interpretacja i przekład. Nie byłam chirurgiem. Byłam raczej nieobiektywną kibicką. Natychmiast wczułam się w świat postaci, od pierwszych wersów – bo dramat to proza poetycka, pisana wersami – co było dla mnie bardzo przydatnym narzędziem do akcentowania znaczeń. Od pierwszego czytania pokochałam trzech jakże nieporadnych, szczerych, szalonych bohaterów. Szalonych w znaczeniu takim, że pomysły, które każdy z nas ma, a których sam przed sobą się wstydzi i nigdy w życiu nie wprowadziłby ich w czyn, oni realizują z lekkością. Bohaterów, którzy solidarnie wspierają się w samotności i poszukiwaniu miłości.

Wspomniałam już, że sztuka została napisana językiem pozornie prostym:

[...] Przyśniła mi się kobieta
Kobieta młoda
Ładna
Ładna na buzi
I nie na buzi też
Była ładna [...] ⁶

Właściwie każdy zaawansowany program translatorski poradzi sobie z takim tekstem. Np. DeepL⁷ zaproponował:

[...] Ich träumte von einer Frau
Einer jungen Frau
Hübsch
Hübsch im Gesicht
Und auch nicht im Gesicht
Sie war hübsch [...]

Wszystko, co zawarte w oryginale, jest i w tłumaczeniu. Natomiast moja propozycja to:

[...] Ich habe von einer jungen Frau geträumt
Junge Frau
Schön
Schön im Gesicht

⁶ Gerigk: *Gole baby*, scena 1, niepublikowany manuskrypt, s. 1.

⁷ <https://www.deepl.com/translator> (20.3.2023).

und sonstwo auch
sie war schön⁸ [...]

Różnica naprawdę niewielka. Pierwszy wers wprowadza w sytuację: jeden z bohaterów, Krzysztof (w wersji niemieckiej Christoph), przypomina sobie sen. Rezygnując w kolejnych wersjach z *framingu* gramatycznego, chciałam wersy pozostawić bez kontekstu, jak urywki snu, w którym coś tam było: kobieta, młoda, ładna... I nagle sen się urywa. Albo inny przykład:

[...]

Żyrafa:

Dobry wieczór, mam dla pana nagrodę za bardzo ładne jedzenie...

Jarosław:

Bo ja bardzo ładnie jem.

Wszystko zjem.

Mogę zjeść wszystkie pierogi, barszcz, bigos też.⁹

Deepl przetłumaczył ten fragment jako:

Giraffe:

Guten Abend, ich habe einen Preis für dich, weil du so schön gegessen hast...

Jarosław:

Weil ich sehr gut esse.

Ich werde alles essen.

Ich kann alle Knödel essen, den Borschtsch und auch die Bigos.

[...]

Mój przekład jest następujący:

[...]

Giraffe:

Guten Abend. Ich habe einen Preis für Sie. Für ein sehr schönes Essen...

Jarek:

Ich kann auch sehr schön essen.

Esse alles auf.

Ich kann alle Knödel aufessen, Eintopf, Schnitzel auch.¹⁰

[...]

⁸ Antonina Balfanz: *Nackte Weiber. Oder woher Liebe nehmen*, niepublikowany manuskrypt przekładu sztuki, s. 3.

⁹ Tamże, s. 5.

¹⁰ Tamże.

Weźmy np. wyrażenie »bardzo ładne jedzenie« – translator poradził sobie z wyjętą z kontekstu frazą, wybrał czasownik w stronie czynnej: »weil du so schön gegessen hast«. Ja postanowiłam pobawić się pisownią, wybierając zapis *Essen*, co może w tym kontekście oznaczać czasownik, rzeczownik odczasownikowy lub rzeczownik. »ładne jedzenie« może być rozumiane jako czynność jedzenia wykonywana ładnie, estetycznie lub ładne jedzenie, np. ładnie podane na stole. *Schönes Essen* może oznaczać to samo, ale może też dodatkowo oznaczać dobre, obfite, smaczne jedzenie. Bohater rozwiązuje zagadkę, tłumacząc, »ładnie jem« – dla niego to jedzenie z apetytem i zjadanie wszystkiego. Tak chwali się dzieci, które nie grymaszą przy stole. Tego skojarzenia program nie wyłapał, ograniczył się do dosłownego tłumaczenia. Zastosował frazę *gut essen*, uciekło tu odwołanie do poprzedniego wersu, gdzie użyty został przysłówek *schön*. *Ich werde alles aufessen*, zaproponowane przez Deepl, to bardzo konkretna deklaracja, leksykalnie poprawna, ale dla mnie znaczeniowo zamknięta. Ktoś coś zje i już. Dlatego wybrałam *esse alles auf*, rezygnując z zaimka. Poprawne zdanie powinno brzmieć *Ich esse alles auf*. Bez zaimka osobowego fraza się otwiera – może ja, może nie ja. Zjadam wszystko albo zjem wszystko – nie wiadomo. Żyrafie chyba chodziło o to, aby wynagrodzić Jarka za to, że je ładnie, elegancko, że zjada porcje, nie marnuje jedzenia, że je z apetytem. I być może, że konsumuje w taki ładny sposób nie tylko jedzenie, ponieważ nagrodą okazał się sex shop. Co konkretnie w sex shopie, nie wiadomo.

Ten krótki przykład pokazuje, że tekst sztuki, pozornie prosty na poziomie leksykalnym, niesie wiele znaczeń, które można wydobyć za pomocą przekładu. Większość tych znaczeń zależy od skojarzeń osoby tłumaczącej, która choćby chciała być obiektywnym chirurgiem, nie jest jednak w stanie nim być. Nie potrafi tłumaczyć bez interpretacji. *À propos* precyzji w kwestii kulinarnej – ciekawe, że translator pierogi przetłumaczył jako knedle, a naraził widownię na połamanie języków i uszu, pozostawiając *Borschtsch* i *Bigos* (*die!* nie wiadomo, dlaczego rodzaj żeński). Celowo i w porozumieniu z autorką i reżyserką oraz aktorami zamieniłam pierogi, barszcz i bigos na typowe niemieckie potrawy – knedle, gulasz (*Eintopf*) i sznycel, aby brzmiały swojsko, bo bohaterowie sztuki to swojskie chłopaki, sąsiedzi lub koledzy z ulicy. Schody, *Stolpersteine*, jeszcze nie tutaj. Dlatego główni bohaterowie *Nackte Weiber* noszą imiona Matthias, Christoph i Jarek. Choć Jarek to już pierwszy lekki dysonans. Lecz na razie jest jeszcze trochę swojsko, trochę misz masz, jak to w rzeczywistości.

Przekładając tekst, nie korzystałam więc z cyfrowego internetowego translatora. Zbyt wiele radości sprawiało mi przelewanie na klawiaturę laptopa obrazów i skojarzeń, które wywoływał w mojej wyobraźni tekst. To o wiele większa frajda niż poprawianie tekstu przetłumaczonego mechanicznie. Wołałam przekładać obrazy w głowie i zmierzyć się ze schodami, na których chyba najwyższym stopniem była okoliczność, że obrazy stworzyli artyści z zespołem Downa. Będę o nich mówić artyści SD. Przekład odbywał się więc w sferze leksykalnej między słowami a słowami, w sferze kulturowej między kulturą polską (imiona, potrawy, odwołania do postaci telewizyjnych

czy filmowych) a niemiecką (tu zastąpione odwołaniami, które skojarzy widzowi niemiecka), ale przede wszystkim w sferze różnic w postrzeganiu świata między artystami SD a normalsami, czyli publicznością, która na co dzień raczej nie ma kontaktu ze światem osób z zespołem Downa. Sama też mam w tym zakresie bardzo niewielkie doświadczenie. Niezwykle pomocna w interpretacji i przekładzie okazała się kategoria absurdu. Moim zdaniem jest ona platformą, na której spotykają się oba światy i oba sposoby interpretacji tego, co się w nich dzieje. Artyści i publiczność wychodzą ze swojej bańki komunikacyjnej, wchodzi na czas trwania spektaklu do bańki absurdu, a potem obie strony wracają do siebie, w najlepszym wypadku wzbogacone o nowe perspektywy i inspiracje. Ten zabieg stosowałam też w trakcie pracy nad przekładem. Czytając tekst, wyobrażałam sobie poszczególne sceny, a potem to wyobrażenie, obraz spisywałam w języku niemieckim, starając się być wierna leksykalnie polskiemu oryginałowi.

Weźmy taki fragment:

[...]

Mateusz

Nie, ale w życiu trzeba być ostrożnym, bo
 Czasem można się minąć
 raz
 Przebrałem się za pizzę hawajską
 i spotkałem wielką miłość
 ale jej nie poznałem
 bo była
 przebrana za ogórka¹¹

Przekład:

Matthias

Nein, aber man muss vorsichtig sein im Leben, weil
 man sich manchmal verpassen kann
 einmal
 verkleidete ich mich als Pizza Hawaii
 und traf die große Liebe
 Doch ich erkannte sie nicht
 weil sie war
 als Gurke verkleidet.¹²
 [...]

¹¹ *Gołe baby* (przyp. 6), s. 8.

¹² *Nackte Weiber* (przyp. 8), s. 8.

Taka wypowiedź np. w tramwaju wzbudziłaby uśmiech lub politowanie osób postronnych. Przeniesiona na scenę wywołuje skojarzenia z osobistym doświadczeniem – w poszukiwaniu miłości lub zdobywaniu względów wybranej osoby często posuwamy się do absurdałnych działań (przebranie za pizzę), które niestety nie przynoszą skutku (w przepisie na pizzę hawajską nie ma ogórka). Scenie wdzięku dodaje fakt, że ogórek po niemiecku jest rodzaju żeńskiego, *die Gurke*.

Kategoria absurdu pomaga także obronić się dramatowi przed zarzutami o pornografię lub seksizm. Tęsknota za miłością jest u bohaterów wręcz obsesyjna. Niemal każde zdanie, każdy wers niesie ładunek pragnienia bliskości i erotycznego pożądania, czasem ubrany w żart, czasem w metaforę. W dosłownym rozumieniu fragmenty takie jak poniższy mogłyby wywołać awanturę.

[...]

Krzysztof

Dwie panie przyszły do solarium

Piersi

Ciało całe

Opalać miały

Bo z reklamy były

Reklamowały kurczaki z różną

Strażak przyszedł

Jarosław

Strażak?

Krzysztof

Strażak i drugi strażak z długim węzem

Wodą je oblał.

Jarosław

Dlaczego?

Krzysztof

One mogły zapalić

Zapalić w środku ciała innych facetów

Od tej opalenizny

To są sprawy łatwopalne...¹³

[...]

¹³ *Gołe baby* (przyp. 6), s. 6–7.

Zaproponowałam taki przekład:

[...]

Christoph

Zwei Frauen kommen ins Sonnenstudio
die Brüste
den ganzen Körper
sollten sie bräunen
Weil sie von der Werbung waren
Sie machten Werbung für Brathähnchen
Kam ein Feuerwehrmann

Jarek

Ein Feuerwehrmann?

Christoph

Ein Feuerwehrmann mit 'nem langen Schlauch
Bespritzte sie mit Wasser

Jarek

Warum?

Christoph

Sie könnten zünden
zünden in den Körpern anderer Kerle
mit dieser Bräune
Das sind leicht brennbare Sachen...¹⁴

[...]

W kontekście poprawności politycznej są to rzeczywiście sprawy łatwopalne. Jak więc przełożyć taki fragment, aby nie wywołać skandalu i nie narazić sztuki i całego projektu na zdjęcie z afisza? Przywołana scena przechyla się w kierunku pornografii, pojawiają się kobiece ciała, które mają zostać podporządkowane dyktatowi reklamy, czyli konsumpcji. Do tego zestawienie słowne opalonych kobiecych ciał z ciałami kurczaków upieczonymi na rożnie. Ponadto strażak, mężczyzna, który węzem (*sic!*) ma gasić, no właśnie – rozgrzane ciała kobiece, czy pożar, który mogą one wywołać w ciałach innych facetów? Czy pożar wywołuje kobiece ciało, czy skojarzenia, które ma z nim wyobraźnia mężczyzny? Oprócz rozumienia całości w kategorii absurdu na ratunek przychodzi kontekst sceniczny. W przywołanej scenie bohaterowie prowadzą monologi, częściowo od siebie niezależne. Tylko w niektórych momentach monolog zostaje przerwany np. pytaniem zadany przez inną postać i przeradza się w dialog.

¹⁴ *Nackte Weiber* (przyp. 8), s. 6–7.

W cytowanej scenie jest mowa o serialach telewizyjnych, o tym, że bohaterowie niektórych są fajni, ale nie mają dziewczyny. O tym opowiada Jarosław. W jego monolog wchodzi Krzysztof z zupełnie inną historią, opowiada o spocie reklamowym solarium. W takim kontekście ostrość zarzutu przenosi się z bohaterów i akcji na świat zewnętrzny. Na spot reklamowy, który zainspirował do skojarzeń. Reklamy często zawierają seksistowskie odniesienia, operują stereotypami płci i ról społecznych. To też uwydatnia cytowany fragment.

Pracując nad przekładem, operowałam więc trzema wymiarami – tekstualnym, kulturowym i tym na styku postrzegania świata przez artystów SD i normalsów. W trakcie pracy zastanawiałam się nad tym, że być może istnieje też i czwarty wymiar – przekład, który już nie był moim zadaniem, lecz zadaniem widowni – sposób, w jaki przełoży ona sobie to, co dzieje się na scenie, czyli fikcję i abstrakcję na własną, indywidualną rzeczywistość. Miałam nadzieję, że pomoże w tym komizm sytuacyjny i groteska. Że ten właśnie czwarty wymiar ochroni pozostałe, ochroni strefę styku między światami: artyści SD mogą się wypowiedzieć, a normalsi interpretują tę wypowiedź w kategoriach sztuki, a nie dosłowności. Jest jeszcze jeden argument na obronę tekstualnej warstwy dramatu. Wypowiedzi bohaterów, jakkolwiek w rozumieniu normalsów dosadne, są ujmująco szczere i ciepłe. Mowa np. o tym, że piersi kobiece są miękkie i jakże miło jest przytulić się do tej miękkości¹⁵. Że kobiety mają piękne stopy, które je czasem bolą od chodzenia i wtedy trzeba kobiety nosić¹⁶.

Przekład stanowił wyzwanie nie tylko w trzecim wymiarze. Po pewnym czasie zrozumiałam, jak bardzo świat normalsów odbija się w świecie artystów SD. Sporym zadaniem intelektualnym, wymagającym wrażliwości i wiedzy był także wymiar drugi – polsko-niemieckie różnice kulturowe i łączące się z nimi różnice językowe, czyli co i w jaki sposób można w jednej kulturze powiedzieć bez problemu, a co w drugiej kulturze może wywołać kontrowersje. Wspólnie z autorką i reżyserką sztuki chciałyśmy w wersji niemieckiej zachować wyrazistość wersji polskiej, nie narażając projektu na skandal lub powodując urażenie czyichkolwiek uczuć czy poczucia godności. W oryginalnym tekście występuje np. Indianka, który to wyraz w języku polskim jest politycznie poprawny. Nie można po niemiecku powiedzieć *Indianerin*, bo wywołuje to skojarzenia kolonialne, a określenie *indigene Einwohnerin* brzmi jak z tekstu prawniczego. Zdecydowałyśmy się w przypadku tej postaci na Dziewczynę z wyspy – *das Mädchen von der Insel*. Będąc świadome tego, że i ono nie jest do końca wolne od konotacji. Łatwo np. o skojarzenie z seksturystką. Jarek dociera bowiem eleganckim pojazdem na piękną wyspę, na której spotyka Indiankę (po polsku) czy Dziewczynę z wyspy (po niemiecku) i przeżywa z nią przygodę¹⁷.

Jeszcze jeden przykład, fragment, w którym jedna z wyimaginowanych postaci, Paulina, szuka obrońcy, pana, a być może i sponsora:

¹⁵ *Gołe baby* (przyp. 6), s. 10.

¹⁶ Tamże, s. 34.

¹⁷ *Gołe baby* (przyp. 6), scena 6, s. 35 i nast.

[...]

Poszła w las w lesie ponuro strasznie szaro
 wilków nie było i nie było panów
 którzy chcieli uratować jej życie.
 Wróciła do domu smutna.¹⁸

[...]

[...]

Sie ging in den Wald und im Wald war es düster und auch so bitter grau
 es gab keine Wölfe und keine Herren
 die ihr Leben retten wollten.
 Sie kam traurig nach Hause.¹⁹

[...]

Jest to sprytny wybieg Mateusza, który bawi się stereotypem, mając nadzieję, że zostanie wybawcą Pauliny.

W polskim mainstreamie ciągle jeszcze popularny jest obraz mężczyzny jako żywiciela i opiekuna, patrona kobiety. Jest to jeden z atrybutów męskości. Chociaż powoli można go włożyć między bajki. Stąd las, wilki i brak pana, który by Paulinę uratował. W wersji niemieckiej pozwoliłam sobie na jeszcze wyraźniejszą insynuację, że to historia baśniowa: »es war düster und auch so bitter grau« to parafraza fragmentu popularnej piosenki dla dzieci o Jasiu i Małgosi²⁰.

Starałam się tak prowadzić przekład, żeby nie tracić skojarzeń, jednocześnie operować absurdem, bo – taką mam nadzieję – dzięki temu tekst będzie bronił się przed zarzutami. Tłumaczenie absurdu nie było trudnym zadaniem. W scenie ²¹ pojawia się np. motyw zawrotu głowy, piękne kobiety przyprawiają Krzysztofa o zawrót głowy, innymi słowy kręci mu się w głowie. Odkręca więc on sobie głowę i kładzie ją na stole, skąd nagle trafia ona do damskiej torebki. Tu następuje opis zawartości torebki:

[...]

łóżko wuzetka chusteczki do nosa ziemniaki gotowane
 maszynówka fioletowa o matko prawdziwa pomadka
 cukier grzybek podgrzybek flesz

¹⁸ Tamże, s. 34.

¹⁹ *Nackte Weiber* (przyp. 8), s. 34.

²⁰ *Hänsel und Gretel verlieben sich im Wald*, www.goethe.de (21.3.2024).

²¹ *Gołe baby* (przyp. 6), s. 21.

bardzo dzielne są kobiety
ja nie dałbym rady nosić torebki²²

[...]

W przekładzie zaś:

[...]

Bett Sahneschnittchen Taschentücher gekochte Kartoffel
lila Rasierer oh Gott echter Lippenstift
Zucker Pilze Champignon Flash
sehr tapfer sind die Frauen
mir wäre es viel zu viel, eine Handtasche zu tragen²³

[...]

Czy jest to zawartość tylko torebki, czy może głowy lub duszy, tego można się tylko domyślać. Trzeba przyznać, że konstrukcja działania w warstwie zewnętrznej jest logiczna, a zarazem absurda – zawrót głowy, zakręcenie – odkręcenie i nagle... (w domyśle przeskok ze stołu do torebki). W wersji niemieckiej ma ona podobny kształt: *Kopf verdrehen, drehen, abdrehen und dann plötzlich...* Scena przywodzi na myśl ideę teatru ukrytego w teatrze, *hidden theater*. To, co dzieje się w głowie bohatera, znajduje odbicie we wnętrzu torebki. Ciekawy pomysł i, moim zdaniem, majstersztyk żonglerki absurdem, a ponadto pozwalający się bez problemu przetłumaczyć. Dzięki obrazowi w (nieodkręconej) głowie.

Zamysł dramatu stworzyli mężczyźni, artyści SD, ale ostateczny kształt sztuce nadała dramatopisarka i reżyserka, normalserka. Pracując nad przekładem miałam wrażenie, że świadomie wykorzystwała tę męską perspektywę, na którą mają wpływ mainstream, oczekiwania społeczno-kulturowe i media. Nie po to, aby pokazać, jak to bohaterowie uwikłani są w tradycyjne przypisania mężczyzn i kobiet, tylko po to, żeby wydobyć kontrast. Z zewnątrz, w języku i w zachowaniu ukształtowani kulturowo *macho*, a w sferze uczuć i tęsknot wrażliwe osoby. Intencjonalnie nie traktują kobiet przedmiotowo. Kobiety pozostają dla nich niespełnionym marzeniem. Mimo maczystowskiego języka chcą nie tylko brać czy dostać, chcą też dawać:

[...]

Delikatnie umyłbym plecy
Umyć plecy pani ostrożnie
bo kobiety mają do swoich pleców uczucia

²² Tamże, s. 22.

²³ *Nackte Weiber* (przyp. 8), s. 22.

i ja mam uczucia
 Będę szanował pani plecy,
 I będę mył pani plecy
 Lekko gorącą wodą
 Gorąco się polecam.²⁴

[...]

W przekładzie:

[...]

Ganz zart würde ich den Rücken waschen
 Ihren Rücken vorsichtig waschen
 denn Frauen haben Gefühle für ihren Rücken
 und ich habe auch Gefühle
 ich werde Ihren Rücken respektieren
 und ich werde Ihren Rücken waschen
 mit angenehm warmem Wasser
 Empfehle mich wärmstens.²⁵

[...]

Chcą być kochani i kochać.

W ten sposób reżyserka pokazała też normalsów. Ta ambiwalencja dotyczy także ich świata – konieczność odnalezienia się między rolami, jakie narzuca im kultura, normy obyczajowe, mainstream a tym, kim naprawdę chcieliby być. Odbija w lustrze pragnienia, czasem skryte, nie wypowiedziane tak odważnie, jak zrobili to artyści SD. A są to pragnienia uniwersalne, niezależne od liczby chromosomów.

Frankfurcki teatr obawiał się shitstormu z powodu dosłownego zrozumienia tekstu, czyli niezrozumienia absurdu przez publiczność. Gra aktorska, która wyłapała i zaakcentowała tę właśnie ambiwalencję, sprawiła, że publiczność rozumiała intencje zespołu artystycznego, rozumiała przekaz i kontekst. Pomogła jej w tym scenografia i muzyka, podnosząca świadomość, że oto jesteśmy jako widownia w świecie groteski, ale ten absurd to i nasza rzeczywistość. Że ten paradoks występuje nie tylko na scenie teatru, że sztuka po prostu go uwypukla. Dowodem na takie odebranie sztuki przez widownię może być fakt, że przez cały czas trwania spektaklu słychać było śmiech²⁶.

²⁴ *Gole baby* (przyp. 6), s. 32.

²⁵ *Nackte Weiber* (przyp. 8), s. 32.

²⁶ Wpis na portalu Facebook z 23 maja 2023 r: »Stało się! Niemcy zobaczyli *Gole baby*! 7 maja we Frankfurcie nad Odrą odbyła się premiera *Nackte Weiber oder wo Man Liebe findet* (*Gole baby*, czyli gdzie znaleźć miłość), w reżyserii Joanny Gerik« (*sic!*). Pamiętacie nasz tomik z 2015 roku: *Gole Baby*. I teraz te *Gole Baby* pokazują w Niemczech. To już po raz drugi Joanna przeniosła nasze teksty na teatralne

Spektakl długo utrzymuje w przekonaniu, że grana jest komedia, pełna wygłupów bohaterów. Dopiero pod koniec staje się jasne, że to tragedia²⁷, że chodzi w niej o dramat osobisty każdego człowieka. Samotność dotyka każdego. Nawet, jeśli żyjemy w związkach, grupach, zależnościach. Tak naprawdę jesteśmy ze sobą sami, nikt inny nie wie, co się dzieje w naszych głowach i naszych duszach. To, co opowiadamy, jest tylko częścią. Artyści SD wypowiadają w indywidualny sposób w sztuce to, czego inni wstydzą się powiedzieć otwarcie. Dzieli się swoimi myślami, uczuciami, tęsknotą, poczuciem samotności. Pcha ono bohaterów do odważnych, w oczach innych groteskowych czynów. Np. do siedzenia zimą przez całą noc na ławce w parku w oczekiwaniu na tę jedną, jedyną²⁸. Albo odkręcenia sobie głowy, żeby zobaczyć, co jest w damskiej torebce. Są to czyny, które każdy z nas popełniłby w imię miłości, gdyby się nie wstydził. Popołniamy je w wyobraźni.

Ludzie z zespołem Downa, a także osoby dysponujące najróżniejszymi innymi sprawnościami uznawanymi przez »normalne« społeczeństwo za wykraczające poza jego normy, rzadko widzą swoje życie przeniesione na plan filmowy czy deski teatru. Jeśli w jakichś dziełach występują osoby dotknięte chorobą czy niesprawnością, jest to najczęściej opowieść o nich tworzona przez normalsów. Rzadko się zdarza, że osoby sprawne inaczej mają okazję opowiadać o sobie ze swojej perspektywy, że nie jest to opowieść o nich z perspektywy normalsów²⁹.

Uświadomiła mi to lektura wywiadu z Kate Grant, irlandzką modelką z zespołem Downa, która powiedziała, że zanim sama stanęła na wybiegu, nigdy nie widziała w świecie mody ludzi takich jak ona. Po prostu ich tam nie ma. Można się zastanowić, ilu jeszcze innych różnych ludzi tam nie ma. Jakby nie istnieli. Może są w szkołach, czasem widuje się kogoś w sklepie czy na ulicy. Ale to chyba wszystko. Nie ma ich nie tylko w świecie mody – nie ma ich w urzędach, w kawiarniach, rzadko widać na plaży czy na stokach narciarskich. Ten brak opowiada niesamowitą historię – nie powiedziałabym, że jest to historia wykluczenia, raczej historia nieistnienia w przestrzeni i świadomości publicznej. To także dowód na samotność artystów SD. Ich zaistnienie na scenie teatru w roli pomysłodawców i współautorów spektaklu jest więc światłem nadziei, że w rzeczywistości normalsów coś się zmienia. Że chcą się oni czegoś dowiedzieć o rzeczywistości artystów SD, po polsku i po niemiecku, za pośrednictwem teatru, groteski, śmiechu i zadumy.

deski. W 2014 we Wrocławskim Teatrze Lalek zrobiła spektakl: *Po sznurku*. Na podstawie tomiku 365 rysunków, który napisaliśmy z Piotrkim. A tak między nami mówiąc, to dziwni ci Niemcy. Cały czas się śmiali. Śmiać się z Gołych Bab? Czy Gołe Baby są śmieszne? Sami zobaczcie. Kto ma nasze *Gołe Baby* niech zajrzy i poczyta. Albo jedźcie do Frankfurtu». https://www.facebook.com/people/Pod-Sukniami-Fundacja/100064605762846/?locale=pl_PL (20.2.2024).

²⁷ Mateusz, siedząc na ławce i cierpliwie czekając na miłość, zamarza. Lecz nawet jego ostatnie chwile są pełne nadziei dzięki zjawie Doktor Oli, scena 7, s. 38–41.

²⁸ Tamże.

²⁹ Jedną z niewielu znanych, trwałych inicjatyw artystycznych z udziałem osób z zespołem Downa jest warszawski Teatr 21. <https://culture.pl/pl/tworca/teatr-21> (21.3.2024).



Im Gespräch

Frauke Adesiyan / »Man kriecht regelrecht in die Sätze hinein« —
Lothar Quinkenstein: Lothar Quinkenstein über seine
Nobelpreis-würdigen Literaturübersetzungen 170

Frauke Adesiyen, Lothar Quinkenstein »Man kriecht regelrecht in die Sätze hinein« – Lothar Quinkenstein über seine Nobelpreis-würdigen Literaturübersetzungen

Dr. Lothar Quinkenstein, ehemaliger Dozent für Interkulturelle Germanistik am Collegium Polonicum, überträgt polnische Literatur ins Deutsche – darunter auch Bücher der Nobelpreisträgerin Olga Tokarczuk. Was aus seiner Sicht einen guten Übersetzer ausmacht, warum er keine Angst vor künstlicher Intelligenz hat und wie ihn die polnische Literatur zu einem engagierten Spendensammler für die Ukraine machte, erzählt er im Interview mit Frauke Adesiyen vom 29.9.2023.¹

Herr Quinkenstein, Sie sind an der deutsch-französischen Grenze groß geworden – wie wurden Sie zum Übersetzer aus dem Polnischen?

In den 1970er-Jahren, in meiner Kindheit im Saarland, war die Grenze zu Frankreich eine kaum wahrnehmbare Grenze. Die andere, die brutale Grenze kannte ich nur aus dem Geschichtsbuch und von einer Klassenfahrt in die DDR. Mich nach dem Studium in Richtung Osten zu orientieren hatte mit dem Gefühl zu tun, dass ich darüber viel zu wenig weiß.

Was waren Ihre ersten Schritte in Polen?

Ich bin 1994 kurz nach meinem Studium als Deutschlehrer nach Polen gegangen. Das war eines von drei Angeboten an einem Schwarzen Brett an der Uni Freiburg. Alles, was danach passiert ist, hatte mit dieser Entscheidung zu tun, zum Schulanfang am 1. September 1994 nach Mielec zu fahren. Nach einem Jahr in Polen hatte ich das Gefühl, jetzt gehen hier die Türen auf, und jetzt aufzuhören, wäre schade. Also habe ich verlängert und bin nach zwei Jahren nach Poznań gegangen, wo ich dann auch promoviert habe und übernommen worden bin. Ich war 17 Jahre in Polen, literarische Übersetzungen habe ich aber erst begonnen, nachdem wir nach Berlin gezogen waren.

Das ist ein langer Weg zum Übersetzen ...

Ich bin in Allem ein etwas langsamerer Arbeiter; ich investiere gern Zeit. Ich musste mich erst sicher fühlen, nicht nur in der Sprache. Literatur zu übersetzen ist ja doch eine sehr knifflige Sache. Mich fasziniert das Übersetzen, weil es eine ganz andere Art

¹ Ursprünglich veröffentlicht online im Logbuch der Europa-Universität Viadrina: <https://www.europa-uni.de/de/universitaet/kommunikation/medienservice/viadrina-logbuch/uni-leben/20230929-uebersetzer-quinkenstein/Beitrag/index.html> (31.7.2025).

des Zugangs zur Literatur ist. Man liest als Übersetzer ganz anders; man kriecht regelrecht in die Sätze hinein. Und man findet jede Unstimmigkeit.

Können Sie dann die Nobelpreisträgerin Olga Tokarczuk einfach anrufen und nachfragen?

Ich übersetze Olga ja zusammen mit Lisa Palmes im Tandem. Es ist ein ungeheures Glück, einfach mal zu schreiben: »Liebe Olga, wir sitzen hier an einer Stelle und sind etwas unschlüssig, wie ist das genau gemeint?«. Da geht es um Anspielungen oder Zitate. Wir erfahren auch bei gemeinsamen Veranstaltungen oder im Gespräch danach viel über ihre Arbeitsweise. Man kennt Vorlieben, Abneigungen, erfährt, welche Filme sie mag und welche Musik sie hört. Das sind alles Sachen, die später helfen können, Spuren im Text zuzuordnen und zu entschlüsseln.

Ist das Übersetzen nicht ein sehr uneitler Beruf?

Da hat sich einiges getan; Übersetzerinnen und Übersetzer werden jetzt in Verlagskatalogen mit Kurzbiografien erwähnt; das ist ein Novum. Es gibt z. B. mit der Translationale auch ein Festival, das nur der Übersetzung gewidmet ist. Aber es stimmt, der Hauptteil meiner Arbeit findet im Stillen statt. Wenn dann nach einer Veranstaltung jemand zu mir kommt und sagt, es hat ihm oder ihr so eine Freude gemacht, das Buch zu lesen, nehme ich das mit und sage mir: Die Arbeit lohnt sich.

Was macht einen guten Übersetzer aus?

Die Fähigkeit, möglichst viel Gelesenes permanent parat zu haben, um vergleichen und anknüpfen zu können, um assoziativ zu arbeiten und Ebenen zu identifizieren. Es geht darum, vor dem gesamten literarischen und kulturhistorischen Hintergrund, den man sich angehäuft hat, einen Text zu entschlüsseln und in die Zielsprache zu bringen. Wenn wir die *Jakobsbücher* von Olga Tokarczuk betrachten: Lisa Palmes und ich haben dafür so viel gelesen, über Jakob Frank, über die Historie der frankistischen Bewegung, über das polnische Judentum im 18. Jahrhundert, über Strömungen der jüdischen Mystik, über die Kabbala ... Das sind so viele Einzelheiten, die stimmig übersetzt werden müssen. Weil es ein sehr polyphon komponierter Roman ist, haben wir auch eine breite Palette von deutschsprachigen Texten gelesen, um uns in eine bestimmte Sprachmusik hineinzulesen, das war mühsam, aber vor allem ungeheuer inspirierend.

Im Alltag nutzen viele für schnelle Übersetzungen künstliche Intelligenz. Ist das auch für Literaturübersetzungen ein denkbare Szenario?

Ich glaube, dass es bei einer bestimmten Art von Literatur Zeit sparen kann. Bei einem traditionell erzählten Krimi ohne irgendwelche Verschachtelungen bezüglich Zeit und Raum, ohne verschiedene Sprachebenen, kann das funktionieren. Die Aufgabe ist dann, das Ergebnis sehr gründlich zu lektorieren. Ich denke, dass diese Programme in atemberaubender Zeit verbessert werden, aber ich habe Zweifel, ob sie wirklich

einmal so funktionieren können, dass sie alle Hintergründe und Nuancen eines komplexen literarischen Textes erfassen – gerade was die Sprachebenen angeht.

Was liegt aktuell auf Ihrem Schreibtisch?

Lisa und ich arbeiten momentan an dem Roman *Lalka, Die Puppe*², von Bolesław Prus. Gerade gestern habe ich fürchterliche Liebesdilemmata der Hauptfigur angemessen zu übertragen versucht. Das Buch ist Pflichtlektüre im polnischen Gymnasium und ich glaube, ich hätte als Schüler darüber gestöhnt. Aber die Übersetzung macht große Freude. Es ist sozusagen auch ein zeitgenössischer Roman, weil er ziemlich ernüchternd mit so manchen polnischen Mythen ins Gericht geht. Wir arbeiten daran, dass sich nicht das Gefühl einstellt, man hat hier eine Schwarte von anno Tobak vor sich. Unser Konzept ist, den Roman in eine Sprache zu übertragen, die nicht in jedem Satz nach 19. Jahrhundert klingt.

Sie haben zuletzt mit der Organisation Ukraine Solidarity Bus mit einer langen Radtour Geld für einen Rettungswagen für Saporischschja gesammelt. Hat ihr Ukraine-Engagement auch einen literarischen Ursprung?



Ich erlebe Orte immer besonders intensiv, wenn ich sie mit Lektüren verbinden kann. Literarische Texte sind für mich Türen, die in Erfahrungs- und Begegnungsräume führen. Zunächst sind Bücher nur bedrucktes Papier, aber sie eröffnen Lebenswirklichkeiten. Beispielsweise hat mich Bruno Schulz physisch in die Westukraine – nach Drohobycz – gebracht. Dort habe ich durch diesen Autor, dessen Werk ein unerschöpflicher Kosmos für mich ist, sehr intensive Kontakte geknüpft. Das hat seit dem 24. Februar 2022 noch mal eine ganz andere Dimension bekommen. An dem Tag wurde mir wirklich der Boden unter den Füßen weggezogen. Das Erste, was ich gemacht habe, war eine Mail an eine Freundin in Drohobycz zu schreiben – Wera Meniok, die Organisatorin des Schulz-Festivals – mit der panischen Frage, wie die Situation bei ihnen ist. Ich bin dann wenige Tage später nach Przemyśl an den Bahnhof gefahren, um dort zu helfen. Zwei Wochen war ich dort; ich habe alles stehen und liegen lassen. Ich konnte nicht mehr am Schreibtisch arbeiten, ich musste etwas für die konkrete Hilfe tun.

² Bolesław Prus: *Die Puppe*. Aus dem Polnischen von Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein. Mit einem Essay von Olga Tokarczuk. Zürich 2025.



Aus dem Archiv

Ilona Czechowska:	Geister der Hoffnung – <i>Die Hochzeit</i> in Salzburg. Die Kulissen der Aufführung eines polnischen Dramas	176
Wisława Szymborska /	Śmiech /	186
Angela Rogner:	Lachen	187
Agnieszka Brockmann:	Poetka w archiwum tłumacza. Materiały Wisławy Szymborskiej w archiwum prywatnym Karla Dedeciusa	190
Małgorzata Szajbel-Keck:	Szymborska bez granic: stulecie poetki we Frankfurcie nad Odrą i Słubicach	200

Ilona Czechowska

Geister der Hoffnung – *Die Hochzeit* in Salzburg. Die Kulissen der Aufführung eines polnischen Dramas

Als 1992 auf der Salzburger Bühne das polnische Drama *Die Hochzeit* (*Wesele*) von Stanisław Wyspiański aufgeführt wurde, galt das als großes Ereignis – zumal es die ersten Festspiele unter der Leitung des neuen Direktors Peter Stein waren.¹ Im ersten Jahr seiner Schauspieldirektion lud er Andrzej Wajda ein, dort zu inszenieren. Der polnische Film- und Theaterregisseur schlug Wyspiańskis *Die Hochzeit* vor (zuvor hatte Stein dieses Drama in Wajdas Inszenierung in Krakau erlebt – allerdings nur auf Polnisch).² So wurde eines der wichtigsten, repräsentativsten und gleichzeitig anspruchsvollsten polnischen Dramen in das Programm der Salzburger Festspiele aufgenommen.

Das Stück galt auch als »Gesellschaftschronik« von Krakau und Zakopane. Darin konnte »Wyspiański mit kleinen, leichten Berührungen die Alltagswirklichkeit in Poesie zaubern [...], wie er, ohne sich allzu sehr von der Anekdote zu entfernen, ihr die Spannweite eines Symbols [gab]« (Boy-Żeleński, zitiert nach Dedecius).³ Wyspiańskis Inspiration war die Hochzeit des polnischen Dichters Lucjan Rydel mit einer Bauerntochter aus Bronowice, zu der er als Freund der Familie eingeladen war. Das Ganze spielt an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, zur Zeit einer großen Bauernbegeisterung (poln. *chłopomania*) unter der Intelligenz. Hier berührten sich zwei Welten – die der Bauern und die des polnischen Bürgertums – nebeneinanderstanden »Herren in Fracks, und Bauern in Kitteln, Damen in Festtoilette und Landfrauen in bunten Röcken, bestickten Korsetts und Korallenschnüren. Städtische Boheme und dörfliche Folklore feierten Hochzeit, realistisch, symbolisch, ein Nationalmärchen.«⁴ Und so wurden die Figuren sichtbar und für die Krakauer Gesellschaft erkennbar (obgleich der Autor die Namen seiner Protagonisten änderte). Die Gespräche während des Festes kreisen um Politik, Geld, Liebe und Poesie. Unheimlich wird es, als der übermütige Bräutigam den Strohwisch (poln. *chochoł*) zum Fest einlädt und dieser



¹ Die in der Überschrift gebrauchten Formulierungen »Geister der Hoffnung« und »*Die Hochzeit* in Salzburg« beziehen sich auf die Titel von Kritiken, die anschließend in der Presse erschienen. Zu den Pressereaktionen weiter unten mehr.

² Vgl. Michalina Adamiec: *Die Wesele*-Übertragung von Karl Dedecius (unveröffentlichte Magisterarbeit von 1994), S. 56–58. Das Typoskript beinhaltet ein Telefoninterview mit Karl Dedecius und befindet sich im Karl Dedecius Archiv, zurzeit noch ohne Signatur. An dieser Stelle möchte ich Herrn Piotr Dziurda vom Karl Dedecius Archiv für die Bereitstellung der hier aufgeführten Materialien danken.

³ Karl Dedecius: Wyspiański *Hochzeit*. Typoskript aus dem Karl Dedecius Archiv, Signatur: 16-16-53.

⁴ Ebenda.

dann um Mitternacht Isia erscheint, der Tochter der Gastgeber. Ihm folgen zahlreiche Gestalten, Geister aus der Geschichte – alle symbolträchtig –, darunter der Hofnarr von Sigismund I., »Stańczyk«, sodann der »Ritter« aus der Schlacht von Tannenberg, der verräterische »Hetman« Branecki, der blutige »Mahr« aus der Bauernerhebung und schließlich der legendäre Wahrsager Wernyhora, von dem der Gastgeber das »goldene Horn« (das Symbol der Hoffnung auf die Unabhängigkeit des Landes) erhält.⁵ Diese Symbolik ist in der polnischen Kultur stark verankert, ihre richtige Interpretation setzt aber historisches Vorwissen voraus, das heute immer weniger, selbst bei gebürtigen Polen, vorhanden ist (dabei ist Wyspiańskis *Die Hochzeit* an polnischen Schulen Pflichtlektüre). Nun also sollte dieses polnischste aller Dramen in Salzburg in der Regie von Andrzej Wajda aufgeführt werden ...

Wajdas Erfahrungen mit Wyspiańskis Drama reichen bis in die 1960er-Jahre zurück⁶ – seine erste Inszenierung wurde am 26. Oktober 1963 im Teatr Stry in Krakau präsentiert. Die Entwürfe für das Bühnenbild und die Kostüme stammten damals von ihm selbst. Zehn Jahre später, am 8.1.1973 folgte die Premiere der filmischen Adaption des Dramas – die Kostüme entwarf Wajdas Frau, Krystyna Zachwatowicz, die auch bei späteren Aufführungen dafür zuständig war. Weitere Aufführungen fanden 1991, erneut im Teatr Stry in Krakau, statt und dann zum ersten Mal in Deutschland während des Braunschweiger Festivals »Theaterformen« – hier kam die Übersetzung der Dialoge »aus einem Knopf im Ohr«⁷. 1992 wurde das Drama während der Salzburger Festspiele (auf Deutsch) und 1993 am Nationaltheater Budapest (auf Ungarisch) aufgeführt.⁸ Als besonders wichtig erscheint die Salzburger Aufführung, denn wie Paul Krontorad im Rheinischen Merkur bemerkt,

[fand, im] Gegensatz zur Belletristik, Poesie, Essayistik [...] das polnische Drama – mit Ausnahme von Sławomir Mrożeks Aufbereitungen des absurden Theaters – in Deutschland wenig Beachtung. Man hat das immer – nicht nur im Fall Wyspiańskis, sondern auch eines anderen, in Polen verehrten Originalgenies, Ignacy Witkiewicz – mit der Unübersetzbarkeit der Texte erklärt.⁹

⁵ Peter Langemeyer: Von der Politik zur Poesie. Zu Andrzej Wajdas Salzburger Inszenierung von Stanisław Wyspiańskis Nationaldrama *Die Hochzeit*, in: JAHRBUCH FÜR INTERNATIONALE GERMANISTIK B. XXVII / 2, Berlin–Frankfurt am Main 1996, S. 83–102, hier S. 84.

⁶ Die polnische Uraufführung von *Wesele* fand 1901 in Krakau statt, im von Österreich besetzten polnischen Teilungsgebiet (Galizien), zu einer Zeit, in der das Thema der Befreiung Polens hochaktuell war.

⁷ Rainer Wagner: Der Kater nach der Hochzeitsnacht, in: PEINER ALLGEMEINE ZEITUNG 30.7.1992. Alle hier zitierten Zeitungsartikel findet man im Pressearchiv des Karl Dedecius Archivs in Slubice.

⁸ Stanisław Wyspiański: *Wesele. Die Hochzeit. Drama in drei Akten*, mit Regienotizen von Andrzej Wajda. Karl Dedecius (Übers.). Koszalin 2000, S. 202.

⁹ Paul Krontorad: So ist Polen verloren, in: RHEINISCHER MERKUR 7.8.1992.

Allerdings wurde dieses Argument bereits 1972 widerlegt, als Henryk Bereska Wyspiańskis Drama ins Deutsche übersetzte. Auch Dedecius bewies damals schon, dass eine überzeugende Übertragung *Der Hochzeit* möglich war. Gleichwohl war er nicht daran interessiert, das gesamte Stück ins Deutsche zu bringen. Vielmehr hatte er sich lange Zeit davor gesträubt; er hatte seine Zweifel daran, ob die Übertragung von Wyspiańskis Ideen, Bildern und Szenen beim deutschsprachigen Publikum überhaupt ankommen würde und von diesem verstanden werden könne. Hinzu kam die Form des Stücks – es war ein Versdrama, das wiederum die Spielbarkeit erschwerte und die Erwartungen des Publikums nicht wirklich erfüllen konnte.¹⁰ »Schwach geworden« ist er erst, als er einen sehr persönlichen Brief¹¹ von Peter Stein bekam, in dem er »auf Knien« gebeten wurde, das Stück neu zu übersetzen (so die Erinnerung von Andreas Lawaty).¹² An diesen Brief und die Zusammenarbeit mit Stein und Wajda erinnerte sich Dedecius sein Leben lang. Dass dieser Brief für den Übersetzer eine besondere Bedeutung hatte, belegt die Tatsache, dass er von ihm mehrfach kopiert und auch in seinem letzten Manuskript »Vita activa – vita contemplativa«¹³ berücksichtigt wurde. In das Karl Dedecius Archiv wurde der Brief (das Original) erst im Jahre 2016 – also nach Dedecius' Ableben – überführt. Bis dato befanden sich dort nur zwei Kopien des Briefes (unter den Signaturen 16-16-12 und 02-01-1039). Steins Entscheidung zugrunde lagen die Sprechproben, bei denen die Bühnentauglichkeit der beiden Übersetzungen auf den Prüfstein gestellt wurde.¹⁴ Alois Woldan wiederum erinnert sich wie folgt: Nachdem man sich gegen Bereskas Übersetzung ausgesprochen hatte, sollte die Neuübersetzung, anhand einer Rohübersetzung, von einem anderen prominenten Autor angefertigt werden. Als sich diese Idee jedoch als nicht umsetzbar erwies, kontaktierte Stein Dedecius.¹⁵ Trotz der obengenannten Vorbehalte nahm Dedecius den Auftrag an. Seine Übersetzung diente nicht nur als Vorlage für Stein und Wajda, sondern sie wurde auch direkt in der Reihe »Polnische Bibliothek« veröffentlicht – versehen mit weiteren Kommentaren und Anmerkungen. So konnte man mit diesem Experiment – wie Dedecius das Stück später bezeichnete¹⁶ – doch noch ein breiteres Publikum erreichen und



¹⁰ Vgl. Adamiec: *Die Wesele-Übertragung* (Anm. 2).

¹¹ Der Brief befindet sich im Karl Dedecius Archiv in Slubice (vgl. S. 185).

¹² Bernhard Hartmann: »Übersetzerwettstreit«? Zum Zusammenhang von Übersetzerpersönlichkeit und Übersetzungsstrategie anhand einiger Doppelübersetzungen von Karl Dedecius und Henryk Bereska, in: *ODERÜBERSETZEN* Nr. 10 (2021), S. 73–75.

¹³ Ein unvollendetes Typoskript, an dem Karl Dedecius bis zu seinem Tod gearbeitet hat. Das Projekt galt als ein persönliches Resümee des Übersetzers. Eines der Kapitel schilderte Dedecius' Zusammenarbeit im Bereich Kunst, Musik und Theater.

¹⁴ Hartmann: »Übersetzerwettstreit«? (Anm. 12).

¹⁵ Alois Woldan: Von den Schwierigkeiten, Wyspiański zu übersetzen – ein Vergleich zweier Wesele-Übersetzungen, in: Krzysztof A. Kuczyński (Hrsg.): *Ambasador Kultury Polskiej w Niemczech*. Łódź 2000, S. 115.

¹⁶ M.J.: Dedecius przetłumaczył *Wesele*, in: *ŻYCIE WARSZAWY* 18.5.1992, S. 9.

dem Werk einen dauerhaften Platz in der deutschen Geschichte polnischer Literatur verschaffen.

Anders als Dedecius schien der Festspielfeldirektor sehr optimistisch zu sein. Zwar wusste er, dass die Aufnahme des Stücks ins Programm ein Wagnis war, das er jedoch bewusst eingehen wollte, denn »Salzburg ist prädestiniert, den Menschen in Europa etwas mitzuteilen, über Geist und Probleme der Zeit, in der sie leben [...] Das einzige, was ich vom Publikum erwarte, ist Neugierde«, so Stein.¹⁷ In dem Stück sah er eine gewisse Aktualität, die Schilderung ständiger Konflikte, vor allem »Unterdrückung und Aufstand, Bevormundung, sozialer Unfriede, Mißtrauen und Zutrauen. [...] Das alte Lied, derselbe Refrain.«¹⁸

Auch Wajda hatte keine Bedenken und zeigte sich zuversichtlich, für die Vermittlung der Inhalte allgemeinverständliche Bilder zu finden.¹⁹ Er war von der Weltgeltung dieses Werkes überzeugt. In einem Interview räumte er Katrin Kathrein gegenüber zwar ein, dass die spezifischen polnischen Zusammenhänge schwierig seien, aber man könne sie auch getrennt von den historischen Kontexten interpretieren, denn auch in der Weltliteratur finde man Narren und Geister.²⁰ Im Gespräch mit Alois Woldan betonte er die Originalität des Stückes – nicht die Hochzeit an sich betreffend, sondern das Zusammenkommen der Bauern und Intellektuellen, was seltsam erscheinen mag, aber so gestaltet sei,

daß das Publikum sehr rasch erkennt, worum es hier geht, daß hier zwei Seiten ein bißchen miteinander kokettieren, daß die Intellektuellen diese Bauern etwas zu idealisiert sehen und daß die Bauern das akzeptieren und so gesehen werden wollen. Und diese Unaufrichtigkeit, dieses Spiel im ersten Akt ist einfach phantastisch entworfen, mehr noch – das ist sehr, sehr komisch. Deshalb glaube ich, wenn die Schauspieler [...] das geschmackvoll, lustig und intelligent spielen, dann wird das Publikum schon im ersten Akt Zugang finden zu diesem Anwesen auf der Bühne und wird für die Argumente empfänglich sein, die dort vorgebracht werden.²¹

Knapp zehn Jahre später gewährte er dann doch Einblick in sein Notizbuch aus jener Zeit – es wurde in einer zweisprachigen Ausgabe *Der Hochzeit* vom Verlag Wydaw-

¹⁷ Peter Stein, zit. nach Albrecht Lempp: Hochzeit in Salzburg, in: DIALOG Nr. 3/4 (1992), S. 30.

¹⁸ Ebenda, S. 30.

¹⁹ Werner Thuswaldner: Ein Stück Poesie nach polnischer Weise, in: SALZBURGER NACHRICHTEN 23.5.1992. Der Text erschien vor der Aufführung.

²⁰ Katrin Kathrein: Interview mit Andrzej Wajda zu Wyspiańskis *Hochzeitsfest*, in: FREUNDE UND FÖRDERER DER SALZBURGER FESTSPIELE: INFORMATIONEN (Juni 1992).

²¹ Interview mit Andrzej Wajda (am 17.6.1992), geführt von Alois Woldan, in: Salzburg – Programmheft Landestheater von 1992, S. 58 (Signatur im Karl Dedecius Archiv: 16-16-63).

nictwo Artystyczne veröffentlicht. Hier findet man zwei interessante Stellen: Aus dem Eintrag vom 23. März 1992 geht hervor, dass Wajda doch drei Monate vor der Aufführung an seinem Konzept zweifelte:

Der 3. Juni als Frist muss eingehalten werden. Inzwischen entstand noch kein klarer Einfall für eine Aufführung *Der Hochzeit* auf der Bühne. Es wiederholen sich sämtliche alte Ideen, die letztendlich dazu führten, *Die Hochzeit* auf die Leinwand zu übertragen. Und obwohl ich heute den Film für missraten halte, heißt das noch nicht, dass ich weiß, wie ich wieder zur Bühne zurückgelange [...].²²

Später hielt er den Veränderungsprozess seiner Wahrnehmung des Dramas fest, und so erfährt man, dass Wajda zunächst nur die szenische Qualität des Stücks schätzte, die Dialoge hingegen kritisch sah. Erst mit der Zeit ließ er sich auch vom Wortlaut einzelner Verse mitreißen. Schließlich stellte er selbstkritisch fest, dass das Drama noch keinen Regisseur gefunden habe, »der der Vorstellungskraft des Autors würdig wäre«.²³

Im Juli 1992 war es dann so weit, die deutschsprachige Aufführung des polnischen Dramas stand unmittelbar bevor. Die Begeisterung war auf allen Seiten spürbar: Wajdas Traum ging in Erfüllung, Stein glaubte, in Salzburg neue Akzente zu setzen, und Dedecius durfte die neue Übersetzung des bekannten Dramas präsentieren. Die erste symbolische deutsch-polnische Probe und zugleich die erste Aufführung von kleineren Passagen fand während der feierlichen Eröffnung der neuen Halle des Warschauer Flughafens statt. Jerzy Łukosz zufolge ging es dabei weniger um eine »parolenhafte Verständigung«, sondern vielmehr um das Potential der Kunst, Grenzen zu überwinden und, jeglichen Unterschieden zum Trotz, zu verbinden.²⁴ Später sollte nur noch die Salzburger Premiere folgen. Wie man dem Artikel in *ŻYCIE WARSZAWY* entnehmen kann, diskutierte man darüber, ob der Westen anfangs, Polen besser zu verstehen, oder ob sich nur die bisherigen Vorurteile verfestigten.²⁵ Kurze Zeit später waren jegliche Zweifel zerstreut – die Salzburger Festspiele begannen, die Presse richtete ihr Augenmerk auf das neue Programm unter Leitung von Peter Stein. Schon die Anzahl der Pressestimmen und Titelzeit, dass das neue Programm, wie auch die Aufführung *Der Hochzeit* selbst, für Aufsehen sorgten. Über das Ereignis berichteten sowohl namhafte Kenner des Theaters und der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum, wie Alois Woldan, Albrecht Lempp, Maria Dębicz, Jerzy Łukosz, Wojciech Natanson



²² Andrzej Wajda – Notizbuch, in: Wyspiański: Wesele. Die Hochzeit (Anm. 8), S. 242.

²³ Ebenda, S. 251.

²⁴ Jerzy Łukosz: Wesele po niemiecku, in: NOTATNIK TEATRALNY Nr. 6 (1993), S. 144–147, hier S. 147.

²⁵ M.J.: Dedecius przetłumaczył Wesele (Anm. 16).

oder Marta Kijowska, als auch renommierte Zeitungen und Zeitschriften: FAZ, AUGSBURGER ALLGEMEINE, WIENER ZEITUNG, DIALOG, TEATR.

Die Kritiken fielen sehr unterschiedlich aus, bei näherer Betrachtung gewinnt man schnell den Eindruck, es mit einer breiten Palette an Meinungen und Eindrücken zu tun zu haben. So liest man einerseits, dass Wyspiańskis Drama mit »neunzigjährige[r] Verspätung« aufgeführt wurde, was die Ignoranz und Überheblichkeit des Westens bezeuge. Dabei erweise sich Wajdas Inszenierung »als ein überaus farbiges, sinnliches Stück Theater, das so vielschichtig ist, das vordergründig unmittelbar anspricht [...]«. ²⁶ Lothar Sträter hebt Wajdas Assoziationen hervor und verweist auf Parallelen zwischen den Träumen der Bauern von einer nationalen Erhebung bis hin zur Solidarność (diesmal das Bündnis der Intellektuellen mit den Arbeitern). Weiter bemerkt er, dass man sich an die Reime, die von Dedecius ganz bewusst gewählt wurden, gewöhnen müsse. Die Polen jedoch »gehören zu Europa, und wenn wir ein Europa der Vielfalt wollen, sollten wir uns auch mit dieser Mentalität der Nachbarn vertraut machen – die übrigens beileibe nicht ohne Parallelen in anderen Ländern ist.« ²⁷ Und in der NEUEN ZEIT liest man von einem

phantasievoll[e] und farbenprächtig[e] Spektakel, das schon allein durch die dabei vermittelte Stimmung wirkte. Es war gar nicht nötig, in allen Details der ohnehin recht komplexen polnischen Geschichte Bescheid zu wissen, um Wyspiańskis Drama, das in Polen wie ein Nationalheiligtum in Ehren gehalten wird, als ein großes europäisches Theaterstück zu würdigen. Die diversen Bezüge auf die polnische Geschichte, wie etwa das Erscheinen eines berühmten Hofnarren aus der Renaissance oder des schwarzen Ritters aus einem bekannten Drama, sind der europäischen Theatertradition keineswegs fremd. Man denke nur an die Shakespeareschen Narren oder an da Pontes Steinernen Gast. ²⁸

Eine andere Sichtweise findet sich bei Heinz Sichrovsky, der behauptet, das Stück könne nur für polnische Historiker und Osteuropaforscher interessant und verständlich sein. ²⁹ Noch stärker fällt die Kritik von Hans Krebs aus: »In der Übersetzung von Karl Dedecius tritt dieses polnische Pandämonium, dieses national-nostalgische

²⁶ Reinhard Kriechbaum: Einbruch der Politik in das Beschaulich-Private, in: SALZBURGER NACHRICHTEN 29.7.1992.

²⁷ Lothar Sträter: Szenen eines Hochzeitsfests mit Komplikationen, in: RHEINISCHE POST 29.7.1992.

²⁸ Wajdas Meisterstück. Deutschsprachige Erstaufführung in Salzburg, in: NEUE ZEIT 29.7.1992, ohne Autor.

²⁹ Heinz Sichrovsky: Nur für polnische Historiker, in: KRONE 29.7.1992.

Nachtkonzil, dieser Weckruf des ›Jungen Polen‹ erstmals deutschsprachig auf die Bühne. Polen um 1900 – wen in der Welt kümmerte das schon?³⁰

Auch die Wahrnehmung der Übersetzung von Dedecius geht stark auseinander: In der NEUEN ZEIT liest man von einer erstklassigen Übersetzung von Dedecius.³¹ H. Lehmann wiederum schreibt von »viele[n] gewaltige[n] Worte[n], die Karl Dedecius bewundernswürdig wie im Original in eine Art Kunstsprache-Verse übersetzte«.³² Ernst Schremmer lobt Dedecius' Erfahrung beim Übersetzen polnischer Dichtung, die Berücksichtigung der Wortmelodie und den Umgang mit den Reimen, die schon im Original »teils poetisch-lyrisch, teils intellektuell zitierend, teils holzschnittthaft« seien. Dedecius habe dem Geist der dramatischen Dichtung den richtigen Dienst erwiesen, schreibt er.³³ Etwas völlig anderes liest man bei Werner Krause, der Dedecius' Leistung schlichtweg als misslungen bezeichnet. Das gelte vor allem für die Musikalität des Textes. Seiner Meinung nach humpeln

etliche Versfüße [...] als Opfer wilder verbaler Verrenkungen im Gips daher. Von der Notwendigkeit einer deutschsprachigen Erstaufführung im Salzburger Landestheater bleibt nur die Not zurück, dieser Mischung aus Mysterienspiel und Freiheitsdrama mehr als Anteilnahme abzugewinnen.³⁴

Auch die Kritik von Armin Eichholz ist nicht gerade positiv, er schreibt von einem Text, der »manchmal klingt [...] wie aus einem polnischen Märchen von Wilhelm Busch (›Die Hölle in unserem Lande / ist schlimmer als die von Dante‹)«.³⁵ Etwas milder fallen die Urteile von Gerhard Stadelmaier und von Rainer Wagner aus. Stadelmaier schreibt:

Jetzt, in der verdienstvollen Übersetzung von Karl Dedecius, muß sich halt »Lamour« auf »Literatur« reimen, »Lilien« auf »Reptilien«, »Wangen« auf »Verlangen«, »Skelett« auf »Korsett«. Sie plaudern alle, aber ihr Plauderton ist einerseits ekstatisch, andererseits knittelversiert. Jede Zeile ist ein symbolistischer Aufschwung zum Himmel, den aber erdige Wortpapiergewichte etwas behindern.³⁶

³⁰ Hans Krebs: Polens Geist und Geister. Salzburg: Andrzej Wajda inszeniert Wyspianskis *Wesele*, in: AUGSBURGER ALLGEMEINE 29.7.1992.

³¹ Wajdas Meisterstück (Anm. 28).

³² H. Lehmann: Exotischer polnischer Miniatur-Reigen, in: KIELER NACHRICHTEN 31.7.1992.

³³ Ernst Schremmer: Aus einer Künstleridylle nahe Krakau, in: ESSLINGER ZEITUNG 31.7.1992.

³⁴ Werner Krause: Polnischer Perchtenlauf, in: KLEINE ZEITUNG 29.7.1992.

³⁵ Armin Eichholz: Dichters Hochzeitsfest und Katzenjammer, in: DIE WELT 29.7.1992.

³⁶ Gerhard Stadelmaier: Narzissten und Goldmünder oder Nation ist nur Literatur, in: FAZ 29.7.1992.



Wagner hingegen beruft sich auf die Autorität des Übersetzers, die ihm zu glauben erlaube, dass der Stil und die Reime, die er später kritisiert, schon im Original so angelegt sein mussten. Sein Augenmerk richtet sich auf die politischen Akzente und das Pathos, die Folge des Verrats der Poesie an der Politik – ausgedrückt durch die Knüppel(verse):

Da beschwert sich eine junge Hübsche über einen Verehrer, der sei »ein Scheich / kaum gekommen, möchte er gleich«. Da reimt sich schmust auf Verlust, Musik auf Genick und Alkoven auf schwofen – und weil's so schön ist, wird's auch noch wiederholt.

Weiter im Text würdigt er aber die Leistung einzelner Schauspieler:

Manchen Darstellern gelingt es mit Geschick, die schlimmsten Klippen sprachmelodisch zu umschiffen. Der Freiburger Robert Hunger-Bühler als patriotisch-resignativer Journalist etwa. Oder Joachim Bißmeier als Gastgeber. Andere, wie die zur exaltierten Liebesroman-Nachspielerin hochgedrehte Rachel (Dagmar Manzel) können ihrem Versgefängnis nicht so leichtentfliehen.³⁷

Das Spiel von Dagmar Manzel wird übrigens in vielen Kritiken gelobt ...

Und wie reagierte das Publikum, in dem »nicht gerade üppig besetzt[en] Saal«.³⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Notiz aus dem bereits zitierten Tagebuch von Wajda:

Nach der Premiere! Im Sheraton Hotel tritt ein altes Männchen auf mich zu. Er gibt sich für einen Schauspieler aus Bielsko aus und sagt: Das ist hübsch, was Sie gemacht haben, aber hier in Österreich hält man uns Polen doch für Säufer. So sieht man uns. Und diesen Eindruck bestätigen Sie noch auf der Bühne! (etwas in dieser Art!).

Statt dass die Polen aufhören zu trinken, wenigstens solange sie im Ausland sind, ist es leichter, Wyspiański zu zensieren! Aus dem gleichen Grund sollten die Engländer Falstaff streichen [...].

Zum Glück ist heute die Freiheit da, sich über so ein Gerede lustig zu machen. Ich glaube jedoch, dass viele unserer Landsleute so denken, dass sie es vorziehen würden, hier auf der Bühne eine Volkstanzgruppe aus Masowien zu sehen, denn ein Drama von Wyspiański.³⁹

³⁷ Rainer Wagner: Die Schnapsfahne weht, in: BADISCHE ZEITUNG 20.7.1992.

³⁸ Lehmann: Exotischer polnischer Miniatur-Reigen (Anm. 32).

³⁹ Andrzej Wajda – Notizbuch (Anm. 22), S. 259.

Dass Wyspiański's *Die Hochzeit* in Salzburg aufgeführt wurde, war mit Sicherheit ein Ereignis, das bis heute viele Literatur- und Theaterwissenschaftler beschäftigt. Von Anfang an sorgte die Aufführung für Aufregung und wurde ausführlich kommentiert – ob jedoch immer objektiv? Oder vielleicht anders gefragt: Müssen die Kommentare immer objektiv sein? Theater, genau wie andere Kunstwerke, weckt beim Zuschauer unterschiedliche Emotionen, oft sind es sehr verschiedene, manchmal sogar ganz gegensätzliche.



Peter Stein

Kurfürstendamm 159
1000 Berlin 31
26. September 1991
Telefon: 030 892 57 14

Herrn
Dr. Karl Dedecius
Reichsforststr. 16
6000 Frankfurt 71

Lieber Karl Dedecius,

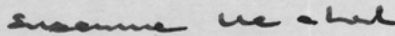
vorgestern habe ich lesen und bewundern können, wie Sie Teile von Wyspiański's WESELE übersetzt haben. Nicht nur ich, sondern die versammelte Dramaturgenrunde waren nicht nur angetan, sondern begeistert. Ich glaube, Ihnen ist da etwas ganz Ungewöhnliches gelungen. Ich mußte an so großartige Übersetzungsbeispiele wie Morgensterns PEER GYNT-Übersetzung denken.

Nun habe ich gehört, daß Sie das ganze Stück keinesfalls übersetzen wollen. Wie immer richtig und notwendig Ihre Gründe sein mögen, so flehe ich Sie doch auf den Knien an, besonders nachdem ich Ihre Kostprobe zur Kenntnis nehmen konnte, das Stück ganz für uns zu übersetzen, die wir es erstmals im deutschen Theater fest und sicher plazieren wollen. Bitte bedenken Sie die große Wirkung, die eine richtig plazierte und gut durchgeführte Theaterarbeit haben kann in der Propagierung polnischer Dichtung, die Sie ja so vorbildlich zu Ihrer Sache gemacht haben. Wenn es zeitlich schwierig wird, lassen Sie mich vorschlagen, daß Sie vielleicht mit jemand anderem kooperieren, aber doch zumindest die Oberaufsicht haben. Es ist mir wirklich furchtbar wichtig mit der Sache.

Bitte erlauben Sie mir, Sie zu treffen und mit Ihnen zu sprechen, wenn ich am 6. Oktober wieder in Berlin bin.

Mit freundlichen Grüßen

Peter Stein
(telefonisch diktiert)


i. A. Susanne Ueckert

Brief von Peter Stein an Karl Dedecius vom 26.9.1991 – Karl Dedecius Archiv
am Collegium Polonicum in Słubice.

Wisława Szymborska Śmiech

Dziewczynka, którą byłam —
znam ją, oczywiście.
Mam kilka fotografii
z jej krótkiego życia.
Czuję wesołą litość
dla paru wierszyków.
Pamiętam kilka zdarzeń.

Ale,
żeby ten, co jest tu ze mną,
roześmiał się i objął mnie,
wspominam tylko jedną historyjkę:
dziecinna miłość
tej małej brzyduli.

Opowiadam,
jak kochała się w studencie,
to znaczy chciała,
żeby spojrzał na nią.

Opowiadam,
jak mu wybiegła naprzeciw
z bandażem na zdrowej głowie,
żeby chociaż, och, zapytał,
co się stało.

Zabawna mała.
Skądże mogła wiedzieć,
że nawet rozpacz przynosi korzyści,
jeżeli dobrym trafem
pożyje się dłużej.

Dałabym jej na ciastko.
Dałabym na kino.
Idź sobie, nie mam czasu.

No przecież widzisz,
że światło zgaszone.
Chyba rozumiesz,
że zamknięte drzwi.



Wisława Szymborska / Übersetzung: Angela Rogner

Lachen

Das Mädchen, das ich war —
ich kenne es, natürlich.
Ich habe mehrere Fotografien
aus seinem kurzen Leben.
Ich empfinde fröhliche Nachsicht
mit ein paar Gedichten.
Ich erinnere mich an mehrere Ereignisse.

Aber
damit derjenige, der hier bei mir ist,
lacht und mich in den Arm nimmt,
erwähne ich nur eine Geschichte:
die kindliche Liebe
des hässlichen Entleins.

Ich erzähle,
wie sie sich in einen Studenten verliebte,
das heißt sie wollte,
dass er sie ansah.

Ich erzähle,
wie sie auf ihn zulief,
mit einem Verband um den gesunden Kopf,
damit er, ach, sie wenigstens fragte,
was passiert war.

Lustiges kleines Ding.
Wie hätte sie auch wissen können,
dass selbst Verzweiflung nützlich ist,
wenn man das Glück hat,
länger zu leben.

Ich würde ihr Geld für ein Stück Kuchen geben.
Oder fürs Kino.
Geh jetzt, ich habe keine Zeit.

Du siehst doch,
das Licht ist aus.
Du verstehst wohl,
dass die Tür verschlossen ist.

Nie szarp za klamkę —
ten, co się roześmiał,
ten, co mnie objął,
to nie jest twój student.

Najlepiej, gdybyś wróciła,
skąd przyszłaś.
Nic ci nie jestem winna,
zwyčajna kobieta,
która tylko wie,
kiedy
zdradzić cudzy sekret.

Nie patrz tak na nas
tymi swoimi oczami
zanadto otwartymi,
jak oczy umarłych.

Pierwodruk: Poezja 1967, nr 3, s. 3–4.

Źródło: Wisława Szymborska: Wiersze wszystkie. Kraków 2023, s. 266–268.



Rüttle nicht an der Klinke —
 derjenige, der gelacht hat,
 der mich umarmt hat,
 ist nicht dein Student.

Am besten, du gehst zurück,
 woher du gekommen bist.
 Ich schulde dir nichts,
 eine gewöhnliche Frau,
 die nur weiß,
 wann
 man ein fremdes Geheimnis verraten kann.

Sieh uns nicht so an
 mit deinen Augen,
 weit aufgerissen
 wie die Augen der Toten.

Angela Rogner jest zwyciężczynią konkursu na niemieckie tłumaczenie wiersza *Śmiech*, ogłoszonego przez Fundację im. Karla Dedeciusa we współpracy z Zakładem Translatoryki i Glottodydaktyki w Instytucie Germanistyki na Uniwersytecie Wrocławskim, Fundacją Wisławy Szymborskiej oraz wydawnictwem Suhrkamp z okazji 100-lecia urodzin Wisławy Szymborskiej w 2023 roku. Jury w składzie: Andreas Lawaty, Sława Lisiecka, Manfred Mack i Renate Schmidgall wybrało jej tłumaczenie spośród 61 zgłoszeń na konkurs.

Agnieszka Brockmann

Poetka w archiwum tłumacza. Materiały Wisławy Szymborskiej w archiwum prywatnym Karla Dedeciusa

Obcując ze spuścizną osobistą, przekazaną do publicznego archiwum za życia jej twórcy, trzeba być świadomym tego, że mamy do czynienia z wynikiem pewnego rodzaju performansu. Zakładać należy, że zbiory takie zostały przez twórcę spuścizny dokładnie przejrane, w najlepszym wypadku uporządkowane, przy okazji w mniejszym lub większym stopniu »skorygowane« poprzez dołączenie lub usunięcie z nich dokumentów, które z jakiegoś powodu nie mogły być jeszcze udostępnione publiczności. Działania tego typu zwykle nie pozostawiają śladu w aktach lub pozostawiają ślady dyskretne: luki w dotychczas pełnej korespondencji, nieoczekiwane i niewymienione załączniki, niewyjaśnione zmiany w stworzonym przez właściciela porządku dokumentów. Analiza takich zakłóceń w organicznie przyrastającej dokumentacji pozwala w sposób szczególny spojrzeć nie tylko na stosunek twórcy spuścizny do jego akt, ale także na jego związki z partnerami w pracy i w korespondencji.



W niniejszym artykule zilustruję te powiązania na przykładzie dokumentów Wisławy Szymborskiej zawartych w spuściznie Karla Dedeciusa. Zdaję sobie sprawę z tego, że moje rozważania mogą być potraktowane jako spekulatywne. Będą one bowiem w dużym stopniu polegały na interpretacji faktów, których zaistnienia nie można już sprawdzić, a tym bardziej zdecydować, czy ingerencja w porządek dokumentów miała charakter świadomego działania, czy była tylko zdarzeniem przypadkowym. Wynikające z tej analizy wnioski są jednak na tyle atrakcyjne, że warto dokładniej przyjrzeć się samym dokumentom, przeanalizować ich strukturę i formę, w jakiej trafiły do archiwum.

Zbiory Karla Dedeciusa przekazano do Słubic i Frankfurtu w dwóch turach. Pierwszą część spuścizny tłumacz przygotował do przekazania sam lub z pomocą nieznaney osoby z kręgu pracowników Instytutu Spraw Polskich w Darmstadt lub domowników w 2001 roku. Drugą część sprowadzono do archiwum po śmierci Karla Dedeciusa w roku 2016. Pomiędzy 2001 i 2016 rokiem miały miejsce niewielkie uzupełnienia zasobów archiwalnych o charakterze przypadkowym lub okolicznościowym.

Świadomy podział zbiorów na dwie części to pierwszy »performatywny« gest twórcy spuścizny, wywierający bezpośredni wpływ na jej kształt. Pewna część dokumentów stała się dla niego nieaktualna, niepotrzebna do dalszej pracy, zbędna także w sferze emocjonalnej, ponieważ niekonieczna dla utrzymywania dalszych kontaktów. Nie znaczy to jednak, że dokumenty te straciły na wartości, wręcz przeciwnie: zmieniły

status »z materiałów domowych na artefakty archiwalne«¹. Oznacza to, że z dynamicznej, subiektywnej pamięci osobistej i rodzinnej Dedeciusa przeszły w sferę pamięci oficjalnej. Stając się elementem zasobu archiwalnego, przekształciły się automatycznie w część zasobów pamięci kulturowej, ponadindywidualnej, otwartej na badania i interpretacje z różnych pozycji i przy udziale różnych grup zainteresowanych.

W prywatnym archiwum Karla Dedeciusa zbiory Wisławy Szymborskiej zawsze były specjalnie wydzielone. Dedecius miał zwyczaj gromadzić dokumenty autorów, z którymi łączyły go szczególnie bliskie osobiste i literackie kontakty, w oddzielnych grupach opisanych nazwiskiem autora. Zawierały one całość dokumentacji dotyczącej danej osoby, m.in. kopie dzieł oryginalnych i maszynopisy tłumaczeń, korespondencję z pisarzem i z jego wydawcami, a także głosy czytelników, dokumentację wydarzeń kulturalnych oraz materiały prasowe. Takie podzespoły akt posiadali w archiwum prywatnym Dedeciusa obok Szymborskiej m.in. Ajgi, Herbert, Lec, Miłosz, Nowaczyński, Popa, Różewicz, Wirpsza i Zagajewski. W drugiej części spuścizny wydzielone są – obok polonistów – materiały dotyczące autorów języka rosyjskiego: Majakowskiego (Lilja Brik), Ajgiego i Brodskiego. Materiały dotyczące innych autorów trafiały do grup podzielonych bardziej formalnie: »Korespondencja ogólna«, »Korespondencja z wydawnictwami«, »Rozgłoszenie telewizyjne i radiowe«, były odkładane w kontekście biografii tłumacza pod »Gratulacjami«, »Życzeniami urodzinowymi« lub w dziale »Inni autorzy«. Znamienny jest fakt, że w pewnym momencie istnienia prywatnego archiwum Karla Dedeciusa wyklarowała się grupa dokumentów »Inni autorzy«. Przynależność do cechu pisarskiego stała się tym samym wykładnikiem znaczenia danego człowieka. Z osoby prywatnej zamieniał się on w człowieka piszącego, potencjalnego autora tekstów interesujących Dedeciusa. Taki podział dokumentów podyktowany był najprawdopodobniej względami czysto praktycznymi, z punktu widzenia badacza analizującego zasoby archiwum można w tej praktyce upatrywać próby stworzenia osobistego kanonu i pytać o jego kompatybilność z obowiązującym za życia Dedeciusa kanonem literatury polskiej w dyskursie publicznym w RFN.

Dokumenty Wisławy Szymborskiej w pierwszej części spuścizny Karla Dedeciusa

Jakie materiały pióra Wisławy Szymborskiej przekazane zostały w pierwszej części spuścizny Karla Dedeciusa? Czy można na ich podstawie wnioskować o zamiarze świadomego kształtowania zasobu archiwalnego i wizerunku własnego – oraz wizerunku autorki – poprzez twórcę spuścizny? Myślę, że tak, chociaż nie zawsze było to działanie w pełni świadome.

Biorąc pod uwagę dość bliskie stosunki pomiędzy poetką i jej tłumaczem, o których świadczą nie tyle oficjalne deklaracje (Dedecius we wszystkich tekstach autobiogra-

¹ Honorata Sroka: Kuratorstwo archiwum? Przypadek Themersonów, *ŚLĄSKIE STUDIA POLONISTYCZNE* nr 1 (2022), s. 2, <https://doi.org/10.31261/SSP.2022.19.04> (26.3.2024).

ficznych podkreślał zdystansowanie Szymborskiej w kontaktach osobistych), ile obszerność i ton zachowanej korespondencji, zadziwia fakt, że cała przekazana została do ślubickiego archiwum już w pierwszej części spuścizny Karla Dedeciusa. Świadczenia mniej lub bardziej intymnej przyjaźni i pracy literackiej stały się w ten sposób dokumentami historycznoliterackimi, źródłami, dostępnymi dla badaczy zarówno sztuki tłumaczenia Karla Dedeciusa, jak i twórczości Wisławy Szymborskiej². Listy Szymborskiej do Dedeciusa przekazano do użytku publicznego dużo wcześniej niż archiwum prywatne poetki. Trafiło ono jako depozyt do Biblioteki Jagiellońskiej dopiero po jej śmierci, czyli w 2012 roku.

W pierwszej części archiwum prywatnego Karla Dedeciusa korespondencja tłumacza i poetki nie jest – pod względem jej fizycznej objętości – zbiorem najobszerniejszym (dwie teczki w stosunku do trzech kartonów innych materiałów), stanowi natomiast prawie połowę przekazanych przez Dedeciusa w 2001 roku dokumentów dotyczących Szymborskiej (122 z 261 jednostek archiwalnych). Już sam fakt, że listy te przed przekazaniem do archiwum zostały oczyszczone ze wszystkich załączników i oddzielone od reszty materiałów, świadczy o chęci nadania im szczególnego znaczenia i wyodrębnienia ich z całości zasobów archiwum. Są one rzeczywiście szczególnie ważne, ponieważ wyznaczają horyzont wszystkiego, czego można spodziewać się w archiwum. Niemal wszystkie sprawy poruszane w korespondencji znajdują odzwierciedlenie w innych archiwaliach. Każdy poruszony temat materializuje się w postaci dokumentów. Dlatego analizie tej korespondencji poświęcę teraz więcej miejsca. Będzie ona tłem dla prezentacji innych archiwaliów.



Korespondencja Wisławy Szymborskiej w pierwszej części zbiorów Karla Dedeciusa obejmuje ok. 122 listów pisanych w latach 1969–2001³. Rozpoczyna się ona dość typowo, z oficjalną tytulaturą, na neutralnym papierze, zawiera reakcję na prośby Dedeciusa o przesłanie ostatnich tomików Szymborskiej i zbioru polskich recenzji oraz intensywną dyskusję i krytykę tłumaczenia Dedeciusa. 20 marca 1969 roku poetka wyraża wątpliwości w odniesieniu do wybranego przez Dedeciusa tytułu pierwszego planowanego tomu jej wierszy *Ich, Kassanda*, który uważa za »zbyt obszerny i koturnowy«⁴. 30 listopada 1971 roku przesyła mu czterostronicowy maszynopis zawierający

² Korzystanie z tych materiałów w momencie przekazania archiwum było możliwe wyłącznie za zgodą autorki. Po jej śmierci zezwolenia na wgląd do akt udziela Fundacja Wisławy Szymborskiej.

³ Pierwszy list Karla Dedeciusa do Wisławy Szymborskiej, zachowany w jej spuściznie przechowywanej w Bibliotece Jagiellońskiej, świadczy o tym, że ich kontakty listowne rozpoczęły się dużo wcześniej. Pierwszy list tłumacza do poetki pochodzi z 1 września 1963 roku (KD2 04-07-16, karta 2). Prosi on w nim o zgodę na »tłumaczenie i wydanie tomiku z wyborem wierszy«. Dedecius najwyraźniej na początku znajomości nie zachowywał listów od Szymborskiej. Jego wczesna korespondencja zawiera wiele wątpliwości związanych z tłumaczeniem jej poezji. Na kartce pocztowej z 20 stycznia (?) 1965 roku wspomina on: »Kiedy czytałem Pani w Krakowie jej wiersze po niemiecku, oczy Pani wyrażały takie cierpienie, że straciłem odwagę tłumaczenia *Soli* na język ołowiu«.

⁴ Wszystkie cytowane listy Wisławy Szymborskiej pochodzą ze spuścizny Karla Dedeciusa zdeponowanej w Archiwum im. Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Ślubicach. W odnośnikach podaję jedynie sygnatury cytowanych dokumentów, tutaj: KD1 16-13-109.

konkretne wątpliwości co do tłumaczenia poszczególnych wierszy, od zagubionego dźwiękonaśladownictwa, poprzez błędne zrozumienie oryginału aż po konkretne rozwiązania w zakresie tłumaczenia⁵. List ten powstał bez wątpienia przy pomocy kogoś, kto na tyle dobrze znał niemiecki, że mógł sformułować takie uwagi. Czy był to Kornel Filipowicz – mianowany dopiero dużo później przez Wisławę Szymborską jej prywatnym tłumaczem z niemieckiego⁶ – można tylko przypuszczać. Jak gdyby »na przeprosiny«, a na pewno aby złagodzić kategoryczny ton poprzedniego listu, 20 grudnia 1971 roku Szymborska przesyła Dedeciusowi pierwszą wyklejankę. Są to niezwykle krótkie i powściągliwe życzenia na Boże Narodzenie⁷. Zmiana charakteru nośnika informacji – z oficjalnego papieru listowego na nieformalną wyklejankę – nie oznacza jednak zmiany tonu w korespondencji. Jest to znak, że – wbrew powszechnemu przekonaniu – wyklejanki trafiały nie tylko do najbliższych przyjaciół poetki, ale były zwyczajną formą prywatnej korespondencji.

Ton tej korespondencji zmienia się, kiedy 11 stycznia 1972 roku Dedecius euforycznie odpowiada na listopadowy list, twierdząc, że taką współpracę sobie ceni, większość uwag przyjmuje, a liczbę błędów usprawiedliwia nieuwagą i błędnym odczytaniem przy sporządzaniu maszynopisów⁸.

Nieufność w stosunku do tłumacza i zapal do wspólnej pracy nad tekstem opuszczają poetkę zupełnie po wydaniu jej pierwszego niemieckiego tomu (*Salz*) na początku 1973 roku. Tuż przed jego ukazaniem się, 23 grudnia 1972 roku, Szymborska pisze (zwracam uwagę na charakterystyczny szereg zdrobnień): »Za karteczkę świąteczną serdecznie dziękuję – na książeczkę będę oczywiście czekać cierpliwie, choć z wielką treścią. Skoro przekład jest świetny – to znaczy, że za wszystkie wady książki ponosi już winę sama autorka...«⁹. Charakterystyczny ton przejmuje od Szymborskiej Dedecius, pisząc 10 marca 1973 roku również o »głosikach-odgłosach na Pani wiersze (niedużo, ale sympatyczne i ważne)¹⁰« i – co ważniejsze – przejmuje nawyk wyklejania. Od tej pory wyklejanki (Szymborskiej) i pocztówki (Dedeciusa) stają się głównym nośnikiem tej korespondencji. Sprawy literackie nadal są w niej obecne, dotyczą jednak raczej wymiany tekstów i informacji na temat aktualnych projektów niż dyskusji o konkretnych rozwiązaniach językowych przy tłumaczeniu wierszy. Coraz częściej w listach pobrzmiewają nuty zwyczajne, pozdrowienia z wakacji, podziękowania za (nieliterackie) prezenty, plany wyjazdowe (wcale nie takie rzadkie, jak utrzymują biografowie). Latem 1985 roku Szymborska, Filipowicz i Dedecius przechodzą na ty. Coraz więcej kartek pisze Kornel Filipowicz, a Wisława Szymborska dopisuje do nich swoje pozdrowienia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że listy Szymborskiej w miarę upływu czasu stają się krótsze, podczas gdy listy Dedeciusa wydłużają się. Dedecius coraz częściej

⁵ Porównaj np. *Szkielet jaszczura* i *Das Gerippe eines Salamanders*, KD1 19-13-110.

⁶ Patrz list z 13.8.1973, KD1 16-13-47.

⁷ KD1 16-13-35.

⁸ KD2 04-07-16, karty 16-19.

⁹ KD1 16-13-40.

¹⁰ KD2 04-07-16, karta 24.

przejmuje rolę tego, który usiłuje namówić Szymborską do wzięcia udziału w jakimś oficjalnym spotkaniu, układa plany wizyt, strategię »na przeżycie« kolejnych spotkań autorskich, pertraktacje z wydawnictwami itp. Staje się jej nieoficjalnym ambasadorem w RFN. Działania te intensyfikują się szczególnie w latach dziewięćdziesiątych, kiedy Szymborska otrzymała szereg ważnych nagród¹¹. Chociaż poetka co raz to wysyłała Dedeciusowi pełne wdzięku »rezygnacje«¹², była świadoma jego zasług i – jeżeli chodzi o sprawy literackie – ufała mu w zasadzie bezgranicznie. Doskonałym przykładem takiego zaufania jest »sprawa rymów« z 1994 roku. Dedecius prosi o pozwolenie, aby w kilku wierszach złożonego właśnie w wydawnictwie nowego tomu (*Auf Wiedersehn. Bis morgen*, Suhrkamp 1995) zrezygnować z rymów na rzecz »ważniejszej poezji, zdań i myśli«¹³. Szymborska odpowiada: »W sprawie rymów (czy mają być, czy nie) masz prawo decydowania. Wyłącznie Ty masz takie prawo, inni tłumacze niech się męczą!«¹⁴. Nieco wcześniej, podczas przygotowywania tego tomu, Szymborska pisała do Dedeciusa 16 stycznia 1994 roku: »[...] I czy rzeczywiście istnieje na nowy wybór zapotrzebowanie [...] Czytelników? Ja tego nie wiem – Ty to wiesz i z wyżyn swojej wiedzy będziesz musiał tę kwestię rozstrzygnąć«. Zupełnie niezobowiązująco przesłała mu sugestie »dotłumaczenia« paru pominiętych poprzednio wierszyków«, jednak dodaje: »bez najmniejszego nacisku. I bez urazy, jeśli Ci te wiersze nie będą »leżały«¹⁵.

»Katastrofa noblowska« jako cezura

»Katastrofa noblowska« zostawiła widoczny ślad w korespondencji poetki i jej niemieckiego tłumacza. Wyklejanki zniknęły prawie zupełnie – Wisława Szymborska nie miała czasu na wyklejanie. Zaproszenie do Sztokholmu Dedecius otrzymał faksem. Zachowanych listów jest zdecydowanie mniej, zastąpiły je najprawdopodobniej kontakty telefoniczne. Jednak te krótkie, oficjalne, wysyłane często przez osoby trzecie notatki, zawierają nierzadko wyraźne oznaki sympatii – ręczny podpis poetki ozdobiony kwiatkiem pod zaproszeniem na uroczystości noblowskie¹⁶, serdeczne zwroty w nagłówkach listów jak »Znakomity mój!« lub »Drogi, Niezawodny Karolu!«¹⁷. Z korespondencji tej jasno wynika, że Szymborska wiedziała, iż sukcesy, które odnosiła za granicą, były także sukcesami jej tłumaczy.

¹¹ W 1991 roku miasto Frankfurt nad Menem przyznało jej Nagrodę im. Goethego, w 1995 roku odebrała w Wiedniu Nagrodę Herdera, w listopadzie 1996 roku – tuż po ogłoszeniu werdyktu szwedzkiej Akademii – wspólnie z Günterem Grassem pierwszą w historii Nagrodę Miast Partnerskich Torunia i Getyni im. Samuela Bogumiła Lindego.

¹² Patrz: KD1 16-13-98.

¹³ KD1 16-13-123.

¹⁴ KD1 16-13-93. W ostatniej chwili Dedecius prosi lektorkę, Elisabeth Borchers, o wymianę trzech ostatnich wierszy tego tomu na wersję rymowaną, którą udało mu się jednak sporządzić (list z 4 września 1994 roku, KD2 04-07-12, karta 14).

¹⁵ KD1 16-13-122.

¹⁶ KD1 16-13-129.

¹⁷ KD 16-13-106, KD1 16-13-108-1.



Jeszcze lepiej wiedzieli o tym sami tłumacze. Karl Dedecius kilka dni po otrzymaniu wiadomości o Nagrodzie Nobla dla Szymborskiej pisze list, w którym w punktach wymienia najważniejsze kwestie związane z zachowaniem praw autorki do własnych utworów, trwając jednocześnie na straży swoich własnych praw do jej utworów: »[...] mam nadzieję, że pozostaniesz mi wierna, mnie i naszej umowie z roku 1968, o moich ekskluzywnych prawach tłumaczenia na język niemiecki«¹⁸. Niestety nie wiemy na pewno, czy list ten kiedykolwiek został wysłany. Zachował się w formie niesygnowanego maszynopisu w pierwszej części spuścizny Karla Dedeciusa. Nie ma go w zbiorze listów w archiwum Wisławy Szymborskiej. Jasne jest jednak, że Szymborska i Dedecius musieli rozmawiać na ten temat, gdyż poetka zgodziła się na spotkanie wyznaczone jej przez Dedeciusa w opisywanym liście.

Ostatnim listem Wisławy Szymborskiej do Karla Dedeciusa zachowanym w pierwszej części jego spuścizny jest wyklejanka bożonarodzeniowa z 2001 roku¹⁹. Była ona najwyraźniej dodatkiem, który trafił do archiwum podczas jednej z nieformalnych akcji uzupełniania zbiorów.

W pierwszej części spuścizny Karla Dedeciusa znajduje się – obok korespondencji – obszerny zbiór tzw. materiałów roboczych. Obejmuje on wycinki prasowe z wczesnymi publikacjami poetki w polskich gazetach, zbiór krajowych recenzji jej twórczości, pierwsze wywiady z Szymborską w mediach niemieckich, maszynopisy audycji radiowych, w których prezentowane były jej wiersze, pierwsze recenzje tłumaczeń, tłumaczenia pojedynczych utworów, obszerną korespondencję z wydawnictwem Suhrkamp, dokumentację nagród przyznanych poetce, szczególnie tych, w których Karl Dedecius miał bezpośrednie prawo głosu, jak Nagroda im. Goethego, bardzo – aczkolwiek czysto formalną – dokumentację uroczystości wręczenia Nagrody Nobla w Sztokholmie oraz licznych imprez, wieczorów literackich, koncertów i prelekcji poświęconych noblistce. Nie będę dokładnej charakteryzować tych zasobów, ponieważ są one dość typowe dla archiwów literackich. Od archiwów innych tłumaczy różnią się one tylko intensywnością przekazu na dany temat, jego kompletnością, rodzajem i stopniem uporządkowania. Obcuje z tymi dokumentami, należy pamiętać, że żaden z przekazanych w pierwszej części archiwum podzespołów akt nie jest kompletny. Stało się tak nie tylko dlatego, że Dedecius nie miał dostępu do wszystkich dokumentów lub nie przykładął wagi do ich zachowania, ale przede wszystkim dlatego, że jego prywatne archiwum było zbiorem materiałów, które wykorzystywał w codziennej pracy. Jeżeli zachodziła taka potrzeba, ich porządek był regularnie burzony i tworzony na nowo, zbiory rozpraszały się, a pojedyncze dokumenty wchodziły w korelację z innymi w zupełnie innych kontekstach.

Fakt przyznania Wisławie Szymborskiej Literackiej Nagrody Nobla stanowił cezurę nie tylko w prywatnych kontaktach i korespondencji poetki i tłumacza, wywarł on

¹⁸ KD1 16-13-128.

¹⁹ KD1 16-13-108-1.

także wpływ na kształt archiwum Dedeciusa. Było to wydarzenie wymagające ponownego zagłębienia się w »stare szpargały« i nowego spojrzenia na zabrane materiały.

Po 1996 roku w zespole akt Szymborskiej w pierwszej części spuścizny Karla Dedeciusa wyraźnie zaznacza się dążenie do uporządkowania dotychczasowych osiągnięć, a tym samym starych dokumentów. Wśród akt pojawiają się listy tytułów przetłumaczonych przez Dedeciusa wierszy Szymborskiej, spis recenzji i informacji prasowych na temat jej poezji i przekładów od końca 1986 do końca 1996 roku²⁰.

Nagroda Nobla przewartościowała dokumenty starsze, w pewnym sensie zaktualizowała je i zmusiła twórcę spuścizny do ułożenia ich na nowo i w nowych kontekstach. Tłumacz w jednym miejscu zebrał teraz artykuły, które wcześniej były rozproszone ze względu na różne momenty i okoliczności ich powstania. Miały one stworzyć zbiór do ponownego wykorzystania i punkt odniesienia dla nowych wypowiedzi na temat poetki. Teksty te, często pocięte na fragmenty, noszą ślady późnej korekty, są zasobem do sporządzania nowych kompilacji i nowych tekstów.²¹

Nagroda Nobla zaktualizowała w publicznym dyskursie o Szymborskiej wątki zapomniane, przede wszystkim jej socrealistyczną przeszłość ilustrowaną zwykle debiutanckim tomikiem *Dłatego żyjemy*. Temat ten pojawił się również w niemieckiej dyskusji na temat Szymborskiej i pozostawił ślady w archiwum Dedeciusa. Niektóre z nich są bardzo czytelne: wśród euforycznych artykułów pojawiają się krytyczne, wśród wyrazów przekazywanych listownie uznania i sympatii trafia się także dość gruboskórna krytyka. Inne ślady są mniej wyraźne: Dedecius uzupełniał starsze zbiory materiałami dokumentującymi »nowoodkryte« konteksty. Wśród wycinków z gazetowymi publikacjami wierszy Szymborskiej pojawia się nagle kopia całego tomu *Dłatego żyjemy* z 1952 roku z zasobów Biblioteki Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego²². Oczywiście jest, że kopia ta nie pochodzi z lat pięćdziesiątych, ponieważ technika ksero nie była wtedy jeszcze na tyle rozpowszechniona. Jest to dodatek umieszczony świadomie w zbiorze oryginalnych publikacji i rozszerzający ich kontekst o wątek wywołany z zapomnienia po 1996 roku.

Wspominałam już o tym, że zarówno Wisława Szymborska, jak i Karl Dedecius świadomi byli znaczenia, jakie miała jakość pracy tłumacza w popularyzowaniu poezji Szymborskiej. Po przyznaniu poetce Literackiej Nagrody Nobla zmienił się stosunek tłumacza do własnego dzieła. O ile nie zachowały się w całości robocze wersje wcześniejszych niemieckich wydań tomów Szymborskiej, o tyle ostatni »przednobłowski« tom *Auf Wiedersehn. Bis morgen* z 1995 roku tłumacz zachował w dwóch wersjach: jako maszynopis z intensywną korektą »obcą ręką« i nielicznymi własnymi

²⁰ Patrz: KD1 16-13-1, KD1 16-13-3.

²¹ Teczki KD1 16-13-22 do 31 lub 228 do 246.

²² KD1 16-13-8. W antologii *Lektion der Stille* z 1959 roku Szymborska reprezentowana jest dwoma wierszami z późniejszego tomiku *Wołanie do Yeti* (1957): *Andenken (Upamiętnienie)* i *Kleine Anzeigen (Drobne ogłoszenia)*.



poprawkami oraz w formie pierwszej korekty wydawniczej z licznymi poprawkami tłumacza²³. Jest to wyraźny dowód na to, jak wyjątkowe wydarzenie (tutaj: prestiżowa nagroda) wpływa na kształt archiwum i prowokuje świadomą ingerencję w narastające pozornie organicznie zbiory.

Dokumenty Wisławy Szymborskiej w drugiej części spuścizny Karla Dedeciusa

W przypadku pierwszej części spuścizny Karl Dedecius osobiście zdecydował o tym, jakie grupy materiałów powinny stać się archiwaliami. W przypadku drugiej części jego zbiorów o zmianie statusu dokumentów zdecydowała śmierć tłumacza w 2016 roku. Na mocy wcześniejszych umów wszystkie pozostające w jego domu materiały robocze stały się formalnie zasobem archiwalnym. Przeglądając się jednak dokładniej strukturze tych zbiorów, można stwierdzić, że taka nieformalna przemiana miała miejsce już dużo wcześniej. Podejmując w 2001 roku decyzję o ulokowaniu całości swoich zbiorów w publicznym archiwum, Karl Dedecius już wtedy dokonał symbolicznego przewartościowania całości swojej dokumentacji (również tej, która miała jeszcze powstać) i podświadomie traktował każdy wyprodukowany przez niego lub trafiający do jego rąk dokument jako potencjalny dokument archiwalny.

Przyjrzyjmy się niektórym z nich.

Struktura zespołu akt Wisławy Szymborskiej w drugiej części archiwum Dedeciusa jest podobna do ich struktury w pierwszej części archiwum, inne są jednak proporcje poszczególnych grup materiałów. Bardzo widoczne jest w tym zbiorze pragnienie udokumentowania wszystkich niemal aspektów życia poetki, chociaż dokumentów pochodzących bezpośrednio od Szymborskiej jest tutaj bardzo mało. Można zaryzykować tezę, że po 2001 roku Dedecius przyjął w stosunku do poetki nową rolę: obok tłumacza i pośrednika we wprowadzaniu jej utworów na rynek niemiecki stał się świadomym dokumentalistą jej sukcesów i porażek w Niemczech, archiwistą jej dzieł i historii ich rozprzestrzeniania się w kulturze niemieckiej²⁴.

Większość dokumentów dotyczących Wisławy Szymborskiej znajdująca się w tej części kolekcji powstała po 2001 roku. Jedną z największych podgrup stanowi zbiór polskich i niemieckich wycinków prasowych dotyczących Szymborskiej, przyznanych jej nagród i odznaczeń, zawierający sprawozdania z wydarzeń z jej udziałem (np. Polen 2000), recenzje na ponobłowskie publikacje poetki i ich niemieckie wydania, artykuły wspomnieniowe opublikowane po jej śmierci. Zbiór ten jest – moim zdaniem – dowodem na świadome dążenie do stworzenia możliwie pełnej dokumentacji na temat poetki i »archiwistycznych« ambicji twórcy spuścizny.

²³ Maszynopis z korektą: KD1 16-13-259, »szczotki«: KD1 16-13-258.

²⁴ Powodem tego może być także fakt, że w miarę upływu czasu Dedecius zrezygnował z funkcji tłumacza poezji Szymborskiej. Tom *Chwila / Der Augenblick* był w 2005 roku ostatnim w całości przetłumaczonym przez Dedeciusa.

Równie obfity i w równej mierze świadczący o dokumentalistyczno-kolekcjonerskiej pasji twórcy spuścizny jest zbiór korespondencji z wydawnictwem Suhrkamp i osobami trzecimi. Stanowi on większość zachowanych w tym zbiorze listów. Dotyczą one przede wszystkim udostępnienia praw do utworów Szymborskiej innym wydawnictwom i osobom prywatnym. Proszą oni o udzielenie zgody na wykorzystanie tłumaczeń w publikacjach nie tylko książkowych (np. w podręczniku do szkoły średniej, w organie związków zawodowych pracowników kultury *ver.di Kunst + Kultur*), ale także reklamowych i okolicznościowych, o pozwolenie na wykorzystanie utworów Wisławy Szymborskiej w innych formach sztuki, począwszy od utworów muzycznych, poprzez instalacje plastyczne, aż po przedstawienia teatralne. Mnożą się w tej korespondencji zaproszenia na wieczory literackie i innego rodzaju imprezy. Korespondencja ta jest ciekawa, ponieważ pozwala rozpoznać kanały, którymi poezja Wisławy Szymborskiej przenikała do niemieckich odbiorców, a także dlatego, że zawiera często bardzo osobiste refleksje nad poezją i jej tłumaczeniem.

W drugiej części spuścizny Dedeciusa znajdują się także grupy dokumentów, których stan zdecydowanie przeczy opisanej wyżej tendencji do »zakonserwowania« przekazu, ostatecznego uporządkowania dokumentacji i jej zarchiwizowania. Są dowodem na to, że pewne części tworzonej przez siebie dokumentacji tłumacz traktował jako otwarte, żywe źródło roboczego materiału.



Sporo miejsca w tej części archiwum zajmują różne wersje tłumaczeń wierszy Szymborskiej, złożone najczęściej w postaci niekompletnych tomów. Jedna z teczek zawiera np. wiersze pochodzące z tomu *Hundert Freuden* (pierwsze wydanie w serii *Polnische Bibliothek* w 1986 roku) w bardzo specyficznej postaci. Niemal wszystkie wiersze zachowano w trzech egzemplarzach: najpierw jako kopię z publikacji polskiego oryginału, później jako kopię z opublikowanej już niemieckiej wersji z intensywną korektą, sporządzoną ręką Dedeciusa i innej nieznanej osoby, oraz jako późniejszy maszynopis z niewielkimi już poprawkami, dokonanymi tylko przez tłumacza²⁵. W innej tezcze znajduje się trudny do uporządkowania zbiór późnych wierszy Szymborskiej w oryginale i przekładzie, przemieszany z kopiami wcześniejszych publikacji, poprawionych jednak w wielu miejscach przez Dedeciusa²⁶. Mając do czynienia z taką mieszaniną archiwista może tylko pozostawić wszystko w porządku (lub nieporządku) nadanym przez twórcę tego zbioru. Dla badaczy jest to jawny ślad, że Dedecius nie traktował swoich tłumaczeń jako doskonałe i ostateczne. Każdy wcześniejszy tom mógł zostać rozbity i uformowany ponownie w innym układzie, każde nowe wydanie było zaproszeniem do ulepszenia wcześniejszego tłumaczenia.

Podobnie jak przyznanie Literackiej Nagrody Nobla stało się cezurą nadającą, przynajmniej częściowo, nową strukturę dokumentom z pierwszej części prywatnego

²⁵ KD2 04-07-2.

²⁶ KD2 04-07-13.

archiwum Karla Dedeciusa, tak śmierć poetki i świadomość zbliżającej się własnej śmierci wywarły wpływ na charakter dokumentacji kontaktów z Wisławą Szymborską w drugiej części tego archiwum.

Śmierć poetki, jako fakt literacki (wg Tynjanowa²⁷), spowodowała m.in. konieczność napisania nowych tekstów, podsumowujących jej życie i twórczość. Prawdopodobnie dlatego w drugiej części spuścizny Dedeciusa jego wcześniejsze artykuły o Szymborskiej pojawiają się po raz kolejny, zebrane w jedną całość, jako punkt odniesienia, zasób myśli i sformułowań dla tekstów nowych, wspomnieniowych, porządkujących i domykających jego refleksję o poetce²⁸.

Specyficznemu opracowaniu uległy listy Wisławy Szymborskiej, przesłane do Dedeciusa po 2001 roku. W drugiej części prywatnego archiwum Karla Dedeciusa zachowały się zaledwie trzy listy poetki z lat 2001, 2003 i 2006²⁹. Nie były one przechowywane oddzielnie od całego zbioru, tak jak w pierwszej części spuścizny jako artefakty o wyjątkowym znaczeniu, ale zostały przez Dedeciusa w specyficzny sposób »zawłaszczone« jako elementy jego osobistej narracji o własnym życiu. Obok oryginałów tych listów złożone są ich tłumaczenia na niemiecki i próbny wydruk stron, na których miały się one znaleźć w ostatniej planowanej publikacji Dedeciusa, autobiograficznym albumie *Vita activa, vita contemplativa*³⁰. Jest to bardzo wyraźny ślad ingerencji twórcy spuścizny w jej kształt i dowód na to, jak ruchomy był ów zbiór dokumentów, dopóki nie stał się zasobem archiwalnym, jak niejednoznaczna była jego struktura i nietrwałe przyporządkowanie pojedynczych jednostek do poszczególnych grup dokumentów. Listy dotyczące spraw literackich, praktyczne odpowiedzi na konkretne pytania, umieszczone w nowym kontekście stały się świadectwem biograficznym ich adresata. Jest to znamienne dla całości drugiej części spuścizny Dedeciusa. Tłumacz powraca do gromadzonych przez siebie dokumentów i przypomina je w kontekście wielkiej, spajającej opowieści autobiograficznej. *Europejczyk z Łodzi* był bogato inkrustowany materiałami archiwalnymi. Album *Vita activa, vita contemplativa* pomyślano jako kompilację najróżniejszych dokumentów. Publikacja ta miała stać się swego rodzaju osobistą wersją archiwum, którego głównym bohaterem był Karl Dedecius a Wisława Szymborska – podobnie jak inni autorzy i współpracownicy tłumacza – pojawiali się w niej jedynie jako protagoniści.

²⁷ Jurij Tynjanow: *Fakt literacki*, w: tenże: *Fakt literacki* (przeł. M. Płachecki). Warszawa 1978, s. 13–43.

²⁸ Porównaj np. nekrolog dla Bayrische Akademie der Schönen Künste, KD2 04-07-15, karta 19.

²⁹ Należy zaznaczyć, że druga część spuścizny Karla Dedeciusa nie jest jeszcze do końca opracowana. Chociaż jest to mało prawdopodobne, nie można wykluczyć, że nieopracowana jeszcze dokumentacja zawiera inne listy Wisławy Szymborskiej.

³⁰ KD2 04-07-10, karty 3–5.

Małgorzata Szajbel-Keck

Szyborska bez granic: stulecie poetki we Frankfurcie nad Odrą i Słubicach

Wisława Szymborska, niechętna zagranicznym podróżom, swoją twórczością dotarła do najdalszych zakątków świata. Jej teksty niezmiennie inspirują naukowców i naukowczynie, studentów i studentki, tłumaczy i tłumaczki oraz wszystkich, którzy w jej poezji odnajdują uniwersalne prawdy. W 2023 roku Szymborska obchodziłaby setne urodziny. Rocznica ta stała się pretekstem dla Uniwersytetu Europejskiego Viadrina we Frankfurcie nad Odrą (w tym przede wszystkim Fundacji im. Karla Dedeciusa i Viadrina Center of Polish and Ukrainian Studies) oraz Collegium Polonicum w Słubicach (w tym Archiwum im. Karla Dedeciusa) wraz z licznymi partnerami i zainteresowanymi osobami, by ponownie zagłębić się w jej poezję i potwierdzić jej niezmienną aktualność.

Literackie mosty: Szymborska i światowe echo jej poezji

Najważniejszym wydarzeniem 2023 roku była trzydniowa konferencja *»Niektórzy lubią poezję...«*, czyli o recepcji dzieła Wisławy Szymborskiej na arenie międzynarodowej, w dniach 15-17 listopada¹, która zgromadziła międzynarodowe grono badaczy i badaczek. Ponad trzydziestu prelegentów i prelegentek z różnych zakątków świata – od Polski po Kanadę, a nawet wirtualnie z Tajwanu – przyjechało do Frankfurtu nad Odrą i Słubic, by podzielić się swoimi badaniami. Dyskutowano zarówno o poezji Szymborskiej, jej niezwyklej popularności poza Polską, jak i o nietypowych pocztówkach-wyklejankach, które poetka komponowała i dołączała do prywatnej korespondencji. Okazało się, że twórczość Szymborskiej inspiruje nie tylko artystów i artystki czy nauczycieli i nauczycielki, ale również świat polityki oraz dysydentów i dysydentki, m.in. w kraju Basków i w Azji Wschodniej.

Profesor Michał Rusinek, były sekretarz poetki i prezes Fundacji Wisławy Szymborskiej, w wykładzie otwierającym konferencję przybliżył słuchaczom zagraniczne podróże poetki – zarówno te rzeczywiste, szczególnie w okresie po otrzymaniu Nagrody Nobla, jak i te metaforyczne, których podmiotem była jej poezja. Uświadomił zebranym na sali osobom, że Szymborska traktowała podróże i spotkania literackie raczej jako konieczność i pretekst do zobaczenia m.in. *»Mleczarki«* Vermeera



¹ Konferencja została zorganizowana we Frankfurcie nad Odrą i w Słubicach przez Fundację im. Karla Dedeciusa, we współpracy z Zakładem Translatoryki i Glottodydaktyki w Instytucie Filologii Germańskiej na Uniwersytecie Wrocławskim, Viadrina Center of Polish and Ukrainian Studies na Uniwersytecie Europejskim Viadrina we Frankfurcie nad Odrą oraz Collegium Polonicum w Słubicach. Dofinansowana została przez Polsko-Niemiecką Fundację na Rzecz Nauki oraz Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej. Patronat honorowy objęła Fundacja Wisławy Szymborskiej w ramach Roku Wisławy Szymborskiej ogłoszonego przez Senat Rzeczypospolitej Polskiej.

w Amsterdamie czy przejścia się ulicą Baker Street w Londynie obok domu Sherlocka Holmesa.

Konferencja stała się inspiracją do wydania monografii o współczesnej recepcji Wisławy Szymborskiej »*Manche mögen Poesie...*« *Schlüssel zu Wisława Szymborskas Welten*, która w 2024 roku ukazała się w wydawnictwie Harrassowitz jako tom 14 serii wydawniczej *Interdisciplinary Polish and Ukrainian Studies*, również dostępny cyfrowo na licencji Creative Commons (open access)².

Obiektyw i pióro: intymne kadry i literackie dialogi

Wizualne inspiracje osobą poetki znalazły odzwierciedlenie w dwóch wystawach. Pierwsza z nich, *Wolę być czytelniczką wierszy cudzych, niż własnych...*, ukazuje historię znajomości Wisławy Szymborskiej i Karla Dedeciusa poprzez listy oraz wyklejanki³. Jest to intymny portret relacji poetki z jej niemieckim tłumaczem, który pozwala zrozumieć, jak jej poezja była odbierana w Niemczech. Ekspozycja prezentuje archiwalne materiały, w tym maszynopisy wierszy i ich przekładów, pamiątki z ceremonii wręczenia Nagrody Nobla oraz materiały prasowe dotyczące recepcji twórczości Szymborskiej w Niemczech⁴. Najciekawsza jest korespondencja między poetką a Dedeciusem, obejmująca okres od lat sześćdziesiątych XX wieku aż po początek XXI wieku, którą Szymborska prowadziła przede wszystkim na własnoręcznie sporządzonych wyklejankach. Wernisaż wystawy, który odbył się 2 lipca 2023 r. w Collegium Polonicum, przybrał formę nieco humorystycznych obchodów setnych urodzin poetki, z tortem, słowno-muzycznym kolażem, niekoniecznie poważnym wykładem oraz tak popularną w domu poetki loteryjką⁵.

Druga wystawa, *Radość pisanania / Radość fotografowania*, prezentowała czarno-białe portrety poetki autorstwa Joanny Helander⁶. Fotografie z lat osiemdziesiątych i dzie-

² Por. Ilona Czechowska, Ksymena Filipowicz-Tokarska, Mark Keck-Szajbel, Anna Małgorzewicz i Małgorzata Szajbel-Keck (red.). 2024. »*Manche mögen Poesie...*« *Schlüssel zu Wisława Szymborskas Welten*. Harrassowitz. <https://doi.org/10.11584/ipus.14>.

³ Wystawę przygotowało Archiwum im. Karla Dedeciusa we współpracy z Collegium Polonicum, Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Uniwersytetem Europejskim Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Zgody na wykorzystanie korespondencji udzieliły Fundacja im. Karla Dedeciusa oraz Fundacja Wisławy Szymborskiej, która objęła projekt swoim patronatem. Koncepcja i wybór tekstów: dr Agnieszka Brockmann, dr Ksymena Filipowicz-Tokarska i Piotr Dziurda. Tłumaczenie: Ulrich Räther. Opracowanie graficzne: Adam Czernerko. Wypożyczaniem wystawy zarządza Archiwum im. Karla Dedeciusa.

⁴ Archiwum im. Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach dokonało w 2023 r. digitalizacji zbioru ponad 400 dokumentów archiwalnych związanych z Wisławą Szymborską i jej tłumaczem Karlem Dedeciusem, dostępnych w siedzibie Archiwum.

⁵ W inicjatywie organizatorów wystawy wsparły: Słubicki Miejski Ośrodek Kultury, Fundacja Dobro Kultury, Queer nad Odrą, Działaj Lokalnie, Polsko-Amerykańska Fundacja Wolności, Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce oraz Województwo Lubuskie.

⁶ Wystawą zarządza Fundacja Wisławy Szymborskiej.

więćdziesiątych ukazywały Szyborską zarówno w prywatnych momentach, jak i podczas oficjalnych wydarzeń, takich jak wręczenie literackiej Nagrody Nobla w Sztokholmie w 1996 roku. Ekspozycja, wypożyczona od Fundacji Wisławy Szyborskiej, była dostępna nieodpłatnie przez miesiąc na Viadrinie. Wernisażowi, który odbył się 16 listopada 2023 r., towarzyszyła rozmowa z autorką zdjęć wspominającą m.in., jak trudno było zaaranżować spotkanie i robić zdjęcia poetce unikającej fleszy i obiektywów.

Nowe tłumaczenia na setne urodziny

Wiele wydawnictw uczciło setne urodziny poetki nowymi wydaniem jej poezji i felietonów. Niemieckie wydawnictwo Suhrkamp opublikowało na przykład tom *Wisława Szyborska. Gesammelte Gedichte*, który zgromadził wszystkie dotychczasowe tłumaczenia jej poezji na język niemiecki autorstwa Karla Dedeciusa i Renate Schmidgall.

Jednak jeszcze nie wszystkie wiersze poetki znalazły swoje niemieckie głosy. Konkurs na tłumaczenie takiego »pominiętego« wiersza zatytułowanego *Śmiech* – ogłoszony jesienią 2023 r., stał się okazją dla tłumaczy amatorów i tłumaczek amateerek, by spróbować swoich sił w literackim rzemiośle⁷. Spośród ponad sześćdziesięciu nadesłanych prac zwyciężył przekład Angeli Rogner, austriackiej tłumaczki pracującej w Trybunale Sprawiedliwości Unii Europejskiej w Luksemburgu. Będąc pod wrażeniem zainteresowania i jakości nadesłanych tłumaczeń, jury przyznało również drugą nagrodę Isabelli Kieres oraz trzecią nagrodę Justynie Frömel. Wręczenie pierwszej nagrody miało miejsce 15 listopada 2023 r. podczas jubileuszu Fundacji im. Karla Dedeciusa⁸. Towarzyszący uroczystości wieczór poetycki był emocjonalną podróżą przez twórczość Szyborskiej. Polsko-niemiecki duet – Ksymena Filipowicz-Tokarska i Manfred Mack – w swojej dwujęzycznej interpretacji wierszy poetki, pokazali, że poezja nie zna granic. Zespół Ensemble Bizarre Berlin muzyczną oprawą dodał wydarzeniu wyjątkowego charakteru, tworząc niezapomnianą atmosferę⁹.



Od wyklejanek do wykładów: Szyborska wśród młodych

Z myślą o młodszych odbiorcach Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy w Słubicach zorganizowała serię spotkań z dziećmi i młodzieżą, przybliżających im postać i twórczość poetki. W klubie »Artyści wśród książek« dzieci tworzyły własne wyklejanki inspirowane jej pracami i słuchały książki Michała Rusinka pt. *Szalik. O Wisławie Szyborskiej dla dzieci*, w której autor opowiada z humorem, ale i poważnie, o małej

⁷ Partnerami konkursu były: Zakład Translatoryki i Glottodydaktyki w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, Fundacja Wisławy Szyborskiej oraz Wydawnictwo Suhrkamp. Skład jury: dr Andreas Lawaty, Sława Lisiecka, Manfred Mack i Renate Schmidgall.

⁸ Jego nagranie można obejrzeć na stronie internetowej Fundacji im. Karla Dedeciusa.

⁹ W składzie: Karol Borsuk, Joanna Filus-Olenkiewicz, Cornelia Gehlmann-Dinca, Joanna Petryka-Wawrowska.

Ichnie i dorosłej Wisławie. Zwieńczeniem tych aktywności były spotkania z prof. Michałem Rusinkiem, pisarzem, tłumaczem, nauczycielem akademickim, ale też prezesem Fundacji Wisławy Szymborskiej oraz byłym sekretarzem poetki, zorganizowane w Collegium Polonicum w ramach listopadowej konferencji¹⁰. Młodzież miała okazję uczestniczyć w jego wykładzie *Bilet powrotny. O podróżach Wisławy Szymborskiej*, wspominającym m.in. jak popularne były jej wystąpienia we Włoszech i jak perspektywa długiego lotu samolotem powstrzymała ją od odwiedzenia Nowego Jorku. Również spotkanie autorskie z Michałem Rusinkiem, który tym razem wystąpił w roli pisarza literatury dziecięcej, znanego z wielu inspirujących i dowcipnych książek, cieszyło się dużą popularnością wśród młodszych czytelników i czytelniczek¹¹.

Studenci i studentki Viadriny oraz Collegium Polonicum nie tylko chętnie uczestniczyli w wydarzeniach związanych z poetką, ale też sami angażowali się w ich organizację. W ramach warsztatów literackich »PoLove«, zainicjowanych przez studentkę Aleksandrę Godzik, analizowali poezję Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta, udowadniając, że literatura pozostaje żywym organizmem, który ewoluuje wraz z czytelnikami¹². A na happeningu zorganizowanym latem 2024 roku w uniwersyteckiej stołówce czytali poezję Szymborskiej w różnych językach i tworzyli własne wyklejanki.

Trwałe echo

Zainteresowanie Wisławą Szymborską nie osłabło wraz z końcem 2023 roku. Materiały z wydarzeń stały się podstawą czwartej edycji polsko-niemieckich warsztatów studenckich »Tłumaczenie literackie w polsko-niemieckim dialogu kulturowym«, organizowanych przez Fundację im. Karla Dedeciusa¹³. W semestrze letnim 2024 r. studenci i studentki z dziesięciu polskich i niemieckich uczelni pochylili się na zajęciach nad Wisławą Szymborską, jej poezją i jej recepcją na niemieckojęzycznym obszarze. Próbowali własnych sił tłumaczy i tłumaczek. W czerwcu przyjechali na warsztaty do Ślubic i Frankfurtu, gdzie wymienili się zdobytą wiedzą

¹⁰ Międzynarodowa konferencja naukowa »Niektórzy lubią poezję...«, czyli o recepcji dzieła Wisławy Szymborskiej na arenie międzynarodowej, która odbyła się 15–17 listopada 2023 r. na Uniwersytecie Europejskim Viadrina we Frankfurcie nad Odrą i w Collegium Polonicum w Ślubicach. Por. przypis 1.

¹¹ Spotkanie zorganizowała i poprowadziła dr Ksymena Filipowicz-Tokarska (Uniwersytet im. A. Mickiewicza) przy wsparciu Fundacji Wisławy Szymborskiej, Collegium Polonicum i organizatorów konferencji »Niektórzy lubią poezję...«, w tym Fundacji im. Karla Dedeciusa.

¹² Projekt został zrealizowany we współpracy z Centrum Językowym Viadrina, Fundacją im. Karla Dedeciusa, biblioteką Collegium Polonicum (w tym Archiwum im. Karla Dedeciusa), Fundacją Eduko, ASTA (Allgemeiner Studentischer Ausschuss) i Lubuską Ofensywą Młodzieżową. Warsztaty poprowadziły dr hab. Marta Bąkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Lingwistyki Stosowanej), dr Ilona Czechowska (Fundacja im. Karla Dedeciusa przy Uniwersytecie Europejskim Viadrina) oraz dr Agnieszka Brockmann (Biblioteka Collegium Polonicum i Archiwum im. Karla Dedeciusa).

¹³ Szczegółowe informacje na temat projektu można znaleźć na stronie internetowej Fundacji im. Karla Dedeciusa.

i doświadczeniami oraz poznali zbiory Archiwum im. Karla Dedeciusa. A pod okiem uznanych tłumaczy, Elżbiety Kalinowskiej i Andreasa Volka, zgłębili tajniki przekładu literackiego. W tym czasie zawitała też do Collegium Polonicum trzecia wystawa *Sto lat! Wisława Szymborska* przedstawiająca najważniejsze etapy życia poetki, udostępniona przez Fundację Wisławy Szymborskiej.

8 marca 2024 roku prof. Michał Rusinek spotkał się z prawie 900 uczniami i uczenicami polskich szkół ponadpodstawowych na platformie ZOOM¹⁴. Z inicjatywy Fundacji im. Karla Dedeciusa powtórzył swój wykład *Bilet powrotny. O podróżach Wisławy Szymborskiej* i porozmawiał z zebranymi przed ekranami uczniami. Dzięki temu, setne urodziny poetki zorganizowane na pograniczu mogły świętować nie tylko osoby z okolic Ślubic i Frankfurtu, ale każdy, kto chciał poznać jej twórczość.

Materiały i doświadczenia zebrane w 2023 roku, związane z sylwetką i twórczością Wisławy Szymborskiej, wykorzystywane są dalej aktywnie m.in. w warsztatach literacko-tłumaczeniowych organizowanych dla szkół ponadpodstawowych przez Fundację im. Karla Dedeciusa¹⁵, na zajęciach akademickich nie tylko na Uniwersytecie Europejskim Viadrina, ale też na wielu polskich i niemieckich uczelniach czy też w nowo powstałych projektach badawczych i publikacjach. Szeroko zakrojone zainteresowanie nie tylko organizatorów, ale też przede wszystkim uczestników i uczestniczek wszystkich wydarzeń związanych z Wisławą Szymborską pokazało, że poetka i jej poezja nadal ciekawia i inspirują zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami.



¹⁴ Nagranie wykładu dostępne jest na stronie internetowej Fundacji im. Karla Dedeciusa.

¹⁵ Szczegóły na temat oferty dydaktycznej Fundacji można odnaleźć na jej stronie internetowej.



Alte Bücher, neue Bücher

Bernhard Hartmann:	»Brecht bewundert Ihr <i>Poem</i> und hatte großen Spaß an der Arbeit« — Bertolt Brechts Ważyk-Übersetzungen	208
Karol Sauerland:	Garść uwag z okazji wydania tomu korespondencji między Karlem Dedeciussem i Zbigniewem Herbertem	233
Aleksander Fiut:	Czesław Miłosz im 21. Jahrhundert. Einige Betrachtungen anlässlich des 20. Todesstages des Dichters (Übers. Nina Kozłowski)	248

Bernhard Hartmann

»Brecht bewundert Ihr *Poem* und hatte großen Spaß an der Arbeit« – Bertolt Brechts Ważyk-Übersetzungen

Am 17. Juli 1958 erschien im Feuilleton der Tageszeitung DIE WELT unter dem Titel »Vorsicht! Der Feind bietet Alkohol an ...« ein mit dem Kürzel »W. H.« unterzeichneter Text, der in der Überzeile die Frage stellte: »Bert Brecht – doch ein Ketzer?«¹ Im Mittelpunkt des Artikels stand Bertolt Brechts späte Beschäftigung mit Texten von Adam Ważyk, darunter der im August 1955 in der Zeitschrift NOWA KULTURA erstveröffentlichte Gedichtzyklus *Poemat dla dorosłych* – sie galt dem Verfasser als Beleg für »Brechts Willen, seine große Autorität stärker einzusetzen, um eine größere Freiheit von der Diktatur des Spießertums für sich und damit auch für alle anderen zu erzielen«. Tatsächlich hatte sich Brecht in seinen letzten Lebensmonaten mit Adam Ważyks Lyrik beschäftigt und deutsche Fassungen einiger Gedichte erstellt, die aber zu seinen Lebzeiten nicht publiziert wurden. Mit dem Artikel wollte DIE WELT es den Herausgebern der damals in Arbeit befindlichen historisch-kritischen DDR-Ausgabe von Brechts Werken erschweren, »[Ważyks] Dichtung nach alter und schlechter Sitte irgendwo klein gedruckt im textkritischen Anhang der – offenbar monumental gedachten – Ausgabe [...] verstecken zu können.« Die Redaktion hielt *Poemat dla dorosłych* »für so bedeutsam, sowohl was die Situation der polnischen Literatur anbelangt als auch die Denkungsweise Bert Brechts«, dass sie vier Abschnitte des Werks in der Übersetzung von Lore Lommel veröffentlichte.²



DIE WELT verwies in diesem Zusammenhang auf die französischsprachige Veröffentlichung von *Poemat dla dorosłych* in LES TEMPS MODERNES,³ erwähnte aber nicht, dass auch in Westdeutschland zuvor schon zwei Übersetzungen von Ważyks Text publiziert worden waren. 1956 war in der Vierteljahresschrift AUGENBLICK eine Übersetzung von Georg Widmaier samt Kommentar des Übersetzers erschienen,⁴ ein Jahr

¹ »Vorsicht! Der Feind bietet Alkohol an ...«, in: DIE WELT Nr. 163 (17. Juli 1958), S. 5. Auch die folgenden WELT-Zitate stammen aus diesem Artikel. Für den Hinweis auf den Text danke ich dem Archivar des Jarosław-Iwaszkiewicz-Museums in Stawisko, Robert Papieski.

² Es handelte sich um die Abschnitte 6, 8, 11 und 13 von Ważyks Text, die in der WELT mit den römischen Ziffern I–IV bezeichnet wurden.

³ Adam Ważyk: Poème pour adultes, suivi de Critique du »Poème pour adultes«. Victoria Achères (Übers.), in: LES TEMPS MODERNES Nr. 132–133 »Le Socialisme Polonais« (Februar–März 1957), S. 1069–1081. In der Vorbemerkung wird auch auf Brechts Beschäftigung mit dem Gedicht hingewiesen: »La traduction allemande de ce poème fut une des dernières œuvres de Bertolt Brecht« (»Die deutsche Übersetzung dieses Gedichts war eines von Bertolt Brechts letzten Werken«) (S. 1069).

⁴ Adam Wazyk [sic!]: Ein Gedicht für Erwachsene. Georg Widmaier (Übers.), in: AUGENBLICK. ZEITSCHRIFT FÜR AKTUELLE PHILOSOPHIE, ÄSTHETIK UND POLEMIK Nr. 3 (1956), S. 7–16; Georg Widmaier: Brennende Vernunft. Über Adam Wazyk [sic!], ebenda, S. 4–6.

später veröffentlichte der Georg Büchner Verlag eine von Zbigniew Majewski und Karl Emerich Krämer übersetzte Fassung.⁵ Widmaiers Kommentar und Übersetzung wurden außerdem am 17. Juli 1956 in der Sendung »Gedichte aus dem heutigen Polen« des Süddeutschen Rundfunks ausgestrahlt. In der Ansage zu dieser Sendung wurde auf die politische Brisanz von Ważyks *Poemat* hingewiesen:

Verehrte Hörer, wir möchten sie jetzt mit einem politischen Gedicht bekanntmachen, das eine treibende Kraft in der Krise geworden ist, welche die Kommunistische Partei in Polen ergriffen hat. Es schildert teils satirisch und teils elegisch das Leben im sogenannten »neuen Polen« und erregte ungeheures Aufsehen, zumal da der Autor ein leitender Kulturfunktionär in Warschau ist. Er schrieb sein Gedicht mit ausserordentlichem Mut, beflügelt durch den Zorn des wahren Patrioten. Dieser Zorn war es, der zu dem Aufstand in Posen führte, und keine Gruppe von angeblichen »Agenten«, denen nun in Ost-Berlin der Prozess gemacht werden soll. In Wirklichkeit wird die Wahrheit auf der Anklagebank sitzen, dieselbe Wahrheit, die Adam Wazyks [sic!] *Gedicht für Erwachsene* ausspricht.⁶

Diese Einführung ist charakteristisch für die zeitgenössische Rezeption des Texts in der Bundesrepublik, der vor allem als politische Sensation gelesen und im Kontext des nach Stalins Tod in den kommunistischen Staaten einsetzenden Tauwetters verortet wurde. Georg Widmaier schildert in einer seiner Übersetzungen vorangestellten Text die kulturpolitischen Umstände des Tauwetters und das »Streben nach Befreiung von falschem Zwang und unnötiger Unterdrückung«⁷ unter Künstlern und Intellektuellen. Majewski und Krämer betonen »den Ton, die Kraft der Wahrnehmung und das Aufbäumen der Empörung« als das Besondere von Ważyks Gedicht:

Daß ein Dichter aus der Vorkriegsgarnitur der tausendfach geprüften und bewährten Altkommunisten diese Intensität des Ekels und der Verzweiflung empfindet und herausschreit, daß einer der erfolgreichsten und höchstbezahlten »Kulturträger« aufbegehrt gegen die kommunistische Wirklichkeit – das ist schon lange nicht mehr vorgekommen.⁸

⁵ Adam Wazyk [sic!]: Ein Gedicht für Erwachsene. Verse, die den Aufstand Warschaus einleiteten. Zbigniew Majewski/ Karl Emerich Krämer (Übers.). Darmstadt–Düsseldorf [1957]. Der Untertitel ist irreführend, weil er an den Warschauer Aufstand denken lässt. Im zeitgeschichtlichen Kontext steht allerdings der Posener Arbeiteraufstand von 1956.

⁶ Manuskript der Sendung »Gedichte aus dem heutigen Polen« vom 17. Juli 1956, zur Verfügung gestellt vom Deutschen Rundfunkarchiv (HA Information, Dokumentation und Archive des Südwestrundfunks und des Saarländischen Rundfunks), Bl. 207.

⁷ Widmaier: Brennende Vernunft (Anm. 4), S. 5.

⁸ Wazyk [sic!]: Ein Gedicht für Erwachsene. Verse (Anm. 5), S. 30 (Nachbemerkung).

Der am Beginn seines Wegs als deutsch-polnischer Brückenbauer weniger politisch als literarisch interessierte Karl Dedecius hingegen bezeichnete *Poemat dla dorosłych* als »endlose[n] Prosabandwurm mit sehr spitzen, die ›schadenfrohen‹ Polen in Begeisterung versetzenden politisch-satirischen Nadeln« von letztlich zu geringem Belang⁹ und nahm in seine Anthologie *Lektion der Stille* lediglich zwei Abschnitte aus *Poemat dla dorosłych* auf, die er um einen Abschnitt aus *Krytyka poematu dla dorosłych* ergänzte.¹⁰

In der polnischen Literatur des nach Stalins Tod einsetzenden Tauwetters nahm Ważyks *Poemat dla dorosłych* tatsächlich eine besondere Stellung ein: Tadeusz Drzewnowski nennt den Text eine »politische Bombe«¹¹, Heinrich Olschowsky »eine Provokation und ein Fanal«¹². In fünfzehn durchnummerierten Abschnitten stellt Ważyk in seiner auf Juni/Juli 1955 datierten »Anklage gegen das System, dem er sich selbst verschrieben hat«¹³ der abstrakten, formelhaften und realitätsfernen Weltsicht des stalinistischen Regimes Momentaufnahmen des wirklichen Lebens entgegen: die Entwurzelung und Demoralisierung der Massen im Zuge der Industrialisierung, Alkoholismus, Kriminalität und Doppelmoral. Am Schluss von *Poemat dla dorosłych* steht die Forderung nach »klaren Wahrheiten, dem Korn der Freiheit, / flammender Vernunft, / flammender Vernunft, / wir fordern es täglich, / fordern es durch die Partei.«¹⁴ Im wenige Monate später (November/Dezember 1955) entstandenen Gedicht *Krytyka poematu dla dorosłych* (*Kritik des Gedichts für Erwachsene*), das 1959 die Zeitschrift OSTEUROPA »als würdiges Beispiel für eine moderne politische Satire par excellence« im Original und in der Übersetzung von Karl Dedecius präsentiert, greift Ważyk seine Kritik und die Reaktionen darauf noch einmal auf:



Niestara kobieta,
stara komunistka,
wyciąga ręce i woła:
zdejmcie ze mnie łachmany dogmatów,
dajcie mi zwyczajne palto.

Eine junge Frau,
alte Kommunistin,
streckt ihre Hände und ruft:
zieht mir die Lumpen der Dogmen aus,
gebt mir einen gewöhnlichen Mantel.

⁹ So Dedecius am 1. Dezember 1958 in einem Brief an den Hanser-Lektor Herbert G. Göpfert, zitiert nach: Karol Sauerland: Dedecius' Anfänge in der Bundesrepublik, in: Ilona Czechowska/ Krzysztof A. Kuczyński/ Anna Małgorzewicz (Hrsg.): Die Botschaft der Bücher – Leben und Werk von Karl Dedecius. Wrocław–Dresden 2018, S. 35–61, hier S. 59.

¹⁰ In der Erstausgabe figurieren die Texte unter dem Titel *Gedicht für Erwachsene (3 Fragmente)* (siehe Karl Dedecius (Hrsg., Übers.): *Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik*. München 1959, S. 15f.)

¹¹ Tadeusz Drzewnowski: *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Warszawa 1997, S. 131.

¹² Heinrich Olschowsky: Riß im Joch. Polnische Literatur im »Tauwetter«, in: Dietrich Bierau (Hrsg.): *Blick zurück ohne Zorn. Polen und Deutsche in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen 1999, S. 125–140, hier S. 130.

¹³ Ważyk [sic!]: Ein Gedicht für Erwachsene. Verse (Anm. 5), S. 31 (Nachbemerkung).

¹⁴ Adam Ważyk: *Poemat dla dorosłych*, in: NOWA KULTURA Nr. 34 (1955), S. 2: »Upominamy się [...] / o jasne prawdy, o zboże wolności, / o rozum płomienny, / o rozum płomienny, / upominamy się codziennie, / upominamy się Partią.«

Zbudziła się cała w ranach
jak stygmatyczka,
kroplami spływa jej z czoła
krew zamordowanych
w lochach biurokracji.

Nas nie ulecą balsamy.
Przynoszę ci zwyczajne palto
i przynoszę zwyczajne katharsis.
Nieszczęśliwa –
wyciąga ręce i woła:
paszkwil! [...]

Żyli jutrzeńką
i posieli mrok.
Żyli ideą
i wzięli rozbrat z ludźmi.
Żyli marzeniem
i kłamstwo stało się chlebem ich
codziennym.

Od oczu średniowiecznych,
od uszu średniowiecznych,
od węchów średniowiecznych,
od mózgów średniowiecznych
od metod średniowiecznych
partia uwolni nurt rewolucji
i będzie partią na obraz Lenina.

Sie erwachte, ganz in Wunden,
wie stigmatisiert,
tropfenweise fließt von ihrer Stirn
das Blut der Ermordeten
in Kerkern der Bürokratie.

Uns heilt kein Balsam.
Ich bringe dir einen gewöhnlichen Mantel
und eine gewöhnliche Katharsis.
Unglückliche –
sie streckt ihre Hände und ruft:
Pasquill! [...]

Sie lebten vom Morgenlicht
und säten Finsternis.
Sie lebten von der Idee
und trennten sich von den Menschen.
Sie lebten vom Traum,
und die Lüge ward ihr täglich Brot.

Von mittelalterlichen Augen,
von mittelalterlichen Ohren,
von mittelalterlichen Nasen,
von mittelalterlichen Hirnen,
von mittelalterlichen Methoden
wird die Partei den Strom der Revolution
befreien
und eine Partei im Sinne Lenins werden.¹⁵

Ważyk formułuje swoją krytykę w tych tekstach jeszcze jako Parteimitglied (sein Austritt aus der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei 1957 hatte andere Gründe), aber doch zu radikal, als dass sein Text in der DDR ohne Weiteres hätte erscheinen können. Dort beobachtete man natürlich das Geschehen im Nachbarland, und auch Ważyks Abwendung vom Stalinismus und der Doktrin des sozialistischen Realismus wurde aufmerksam verfolgt – je nach Standpunkt skeptisch oder hoffnungsvoll. Henryk Bereska erinnert sich so an diese Zeit:

¹⁵ Adam Ważyk: Krytyka poematu dla dorosłych. Original und Übersetzung von Karl Dedecius zitiert nach: Franz Gerber: Es redet mein Gewissen. Politische Lyrik der Gegenwart in Polen, in: OSTEUROPA. ZEITSCHRIFT FÜR GEGENWARTSFRAGEN DES OSTENS Nr. 4 (1959), S. 209–218, hier S. 213f. Eine Arbeitsübersetzung dieser Passagen ohne Angabe des Gedichttitels, aber mit Nennung des Autornamens, findet sich auch in Brechts Nachlass (»Zwei Fragmente – von Adam Wazyk [sic!]« (Bertolt-Brecht-Archiv 29/14)), wurde jedoch nicht in die große Berliner und Frankfurter Ausgabe von Brechts Werken aufgenommen.

Auf die Dauer missfiel mir die Atmosphäre in der DDR zunehmend, zumal gemessen an Polen, wo ich eine unglaubliche Öffnung erlebte, während in der DDR nach dem Ungarn-Aufstand es absolut katastrophal war. Es wurden Prozesse um die Intellektuellen fingiert, von denen viele störten, weil sie an den Vorgängen in Polen interessiert waren. Für die war Polen [...] ein Vorbild. Sogar Brecht übersetzte das Gedicht von Ważyk *Das Gedicht für Erwachsene*. Ich spielte auch mit dem Gedanken, es zu übersetzen, d. h. nachzudichten. Es gab ein großes Interesse daran, was in Polen passierte. [...] Ich war in einer großen Euphorie der Öffnung in Polen und die Euphorie trug auch die Hoffnung verschiedener ostdeutscher Intellektueller.¹⁶

Schon Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre waren einige damals noch der offiziellen Linie entsprechenden Gedichte von Adam Ważyk in Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien erschienen.¹⁷ Am 17. Juni 1956 veröffentlichte die Wochenzeitschrift SONNTAG dann die Gedichte *Posłanie do przyjaciela* (dt. *Brief an einen Freund*) und *Sen biurokratów* (dt. *Traum der Bürokraten*) in der Übersetzung von Wilhelm Tkaczyk.¹⁸ Der damalige stellvertretende Chefredakteur des SONNTAG, Gustav Just, schreibt in seinen Erinnerungen, der für Kultur zuständige Sekretär des SED-Zentralkomitees Kurt Hager habe diese Veröffentlichung als »ein Beispiel für eine Kritik, die die gebotenen Grenzen überschreite« und als »zersetzend« bezeichnet.¹⁹ Außerdem schildert er ein Gespräch mit Brecht Ende Juli 1956 in Buckow:

Brecht äußerte sich sehr lobend über den SONNTAG. Meinen Einwand, unsere Auflage sei nicht hoch, nur 40 000, entkräftete er mit der Bemerkung, darauf komme es nicht an. Entscheidend sei, daß in dieser Zeit eine solche Zeitung mit einer solchen Linie überhaupt existiere. Besonders angetan zeigte er sich



¹⁶ Agata Paluszek: Henryk Bereska als Vermittler polnischer Literatur in der DDR (1949–1990). Leipzig–Berlin 2007, S. 453 (Anhang, Abschnitt D: Interviews mit Henryk Bereska). Vom Interesse an Ważyk zeugen auch zwei Übersetzungen von *Poemat dla dorosłych* im Archiv der Berliner Akademie der Künste: eine Abschrift der Übersetzung Georg Widmaiers im Nachlass des Lyrikers und Übersetzers Georg Maurer (Georg-Maurer-Archiv, Nr. 1476) sowie eine nicht namentlich gekennzeichnete, von den publizierten Fassungen abweichende Übersetzung im Nachlass des Theatermanns und Übersetzers Alexander Koval (Alexander-Koval-Archiv, Nr. 1212).

¹⁷ Unter anderem in SINN UND FORM (Heft 4/1949), NEUES DEUTSCHLAND (Nr. 169/1949) und der Anthologie *Polnische Lyrik* (Verlag Volk und Welt, Berlin 1953); ausführliche bibliographische Angaben liefert Ingrid Kuhnke: *Polnische schöne Literatur in deutscher Übersetzung 1900–1992/93*. Bibliographie. Mainz 1995, S. 304f.

¹⁸ Laut GBA, S. 500, soll vor allem *Traum der Bürokraten* Brechts Aufmerksamkeit geweckt haben. Zu seinem Interesse an Ważyk soll außerdem ein kurz darauf erschienener SPIEGEL-Artikel über den Posener Aufstand beigetragen haben, in dem Ważyk als »bekannteste[r] lyrische[r] Dichter des neuen Polens« bezeichnet wurde, in dessen Gedichten die »Tragik des Kommunisten« und die »Enttäuschung des Arbeiterdichters über das kommunistische Regime« ihren Ausdruck fänden.

¹⁹ Gustav Just: Zeuge in eigener Sache. Die fünfziger Jahre in der DDR. Frankfurt am Main 1990, S. 65. Just wurde im Juli 1957 zusammen mit Walter Janka, Heinz Zöger und Richard Wolf in einem Schauprozess wegen vermeintlicher »konterrevolutionärer Verschwörung« zu vier Jahren Gefängnis verurteilt.

von Gedichten von Wazyk [sic!]. Er bezeichnete ihn als den bedeutendsten Dichter zwischen hier und Peking. Er habe sich entschlossen, das *Gedicht für Erwachsene* zu übersetzen, und er werde es bei uns veröffentlichen, im September hoffe er fertig zu sein. Als ich ihn über die kritischen Stimmen zu den Wazyk-Gedichten [sic!] informierte, sagte er, dadurch sollten wir uns nicht beirren lassen. Er bot uns seine Unterstützung an: Wenn wir wieder mal Dichtungen dieser Art veröffentlichen wollten, werde er uns eine Einleitung schreiben, um sich mit seiner Autorität vor uns zu stellen.

Auf meine Frage, ob er nicht eigene neue Gedichte für uns hätte, antwortete er mit einem verschmitzten Lächeln: Er habe noch Gedichte über den 17. Juni, aber die seien zu scharf, die Zeit für eine Veröffentlichung sei noch nicht reif.²⁰

Brecht war demnach bereit, den vom SONNTAG eingeschlagenen offeneren kulturpolitischen Kurs zu unterstützen, wollte aber offensichtlich keine allzu kritische Position einnehmen. Zugleich interessierten ihn die Entwicklungen in den übrigen Ostblockstaaten. In diesem Kontext stehen auch seine Übersetzungen von insgesamt sieben Gedichten Adam Ważyks, die posthum in Band 15 der großen Berliner und Frankfurter Ausgabe von Brechts Werken (im Folgenden kurz: GBA) erschienen, wo sie fragwürdigerweise unter dem Titel *Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956* präsentiert und erst im Kleingedruckten der Kommentare als Übersetzungen und Bearbeitungen ausgewiesen werden. Neben *Poem für Erwachsene* handelt es sich – in der Reihenfolge des Inhaltsverzeichnisses – um die Texte *An Paul Eluard* (*Do Pawła Eluard*), *Ansichtskarte aus einer sozialistischen Stadt* (*Widokówka z miasta socjalistycznego*), *Der Mord* (*Morderstwo*), *Die uns auf Warschaus Mauern starben* (*Dzieje*), *Dialektische Ode* (*Oda dialektyczna*) und *Die Chronik* (*Kronika*).²¹

²⁰ Ebenda, S. 69.

²¹ Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werner Hecht/ Jan Knopf/ Werner Mittenzwei/ Klaus-Detlef Müller (Hrsg.). Bd. 15: Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956. Berlin–Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 302–314. Käthe Rüllicke nennt in einem Brief vom 10.12.1986 an Werner Hecht in einer Auflistung von Brechts Ważyk-Übersetzungen vier weitere Typoskripte, die allerdings keine übersetzten Gedichte von Adam Ważyk enthalten: *Der Mond in der Pfauenstraße* (BBA 29/15–19), *Janus* (BBA 1077/127), *Kleine Lieder vom Fluss* (BBA 1077/128–129 und *Du kannst nicht entfliehen* (BBA 1077/130–131). *Der Mond in der Pfauenstraße* wird im Archivkatalog zwar ebenfalls Ważyk zugeschrieben (<https://archiv.adk.de/objekt/2505515>, Zugriff 31.3.2025), doch es handelt sich um eine Bearbeitung von Max Zimmerings Nachdichtung eines Gedichts von Władysław Broniewski (*Księżyc ulicy Pawiej*, erschienen 1932 im Band *Troska i pieśń*). Brecht bearbeitete Zimmerings unter dem Titel *Der Mond in der Pawiastraße* erschienene deutschsprachige Fassung (Władysław Broniewski: Hoffnung. Ausgewählte Gedichte. Berlin 1953, S. 49–51) mit Blick auf eine Vertonung durch Hanns Eisler, wie aus einem auf den 3.8.1956 datierten Brief hervorgeht, in dem Zimmering sein Einverständnis mit den von Brecht vorgenommenen Änderungen an seinen Übersetzungen erklärt (BBA 0769/095–096). Die im Archivkatalog als »anonym« verzeichneten Gedichte *Janus*, *Kleine Lieder vom Fluß* und *Du kannst nicht entfliehen* (Titelsuche im BBA-Katalog, <https://archiv.adk.de/bigobjekt/38711>, Zugriff 31.3.2025) stammen von Günter Kunert und wurden wenige Wochen nach Brechts Tod in SONNTAG (38/1956 [16.9.1956], S. 9) erstveröffentlicht.

Nachdem Brecht sich zunächst mit *Poemat dla dorosłych* beschäftigt hatte, schrieb Käthe Rüllicke am 3. August 1956 an den »lieben Genossen« Ważyk:

Brecht, der noch immer krank ist, läßt sie herzlich grüssen. Er hat Ihr Gedicht *Poem für Erwachsene* übersetzt [...]. Er möchte dieses Gedicht in SINN UND FORM veröffentlichen, hätte aber sehr gern noch einige anderer Ihrer Gedichte dazu. Es wäre sicher am richtigsten, wenn Sie uns schreiben, auf welche Sie besonderen Wert legen. Brecht bewundert ihr *Poem* sehr und hatte großen Spaß bei der Arbeit.²²

Die Auswahl der auf diesen Brief hin an Brecht übermittelten und von diesem übersetzten Texte, die »alle [...] vor 1953 entstanden [sind] und den im Einvernehmen mit der Partei dichtenden Ważyk [zeigen]«, lässt ein »ein taktisches Konzept vermuten, die spätere kritische Wende als von einer parteiischen Position vollzogen vorzustellen.«²³ Sie entspricht damit Brechts im Gespräch mit Gustav Just erkennbaren Ansatz, keine »zu scharfe« Kritik am sozialistischen System üben zu wollen, bevor die Zeit reif sei.

Eine zentrale Rolle für Brechts Ważyk-Übersetzungen spielte der später selbst als Regisseur berühmt gewordene Konrad Swinarski, der nach Abschluss seines Regiestudium an der Warschauer Theaterhochschule von 1955 an als Assistent am Berliner Ensemble arbeitete und von dem sich Brecht regelmäßig über die Entwicklungen in Polen informieren und mit Literatur versorgen ließ. Swinarski schreibt über die Arbeit an Ważyks Lyrik:

In den Ferien war ich bei den Brechts in Buckow, in der Nähe von Berlin, an einem See. Brecht übersetzte Ważyks *Poemat dla dorosłych* und andere Gedichte. Ich machte die Rohübersetzung, und dann saß ich jeden Tag zwei Stunden bei ihm und musste ihm von Polen erzählen – alles.²⁴

Stephen Brockmann spricht von einem »translation project on which he [Brecht] collaborated with his young Polish colleague Konrad Swinarski (born in 1929) in the final



²² Brief von Käthe Rüllicke an Adam Ważyk vom 3.8.1956 (BBA 713/94), veröffentlicht auch in: Marion Brandt: Für eure und unsere Freiheit? Der polnische Oktober und die Solidarność-Revolution in der Wahrnehmung von Schriftstellern aus der DDR. Berlin 2002, S. 128. Vgl. dazu ebenfalls Hans Peter Neureuter: Bertolt Brecht, 1898–1956, in: GERMERSHEIMER ÜBERSETZERLEXIKON UeLEX 18.2.2023, <https://uelex.de/uebersetzer/brecht-bertolt/> (23.1.2025).

²³ Heinrich Olschowsky: Das Jahr 1956 in der literarischen Szene der DDR, in: Hans Henning Jahn/ Heinrich Olschowsky (Hrsg.): Das Jahr 1956 in Ostmitteleuropa. Berlin 1996, S. 116–134, hier S. 129f.

²⁴ Konrad Swinarski: Brief an Urszula Broll [Juni 1956], hier zitiert nach Beata Guetzalska: Konrad Swinarski. Biografia ukryta. Kraków 2024, S. 179: »Na wakacjach byłem u Brechtów w Buckow, w okolicy Berlina, nad jeziorem. Brecht tłumaczył *Poemat dla dorosłych* Ważyka i inne wiersze – ja robiłem pierwsze tłumaczenie i potem siedziałem z nim po 2 godz. dziennie i musiałem opowiadać o Polsce – wszystko.« (Übersetzung von mir – B.H.).

part of July and early August 1956.«²⁵ Ob es sich tatsächlich um eine Zusammenarbeit im engeren Sinne handelte, ist fraglich, doch wie häufiger bei Brecht steht auch in diesem Zusammenhang die Frage der Urheberschaft bzw. Miturheberschaft im Raum,²⁶ zumal die Textgrundlage der in die GBA aufgenommenen Ważyk-Übersetzungen überwiegend keine eindeutig fertigen Fassungen, sondern die von Brecht handschriftlich bearbeiteten Rohübersetzungen Swinarkis bilden.²⁷ Für die Redaktion der Zeitschrift DER MONAT war dies 1982 Anlass, einen Text Adam Ważyks über die Entstehung und Rezeption von *Poemat dla dorosłych* mit der folgenden Anmerkung zu versehen: »Ważyk [sic!] erwähnt in seinem Aufsatz, daß Bertolt Brecht das Gedicht ins Deutsche übersetzt habe. Wir haben im Brecht-Archiv nachgeforscht; es existiert nur eine Rohübersetzung von Konrad Swinarski mit handschriftlichen Einfügungen von Brecht.«²⁸ Die aus diesem Sachverhalt resultierende Problematik einer womöglich geteilten, aber spätestens in der editorischen Praxis verdunkelten Autorschaft findet sich auch bei noch zu Lebzeiten publizierten Übersetzungen Brechts. So schreibt Hans Peter Neureuter zu den Ende der 1920er-Jahre erschienenen Übersetzungen einiger Gedichte von Rudyard Kipling:

Die Vor-Übersetzungen stammten von Elisabeth Hauptmann, Brechts Anteil bleibt oft unklar und mag bisweilen gering gewesen sein. »Doch sein sicherer Instinkt für das richtige Wort zeigt sich in den geringsten Abweichungen« [...] – ein Instinkt, der hier auf eine tiefere Affinität der beiden Dichter verweist, eine Verwandtschaft ihrer Haltung, Sehweise, Sprache.²⁹

Für die Ważyk-Übersetzungen lässt sich Brechts Anteil anhand der Archivmaterialien teilweise recht genau bestimmen, was ein Aspekt der Übersetzungsanalyse sein wird. Als Fundament der von Neureuter angesprochenen Affinität und Verwandtschaft zwischen dem Übersetzer Brecht und dem von ihm übersetzten Autor können im Falle Adam Ważyks die Enttäuschung über die zeitgenössischen Verhältnisse im real existierenden Sozialismus und der Wunsch nach Reformen angenommen werden. Darüber hinaus stand Brechts Beschäftigung mit dem polnischen Dichter womöglich aber auch »im Dienst politischer Orientierung und der Absicht, die Internationalität (und

²⁵ »Übersetzungsprojekt, an dem er [Brecht] Ende Juli und Anfang August 1956 zusammen mit seinem jungen polnischen Kollegen Konrad Swinarski (geboren 1929) arbeitete«. Stephen Brockmann: *The Writers' State. Constructing East German Literature 1945–1959*. Rochester, NY 2015, S. 293.

²⁶ Vgl. dazu etwa Annett Gröschner/ Christian Hippe (Hrsg.): *Laxheit in Fragen geistigen Eigentums. Brecht und Urheberrecht*. Berlin 2018 (insbesondere das Kapitel »Wer schrieb Brechts Texte? Self-mademan vs. Co-Autorschaften«).

²⁷ Ausnahmen sind die Übersetzungen von *Do Pawła Eluard* und *Kronika*, von denen mehrere hand- bzw. maschinengeschriebene Fassungen vorliegen, die unterschiedliche Bearbeitungsstufen repräsentieren.

²⁸ Adam Ważyk [sic!]: Die Geschichte eines Gedichts oder Verse im politischen Sturm. Eva Bornemann (Übers.), in: DER MONAT Nr. 2 (1982), S. 46–55, hier S. 54 und S. 46.

²⁹ Neureuter: Bertolt Brecht (Anm. 22). Das Zitat im Zitat stammt aus James K. Lyon: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling. Frankfurt am Main 1976, S. 66.

Geschichte) der antifaschistischen Linksfront zu demonstrieren«, die Neureuter als Merkmal von Brechts Übersetzungsarbeiten nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil nennt.³⁰ Diese Vermutung liegt zumindest nicht fern, wenn man die neben *Poemat dla dorosłych* (1955) und den beiden nicht in die GBA aufgenommenen Strophen von *Krytyka poematu dla dorosłych* (*Kritik des Gedichts für Erwachsene*, 1955) von Brecht übersetzten Gedichte betrachtet, die wie erwähnt alle vor Ważyks Abkehr vom Stalinismus entstanden: *Do Pawła Eluard* (1948–1952) handelt vom Arbeitskampf amerikanischer Berg- und Hüttenarbeiter und beschreibt die Sowjetunion als Paradies, in dem der Mensch die Position Gottes einnimmt; in *Widokówka z miasta socjalistycznego* (1946) wird die religiöse Beziehung Mensch–Gott durch die weltliche Beziehung Mensch–Maschine ersetzt; *Morderstwo* (1950) stellt die Ermordung eines Genossenschaftsbauern durch Kulaken in den Kontext des Kampfs gegen Faschismus und Nazismus und für den Aufbau des Sozialismus; *Dzieje* (1943) zieht im selben Kontext eine Verbindungslinie vom spanischen Bürgerkrieg zum Verteidigungskampf der Roten Armee gegen die vorrückende Wehrmacht; *Oda dialektyczna* (1946) handelt vom Kampf für eine bessere Zukunft (durch Arbeit, nicht durch Aberglaube und Religion); *Kronika* (1946) kann als Auseinandersetzung mit dem antikommunistischen Widerstand der unmittelbaren Nachkriegszeit gelesen werden.

Im Folgenden wird nun anhand dieser Texte – der veröffentlichten Fassungen und der im Bertolt-Brecht-Archiv (im Folgenden kurz: BBA) zugänglichen Manuskripte und Typoskripte – Brechts Arbeit mit Ważyks Lyrik und Swinarskis Rohübersetzungen genauer in den Blick genommen. Punktuell werden dabei zum Vergleich oder zur Veranschaulichung auch andere veröffentlichte Übersetzungen der betreffenden Texte herangezogen.³¹

*

Brecht selbst äußerte sich zum Übersetzen von Lyrik lediglich in einem kurzen Text mit dem Titel *Die Übersetzbarkeit von Gedichten*:

Gedichte werden bei der Übertragung in eine andere Sprache meist dadurch am stärksten beschädigt, daß man zuviel zu übertragen sucht. Man sollte sich vielleicht mit der Übertragung der Gedanken und der Haltung des Dichters begnügen. Was im Rhythmus des Originals ein Element der Haltung

³⁰ Vgl. Neureuter: Bertolt Brecht (Anm. 22).

³¹ Mehrfach übersetzt und veröffentlicht wurden die folgenden Texte: *Dzieje* von Viktor Mika (*Geschichte*, in: BLICK NACH POLEN Nr. 2 (1949), S. 10) und Jan Wypler (*Geschichte*, in: MICKIEWICZ-BLÄTTER Nr. 29 (1965), S. 143); *Oda dialektyczna* von Viktor Mika (*Dialektische Ode*, in: BLICK NACH POLEN Nr. 2 (1949), S. 10); *Do Pawła Eluard* von A. E. Thoss (*An Paul Eluard*, in: Polnische Lyrik. Berlin 1953, S. 160) sowie *Poemat dla dorosłych* von Georg Widmaier (*Ein Gedicht für Erwachsene* (Anm. 4)), Zbigniew Majewski und Karl Emerich Krämer (*Ein Gedicht für Erwachsene. Verse* (Anm. 5)), Lore Lommel (*Gedicht für Erwachsene* [4 Auszüge], in: DIE WELT (17. Juli 1958), S. 5) und Karl Dedecius (*Gedicht für Erwachsene* [3 Fragmente], in: Dedecius (Hrsg., Übers.): Lektion der Stille (Anm. 10)). Nur in Fassungen von Bertolt Brecht liegen vor: *Kronika*, *Widokówka z miasta socjalistycznego* und *Morderstwo*.



des Schreibenden ist, sollte man zu übertragen suchen, nicht mehr davon. Seine Haltung zur Sprache wird übertragen, auch wenn man, etwa wenn er bestimmte Wörter durch ihre Einreihung in Wortfolgen, wo sie sonst nicht gehört werden, neu faßt, nur eben dieses Tun nachahmt, sich die Gelegenheit dazu aber nicht vom Original vorschreiben läßt.³²

Hans Peter Neureuter charakterisiert die Brechtsche Übersetzungspraxis so: Die »Grenze zwischen Übersetzung und Bearbeitung ist bisweilen fließend«, und »auch die reinen Übersetzungen Brechts verstehen sich nie als bloßes Echo des Originals, sondern als Antwort oder freie Aneignung.«³³

Ein Blick auf Brechts Fassungen von Ważyks *Widokówka z miasta socjalistycznego* und *Oda dialektyczna* läßt die Bandbreite der Möglichkeiten hinsichtlich der Nähe zwischen Ausgangstext und deutscher Fassung erkennen. Beide Gedichte umfassen jeweils drei Strophen mit vier acht- bzw. zehnsilbigen Versen, die nach dem Reimschema A-B-A-B angeordnet sind. Beide Brecht-Fassungen wirken auf unterschiedliche Weise unfertig, doch die deutsche Fassung von *Widokówka* ... bewahrt die Strophenstruktur, die Länge der Verse (6–8 Silben) entspricht in etwa der des Ausgangstexts (7–9 Silben) und die Reimstruktur wird zumindest angedeutet.

Widokówka ...

O świecie niecierpliwa,
niesyta swojego piękna,
syczała lokomotywa
nad dziewczyną, która ukłękła.

Ktoś, kto przelotnie zobaczył
pogański profil dziewczyny,
opacznie sobie tłumaczył,
że modli się do maszyny.
A jej tylko drgała warga,
gdy ranną racją oliwy
maściła, czuła kolejarka,
tłoki lokomotywy.³⁴

Ansichtskarte ...

Ungeduldig im Morgen
Schön, aber nicht gesättigt
Zischte die Lokomotive
Ein Mädchen kniete bei ihr.

Heidnisch Profil unsrer Schwester –
Doch wer vor ihr flüchtig erschien
Sah noch eine Gläubige
Vor der Lokomotive knien.

Es zitterten die Lippen
Als sie Kolben und Messingstab
Früh am Morgen, kniend
Die erste Ölung gab. (GBA, S. 312)

Andere formale Merkmale des Ausgangstexts fehlen in der deutschsprachigen Fassung: Das Metrum wird ab der zweiten Strophe unregelmäßig bzw. weicht stellen-

³² Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt am Main 1967, S. 404.

³³ Neureuter: Bertolt Brecht (Anm. 22).

³⁴ Adam Ważyk: *Widokówka z miasta socjalistycznego*, in: derselbe: *Nowy wybór wierszy*. Warszawa 1950, S. 97.

weise vom natürlichen Wortakzent ab, und auch die Assonanzen (niesyta – swojego – syczała, przelotnie – pogański – profil – opacznie, drgała – wargą – ranną – racją – maściła) werden nicht nachgebildet. Auf der semantischen Ebene ist eine Verschiebung festzustellen. Ważyk beschreibt das Bild einer jungen Eisenbahnerin, die vor einer zischenden Lokomotive kniet (erste Strophe), was einen flüchtigen Betrachter zu der irrigen Annahme verleitet, sie bete (zweite Strophe), obwohl ihre Lippen »nur (tylko)« unwillkürlich zittern, während sie Teile der Maschine schmiert (dritte Strophe). Wo Ważyk also das Bild explizit von religiösen Assoziationen befreit, weicht Brecht in seiner Bearbeitung stark von Swinarskis nah am Original gehaltener Rohübersetzung (BBA 1077/23) ab, indem er in einer bewussten Umdeutung die Lokomotive zum Objekt kultischer Verehrung werden lässt. Er hebt die Demutsgeste des Kniens hervor, die in jeder Strophe erwähnt wird und macht aus der jungen Frau eine »Gläubige« oder Priesterin des neuen Kults, die mit der »ersten Ölung« einen gleichsam sakramentalen Akt an der Lokomotive vollzieht. Das Zittern ihrer Lippen erscheint in diesem Kontext eher als Ausdruck von Ehrfurcht oder beherrschter Rührung. Der formalen Orientierung am Ausgangstext steht somit im Fall von *Widokówka* ... die recht deutliche Entfernung des Übersetzers Brecht von den »Gedanken und der Haltung des Dichters« Ważyk gegenüber.

Umgekehrt verhält es sich im Fall von *Oda dialektyczna*. Hier bleibt Brecht inhaltlich auf den ersten Blick nahe am Ausgangstext und folgt in vielem der zugrundeliegenden Rohübersetzung (BBA 1077/125–126), bricht aber die strenge Form radikal auf:

Oda dialektyczna



[1] Wróżyć z dłoni losy wyśmieją,
praca przeorze rysy ich dłoni,
dzieci ich będą dziwić się dziejom
i wracającej skokiem harmonii.

[2] Garnków i rajów nie lepią święci,
lecz ci, o których losy walczymy.
Oni na powrót złożą z pamięci
rozdarte w walce serdeczne rymy.

Dialektische Ode

[1] Ausgelacht werden, die das Schicksal
aus
Der Hand lesen wollen.
Die Arbeit wird die Linien ihrer Hände
umpflügen für sie.
Ihre Kinder werden staunen über den
Wandel
Und über die (in gewaltigen Sprüngen)
rückkehrende Harmonie

[2] Nicht von den Heiligen werden die
Töpfe geformt und das Paradies auch
nicht
Sondern von jenen, für deren Zukunft wir
uns dem Kampfe stellen
Sie werden aus dem Gedächtnis
Die im Kampf zerfetzten Reime des
Herzens wieder zusammenstellen.

[3] Ja, przemieniony, nie zapomniałem
ani listeczka zetłajej treści
i wiem, że piękno, stając się ciałem,
ból doświadczenia w rysach pomieści.³⁵

[3] Ich, so verändert, habe nicht ein
Blättchen des verbleichten Inhalts vergessen
Und ich weiß, daß die Schönheit, wenn sie
Zur Tat wird
Den Schmerz der Erfahrung in sich bergen
kann. (GBA, S. 313f.)

Der deutsche Text ist sehr viel umfangreicher, obwohl kürzere Lösungen denkbar wären (der Beginn der zweiten Strophe könnte auch lauten »Nicht Heilige formen Töpfe und Paradiese, sondern jene, für deren Zukunft wir kämpfen«), was darauf hindeutet, dass Brecht hier eine Strategie verfolgte, die tatsächlich mehr »den Gedanken und der Haltung des Dichters« als der formalen Gestalt verpflichtet war.³⁶ Auch hier sind gleichwohl Ansätze zu erkennen, Rhythmik und Reim zumindest andeutungsweise ins Deutsche zu übertragen (»umpflügen für sie« / »rückkehrende Harmonie«, »wir uns dem Kampfe stellen« / »wieder zusammenstellen«). An diesen Stellen greift Brecht entsprechend in die Rohübersetzung ein. An anderen bleibt er bei Swinarskis Vorschlägen, wenn er in der ersten Strophe »dzieje« nicht als »Geschichte« oder »Geschehen«, sondern als »Wandel« und in der letzten Strophe »stać się ciałem« als »zur Tat werden« und nicht als »Fleisch werden« übersetzt. Durch Letzteres und durch den Verzicht auf die Wiederholung des Wortes »rys« geht der von Ważyk in der Schlusszeile vorgenommene Rückbezug auf den Beginn des Gedichts verloren.

Die in der Gegenüberstellung von *Widokówka* ... und *Oda dialektyczna* bemerkbare Spannung zwischen weitestgehender Treue gegenüber der Vorlage und signifikanter Abweichung ist in Brechts Version von Ważyks *Kronika* innerhalb eines einzigen Textes erkennbar, wie der Blick auf die erste und die dritte (und letzte) Strophe des Gedichts zeigt.

Kronika

[1] Żołnierz, że bił się, jest zabity w lesie,
chłop, że brał ziemię, jest zabity w domu.

Die Chronik

[1] Dafür, daß er kämpfte, wird der Soldat
im Wald getötet
Dafür, daß er den Boden nahm, wird der
Bauer zu Haus getötet.

³⁵ Derselbe: *Oda dialektyczna*, in: derselbe: *Nowy wybór wierszy* (Anm. 34), S. 98.

³⁶ Eine der poetischen Struktur verpflichtete, dafür semantisch deutlich freiere Übersetzung hatte zuvor schon Viktor Mika publiziert (BLICK NACH POLEN Nr. 2 (1949), S. 10 – im Original in Großbuchstaben): »DIALEKTISCHE ODE // DIE ZUKUNFT VERLACHT DER HANDLESER RAUNEN, / DENN ARBEIT ZERPFLÜGT DER HÄNDE ZEICHEN. / DIE KINDER WERDEN DIE TATEN BESTAUNEN, / DIE WIR IN NEUER GEMEINSCHAFT ERREICHEN. // NICHT HEILIGE FORMEN REICHE UND TÖPFE, / DOCH JENE, FÜR DEREN SCHICKSAL WIR RINGEN / UND DEREN GLÜHENDE HERZEN UND KÖPFE / ENTRISSENE WORTE UNS WIEDERBRINGEN. // ICH SELBER VERWANDELT, HAB' NICHTS VERLOGEN / VOM KERN DER VERKLOMMENEN OFFENBARUNG; / ICH WEISS ES, DAS SCHÖNE, WIRD ES GEBOREN, / TRÄGT IN DEN ZÜGEN DEN SCHMERZ DER ERFAHRUNG.«

Żyd, że ocalał, jest zabity w drodze.
W kronice gorzkiej terazniejszych rzeczy
wyrok stu głupców wisi nad przyszłością.

[3] Wyrok stu głupców wisi nad
przyszłością,
a ona drga jak powietrze od kuli
i wraca w siebie, powietrzem się leczy
raniony kryształ, pomnożona chwała
tych, co tę śmierć niedorzeczną poculi
w kronice gorzkiej terazniejszych
rzeczy.³⁷

Dafür, daß er am Leben blieb, wird der Jude
am Weg getötet.
In der bitteren Chronik heutiger Tatsachen
Hängt das Urteil von hundert
Dummköpfen über der Zukunft.

[3] Das Urteil von hundert Dummköpfen
hängt über der Zukunft
Doch sie vibriert wie die Luft beim
Schießen
Die durch die Luft geheilt zurückkehrt
Das wunde Kristall vergrößert das Lob
derer
Die in der bitteren Chronik heutiger
Tatsachen
Des sinnlosen Todes starben. (GBA, S. 314)

Brecht verzichtet in dieser Fassung auf die Nachbildung des regelmäßigen Versbaus (bei Ważyk durchgehend 11-silbige Verse) und der Reime der letzten Strophe (kuli – poczuli, leczy – rzeczy). Die ersten beiden Strophen folgen inhaltlich der Vorlage, die einzige signifikante Auffälligkeit besteht in der Übersetzung von »chwała« (»Ruhm«, »Ehre«) mit »Lob« in der zweiten und dritten Strophe. Auch die repetitiven Elemente (Wiederholungen von Ausdrücken und ganzen Versen) werden beibehalten. Umso auffälliger sind die Abweichungen in der dritten Strophe. Ważyk entwirft in ihr ein komplexes poetisches Bild, das sich wörtlich so wiedergeben ließe: »Das Urteil von hundert Dummköpfen hängt über der Zukunft, / doch sie vibriert wie die Luft von einer Kugel / und kehrt in sich zurück, die Luft heilt / das verwundete Kristall, den vermehrten Ruhm / derer, die diesen sinnlosen Tod erfuhren / in der bitteren Chronik der heutigen Dinge.« In Swinarskis Rohübersetzung lautet die Stelle: »Das Urteil der hundert Dummköpfe hängt über der Zukunft / Und sie vibriert wie die Luft von der Kugel / Und kehrt in sich zurück, geheilt durch die Luft. / Wundes Kristall, groß vergrößert das Lob derer / Die ihren sinnlosen Tod spürten / in der Chronik bitteren Chronik heutiger Tatsachen.« (BBA 1652/06)³⁸. In Brechts Bearbeitung werden die syntaktischen Zusammenhänge und damit die Bedeutungen unklar. Vor allem der dritte Vers (»Die durch die Luft geheilt zurückkehrt«) fügt sich nicht ein,



³⁷ Adam Ważyk: Kronika, in: derselbe: Nowy wybór wierszy (Anm. 34), S. 96.

³⁸ Die Verwendung von unveröffentlichtem Archivmaterial im vorliegenden Text erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Bertolt-Brecht-Archivs und der Rechteinhaber (für Konrad Swinarskis Rohübersetzungen: © Marcin Własnowolski 2025, für Bertolt Brechts Bearbeitungen: © Brecht-Erben und Suhrkamp Verlag Berlin 2025). Die Passagen aus Typo- bzw. Manuskripten werden wie folgt wiedergegeben: Maschinenschrift wird in normalem Schriftsatz wiedergegeben, Handschrift in Kursivsetzung, Groß- und Kleinschreibung entsprechend den Vorlagen. Streichungen werden durch einfache (Brecht) bzw. doppelte Durchstreichung (Swinarski) markiert, Ergänzungen an der von Brecht jeweils vorgesehenen Stelle eingefügt.

weil unklar ist, worauf sich das Relativpronomen am Beginn bezieht – der logische Bezug wäre »Zukunft« aus Vers 1, syntaktisch verweist es eher auf »die Luft« aus Vers 2, was im ersten Fall einen Bruch im Satzbau bedeuten würde und im zweiten Fall ein merkwürdiges Bild ergäbe (Luft, die »durch Luft geheilt« wird). Diese Unstimmigkeit lässt vermuten, dass die in der GBA abgedruckte Fassung noch keine endgültige war.

Aufschlussreicher sind in dieser Hinsicht die Typo- bzw. Manuskripte zu den Übersetzungen von *Dzieje* und *Do Pawła Eluard*, die deutliche Spuren der Bearbeitung durch Brecht erkennen lassen. Im Fall von *Dzieje* (>Geschichte<) fällt im Manuskript sowie in der gedruckten Fassung als erstes der Wegfall des Titels ins Auge, den andere Übersetzer bewahrten, die überdies auch stärker als Brecht bemüht waren, den Versbau des polnischen Texts nachzubilden.

Dzieje

[1] Ci, co zginęli w murach Warszawy,
ci, co zginęli na Westerplatte,
ci dali życie nie za nic.
Ci, co polegli w śniegach Narviku,
ci, co polegli w piaskach Tobruku,
ci nie polegli za nic.

[2] Ci, co wołali »merde«
w Bir-Hakeimie,
ci, co topili statki w Tulonie,
do tamtych byli podobni.
Ci, którzy niegdyś padli w Madrycie
i którzy wzięli pierwszeństwo śmierci,
do wszystkich byli podobni.

[3] Ci, co bronili murów Odessy,
ci, co bronili Sebastopola,
bronili siebie i nas.
Tam, gdzie się Wołga zbliża do Donu,
tam, gdzie się gruzy Stalingradu świecą,
tam ocalono nasz dom.

*Marzec 1943*³⁹

[1a] *Die uns auf Warschaus Mauern starben*
Die an der Westerplatte uns starben
Haben ihr Leben nicht fruchtlos vergeben.

[1b] *Die uns im Schnee von Narvik fielen*
Die uns im Sand von Tobruk fielen
Sie fielen nicht umsonst

[2] *Die in Bir Hakeim »Merde« brüllten*
Die in Toulon die Kreuzer versenkten
Waren uns anderen Polen ähnlich.
Die in Quadarama fielen
Nahmen den ersten Platz im Sterben
Sie waren uns anderen Polen ähnlich.

[3] *Die die Mauern Odessas verteidigt haben*
Die Sewastopol verteidigten
Haben sich und uns verteidigt
Dort wo die Wolga dem Don sich nähert
Dort wo die Trümmer Stalingrads schimmern
Unser Haus ward da gerettet. (GBA, S. 313)

Die Aufteilung der ersten beiden Terzette in zwei Strophen und die inkonsequente Verwendung von Punkten am Satzende lassen sich wohl damit erklären, dass es sich um ein frühes Bearbeitungsstadium der handschriftlich notierten Rohübersetzung

³⁹ Adam Ważyk: Kronika, in: derselbe: Nowy wybór wierszy (Anm. 34), S. 73.

(BBA 29/11) handelt. Einen bewussten und umso signifikanteren Eingriff bildet demgegenüber die Betonung und Konkretisierung des »Wir«, das bei Ważyk nur in der letzten Strophe zwei Mal vorkommt (»bronili siebie i nas«, »tam ocalono nasz dom«). In Brechts Bearbeitung erscheint es in den Strophen 1a und 1b gleich vier Mal und wird in Strophe 2 in der Wendung »uns anderen Polen« konkretisiert. Die zugrundeliegende Rohübersetzung, in die Brecht die für die in der GBA abgedruckten Fassung maßgeblichen Änderungen einträgt, lautet an den entscheidenden Stellen:

[1a] *DIE, DIE AUF DEN MAUERN VON WARSCHU [sic!] FIELEN
DIE, DIE GESTORBEN AN DER WESTERPLATTE
GABEN IHR LEBEN NICHT UMSONST*

[2] *DIE, DIE »MERDE« IN BIR-HAKEIM RIEFEN
DIE, DIE SCHIFFE IN TOULON ERT [sic!]
WAREN DEN ANDEREN ÄHNLICH
DIE, DIE EINST IN MADRID FIELEN
NAHMEN DEN ERSTEN PLATZ IM STERBEN
SIE WAREN ALLEN ÄHNLICH. (BBA 29/11)*

Über den Grund dieser Veränderung lässt sich nur spekulieren. Ważyk spielt in seinem kurz nach der Schlacht um Stalingrad, dem Wendepunkt des Zweiten Weltkriegs, entstandenen Gedicht in den ersten drei Terzetten auf verlorene Schlachten und Kämpfe gegen das vorrückende Dritte Reich an, im vierten Terzett weitet er mit dem Bezug auf den Spanischen Bürgerkrieg die Perspektive auf die Opfer des Kampfs gegen Faschismus allgemein. Die Terzette der dritten Strophe schließlich sind der – nicht beim Namen genannten – Roten Armee als Beschützerin und Retterin gewidmet. Möglicherweise ging es Brecht bei der Vereindeutigung des »Wir« mit Blick auf sein zielsprachiges Publikum darum, den historischen Kontext des Entstehungsmoments von Ważyks Text zu betonen – im März 1943 hätten vermutlich noch die wenigsten Deutschen die Aussage des Gedichts geteilt.



Die erhaltenen Manuskripte bzw. Typoskripte zu *Der Mord* und *An Paul Eluard* dokumentieren die Intensität der Übersetzungsarbeit. Das Manuskript zu *Der Mord* enthält zahlreiche Streichungen, Änderungen (die teils wieder rückgängig gemacht wurden) und Varianten, davon einige von dritter Hand. Als Beispiel seien die letzten drei Verse der ersten Strophe sowie die zweite Strophe angeführt:

zabity na traktorze,
jak wy zabici w czołgu,
on między wami padł.
Za to, że za górami Uralu
rodzi się pierwsze miasto rolników,
za to, że elektrownia na Wołdze

Getötet auf dem Traktor
Wie ihr andern im Panzer getötet
Ist er mit euch gefallen
Dafür, daß hinter den Gebirgen des Ural
Die erste Stadt der Landarbeiter entsteht
Dafür, daß das Elektrizitätswerk an der
Wolga

będzie motorem w fabryce zboża,
dopadła go znienacka,
kłonicą go powaliła,
święconą kulą zabiła
zmowa kulacka.⁴⁰

Motor der Getreidefabriken wird
Überfiel ihn von hinten
Schlug mit dem Dreschflegel nieder
Schoß mit geweihter Kugel
Das Kulakenpack (GBA, S. 313)

Im Manuskript sieht diese Stelle wie folgt aus:

~~GETÖTET TOT~~ Getötet AUF DEM TRAKTOR
WIE IHR ~~AUF~~ andern IM PANZER GETÖTET
IST ER MIT EUCH (WIE IHR) GEFALLEN

[Erschlagen auf dem Traktor
gleich Euch die im Panzer getötet
ist er gefallen.]

DAFÜR, DASS HINTER DEN ~~BERGEN~~-Gebirgen DES URAL
DIE ERSTE STADT DER LANDARBEITER ENTSTEHT
DAFÜR, DASS DAS ELEKTRIZITÄTSWERK AN DER WOLGA
~~DER~~ MOTOR DER GETREIDEFABRIKEN WIRD
[Der Motor in der Fabrik für Getreide sein wird]
~~ERREICHTE HIN~~
ÜBERFIEL IHN HEIMTÜCKISCH VON HINTEN
SCHLUG MIT DEM DRESCHER flegel NIEDER
SCHOSS MIT »GEWEIHTER« KUGEL ~~HIN NIEDER~~
DAS KULAKENPACK (BBA 29/10)

In Druckschrift steht Swinarskis Rohübersetzung, in der Brecht Streichungen vornimmt, und jeweils am Seitenrand oder oberhalb der betreffenden Zeile seine Varianten einfügt. Im Fließtext stehen in Parenthese weitere handschriftliche Varianten (hier durch Unterstreichung gekennzeichnet), die in der von Herta Ramthun in den 1960er-Jahren angefertigten Transkriptionsmappe dem ehemaligen Brecht-Mitarbeiter und ersten Direktor des Brecht-Archivs Hans Bunge zugeschrieben werden, aber aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls von Swinarski stammen.⁴¹

⁴⁰ Adam Ważyk: Morderstwo, in: derselbe: Nowy wybór wierszy (Anm. 34), S. 104.

⁴¹ Dass es sich tatsächlich eher um Swinarskis als um Bunes Handschrift handelt, legt der Vergleich mit anderen handschriftlichen Archivmaterialien Swinarskis nahe, darunter in polnischer Sprache verfasste Notizen zu Arbeiten Bertolt Brechts (BBA 1652/01) oder ein Brief an Käthe Rülcke vom September 1955 (BBA 713/68–70). Für den Hinweis auf Hans Bunge sowie für die überaus hilfsbereite Unterstützung meiner Recherchen, die Bereitstellung von Materialien und den Austausch über unklare Sachverhalte danke ich dem Bertolt-Brecht-Archiv in Person von Iliane Thiemann und Noah Willumsen.

Zu *An Paul Eluard* liegen je zwei Manuskripte (BBA 1652/02, 1652/03) und Typoskripte (BBA 1652/04, 29/12) vor, die teilweise den Weg dokumentieren, auf dem Brecht zur in der GBA abgedruckten Fassung gelangte.

Do Pawła Eluard

[1] Noc idzie, czarna noc z twarzą dolara,
towarzyszu Eluard, towarzyszu nadziei,
w zagłębiach Zachodu górniczy
strajkują,
górniczy świecą lampkami nadziei
w noc amerykańską, to godzina próby.

[2] To godzina bolesnych i radosnych
porównań,
towarzyszu Eluard, towarzyszu marzenia,
w moich słowach jest węgiel i metale
Śląska,
górniczy przekraczają plan,
hutnicy i włókniarze przekraczają plan,
moja partia układa wielki plan na jutro.

[3] Towarzyszu dzieci, owoców
i życzliwego klimatu,
jest kraj, gdzie zmienia się wewnątrz
owoców,
jest kraj, gdzie zmienia się człowieka
wewnątrz,
jest kraj, gdzie plan zmienia klimat.

[4] Towarzyszu radości, niech rozrasta się
ogród,
gdzie dostatki tej ziemi, gdzie chleb jej
bezpłatny,
legendy Europy i fantazje Azji
plan i świadomość ogarnie.

An Paul Eluard

[1] Die Nacht kommt, die schwarze mit dem
Dollargesicht
Genosse Eluard, Freund im Hoffen:
In den Gruben des Westens streiken heut
nacht die Kumpels
Leuchtend mit ihren Lämpchen der
Hoffnung
In der amerikanischen Nacht, es ist eine
Stunde der Probe.

[2] Die Stunde des schmerzlichen und
freudigen Vergleichs
Genosse Eluard, Freund im Schwärmen
In meinen Worten glänzt Kohle und Metall
aus Schlesien
Die Bergleute übertreffen den Plan
Schon bereitet meine Partei den Plan für
morgen.

[3] Freund der Kinder, der Früchte
Des sanften Klimas
Da ist ein Land, das das Innere der Früchte
verändert
Da ist ein Land, das den Menschen
Ein Land, das das Klima verändert.

[4] Freund der Heiterkeit, es breite sich der
Garten aus
Wo Wohlstand auf Erden, wo Brot umsonst ist
Was einst Europas Sage und Asiens Traum
war
Wird nun bestimmt von Plan und
Bewusstsein.



Plan i świadomość,
wszystko, co człowiek dał Bogu,
stanie się ludzką potęgą.⁴²

Was einst der Mensch dem Gott gab
Wir jetzt zur Menschenmacht. (GBA, S. 311)

Schon vom ersten Vers existieren drei alternative Versionen: »DIE NACHT BRICHT AN, SCHWARZE NACHT MIT DEM DOLLARGESICHT« (BBA, 1652/02), »ES KOMMT DIE NACHT, SCHWARZE NACHT [...]« (BBA, 1652/03) und »Die Nacht kommt, schwarze Nacht [...]« (BBA, 1652/04). In letztgenanntem Typoskript deuten handschriftliche Änderungen in den ersten beiden Strophen auch darauf hin, dass Brecht mit Blick auf die Übersetzung des Worts »towarzysz«, sofern es nicht als Anrede gebraucht wird, zwischen »Genosse« und »Freund« schwankte. Außerdem ist hier bereits die Tendenz zu den Kürzungen erkennbar, die in der posthum veröffentlichten Fassung auffallen. Die Fassung des ersten Manuskripts ist die wörtlichste (die ersten zwei Zeilen stehen in Druckschrift, der Rest des Texts in normaler Handschrift, die letzte Strophe fehlt), dort lauten die ersten beiden Strophen:

[1] DIE NACHT BRICHT AN, SCHWARZE NACHT MIT DEM
DOLLARGESICHT
GENOSSE ELUARD, ~~GEN~~ FREUND DER HOFFNUNG
*In den Kohlengebieten des Westens streiken die Bergleute
Die Bergleute brennen die Lämpchen der Hoffnung
in der amerikanischen Finsternis, es ist die Stunde des Versuchs*

[2] *Die Stunde des schmerzhaften u. freudigen Vergleichs
Genosse Eluard, Freund des Träumens
in meinen Worten ist Metall u. Kohle aus Schlesien
Die Bergleute überschreiten den Plan
die Hüttenarbeiter u. Weber überschreiten den Plan
meine Partei macht den großen Plan für morgen bereit*

[3] *Freund der Kinder, Früchte
und des sanften Klimas
es gibt ein Land wo das Innere der Frucht geändert wird
es " " " " " " " des Menschen geändert wird
" " " " " " " wo der Plan das Klima ändert (BBA 1652/02)*

Im ersten Typoskript fehlt in der zweiten Strophe bereits eine Zeile, doch die dritte und vierte Strophe entsprechen noch weitgehend der polnischen Vorlage:

⁴² Adam Ważyk: Do Pawła Eluard, in: derselbe: Nowy wybór wierszy (Anm. 34), S. 99.

[2] Die Stunde des schmerzlichen und freudigen Vergleichs,
Genosse Eluard, ~~Freund~~ Genosse im Schwärmen,
in meinen Worten ist Kohle und Metall aus Schlesien,
die Bergleute überschreiten den Plan,
meine Partei bereitet den großen Plan für morgen.

[3] Freund der Kinder, der Früchte
und des sanften Klimas,
es gibt ein Land, wo das Innere der Frucht verändert wird,
es gibt ein Land, wo verändert wird der Mensch,
es gibt ein Land, ~~wo der Plan~~ das Klima ~~ändert~~ *der Plan*

[4] Freund der FrHeiterkeit, es breite sich der Garten aus
wo Wohlstand auf Erden, wo Brot umsonst ist
was einst nur Europas Sagen und Asiens Schwärmerei (*Träume*) war
wird ~~von heute durch~~ Plan und Bewusstsein ~~beherrscht~~. (*bestimmt*)
Plan und Bewusstsein,
~~alles~~ was *einst* der Mensch Gott ~~gab~~ überließ
wird jetzt zur Macht des Menschen. (BBA 1652/04)

In der posthum veröffentlichten Fassung wird noch deutlicher, dass es Brecht – anders seiner Übersetzung von *Kronika* – vor allem darum gegangen zu sein scheint, die wiederholenden Elemente und auch das ideologische Pathos von Ważyks Text zu reduzieren: Der von »meiner Partei« vorbereitete Plan ist bei Brecht am Ende nicht mehr »groß«, und überhaupt kommt das Wort »Plan« in seiner Übersetzung deutlich seltener vor. Auch übersetzt Brecht das Verb »zmieniać« mit dem eher technischen »verändern« statt – wie A. E. Thoss⁴³ – mit dem pathetischeren »wandeln«. An solchen Punkten manifestiert sich unter anderem womöglich auch die Distanz zwischen dem zum Entstehungszeitpunkt des Originals noch überzeugten Kommunisten Ważyk und dem zum Zeitpunkt der Übersetzung schon skeptischeren »Übersetzer« Brecht.

Im Fall von *Poemat dla dorosłych* kann eine grundsätzliche Nähe der Einstellungen von Autor und Übersetzer angenommen werden. Das im Brecht-Nachlass erhaltene Typoskript der deutschen Fassung mit dem Titel *Poem für Erwachsene* (BBA 29/01-09) ist unter den Arbeitsfassungen der veröffentlichten Texte das einzige, das Adam Ważyk als Autor nennt und das explizit als Rohübersetzung gekennzeichnet ist. Außerdem enthält es Anmerkungen zum polnischen Text: »Original zum Teil reimlos,

⁴³ Thoss ist an dieser Stelle in jeder Hinsicht näher am Original: »es gibt ein Land, da wird das Innre der Früchte gewandelt, / es gibt ein Land, da wird das Innre des Menschen gewandelt, / es gibt ein Land, da wandelt der Plan das Klima.« Allerdings verkehrt er in der vierten Strophe Ważyks Aussage ins Gegenteil, wenn er übersetzt: »wo Europas Legende und Asiens Phantasie / den Plan und das Bewusstsein umfassen werden«. Siehe Adam Ważyk: An Paul Eluard. A. E. Thoss (Übers.), in: Polnische Lyrik. Berlin 1953, S. 160.



unregelmäßige Rhythmen, zum Teil klass. Form (Pan Tadeusz), zum Teil Anklang an Volkslieder und Balladen«. ⁴⁴ Im Vergleich zu den übrigen hand- oder maschinengeschriebenen Roh- und Arbeitsübersetzungen hat Brecht hier deutlich mehr Änderungen vorgenommen. Die dergestalt bearbeitete Rohübersetzung bildet die Textgrundlage für die Druckfassung der GBA. Schon die Anfangsstrophen des ersten Abschnitts zeigen deutliche Abweichungen von Ważyks Original und Swinarskis weitestgehend wortgetreuer Rohübersetzung:

1.

1

[1] Kiedy wskoczyłem przez pomyłkę
do innego autobusu,
ludzie siedzieli jak zwykle, wracali z pracy.
Autobus pędził ulicą nieznaną,
ulico Świętokrzyska, nie jesteś już
Świętokrzyską,
gdzie twoje antykwariaty, księgarnie
i uczniacy?
Gdzie jesteście umarli?
Pamięć po was ginie.

[1] Als ich versehentlich auf den andern
Autobus aufsprang
Saßen die Menschen wie üblich, zurück
von der Arbeit.
Aber der Autobus raste eine andere Straße
lang.
Heiligkreuzstraße, du bist
Keine Heiligkreuzstraße mehr. Wo
Sind deine Antiquariate, Buchhandlungen,
Schuljungen? Wo
Seid ihr Toten? Selbst die Erinnerung
Schwindet.

[2] Wtedy autobus stanął
na rozkopanym placu.
Stary grzbiet czteropiętrowej kamienicy
czekał na wyrok losu.

[2] Der Autobus hält
Auf einem aufgerissenen Platz in
Lehmhaufen.
Eines vierstöckigen Hauses älthlicher Rücken
Wartet auf sein Absterben, amen.

[3] Wysiadłem na placu
w robotniczej dzielnicy,
gdzie szare mury srebrzą się
od wspomnień.

[3] Ich stieg aus auf dem Platz
In einer Arbeitergegend
Wo die graue Mauer vor Erinnerung
schimmert.

[4] Ludzie spieszyli się do domu.
Nie śmiałem ich zapytać, gdzie jestem.
Czy nie tutaj chodziłem w dzieciństwie
do apteki?⁴⁵

[4] Die Menschen eilten nach Hause.
Wo ich war
Traute ich mich nicht zu fragen. War ich
Hier nicht als Kind zur Apotheke
gegangen? (GBA, S. 302)

⁴⁴ BBA 29/01, zitiert nach GBA, S. 500.

⁴⁵ Ważyk: Poemat dla dorosłych (Anm. 14), S. 1.

In der ersten und vierten Strophe fällt als erstes der Aufbruch der Versstruktur ins Auge, die bei Ważyk durch die Syntax bestimmt ist. Bei Brecht hat die erste Strophe einen Vers mehr, ab dem vierten Vers arbeitet er wie in der vierten Strophe mit Enjambements. Dieses Verfahren entspricht Brechts Poetik der »unregelmäßigen Rhythmen«, die er gegen die »ölige Glätte« und das »übliche Klappern« regelmäßiger Versmaße entwickelt.⁴⁶ Wie in seinen weiter oben zitierten Überlegungen zum Übersetzen von Lyrik lässt er in seinen diesbezüglichen Ausführungen das Primat des »Gedankens« – des Was – über die Form – das Wie – sowie über die emotionale Wirkung lyrischer Texte erkennen:

Sehr regelmäßige Rhythmen hatten auf mich eine mir unangenehme einlullende, einschläfernde Wirkung [...]. In der mir unangenehmen Traumstimmung, die durch regelmäßige Rhythmen erzeugt wurde, spielte das Gedankliche eine eigentümliche Rolle: Es bildeten sich eher Assoziationen als eigentliche Gedanken; das Gedankliche schwamm so auf Wogen einher, man mußte sich immer erst einer alles nivellierenden, verwischenden, einordnenden Stimmung entreißen, wenn man denken wollte. Bei unregelmäßigen Rhythmen bekamen die Gedanken eher die ihnen entsprechenden eigenen emotionalen Formen.⁴⁷

Dementsprechend verzichtet Brecht auch auf die Nachbildung der regelmäßigen Versrhythmen und des Reims in einigen Abschnitten des Ausgangstexts.⁴⁸ Überhaupt reduziert oder entfernt er auch hier oft die sich wiederholenden Elemente und Parallelismen, die Ważyks *Poemat* ... strukturieren und ihm stellenweise eine litaneihaften Charakter verleihen. Den zweiten Abschnitt rahmt eine gleichlautende Strophe:

2.

[1] u. [7] Place się wiją jak kobry,
domy się pysznią jak pawie,
dajcie mi stary kamyczek,
niech się odnajdę w Warszawie.

Brecht übersetzt am Anfang und am Ende des Abschnitts unterschiedlich:

2

[1] Die Gassen schlängeln sich wie Blindschleichen.
Die Häuser spreizen sich wie Pfaue.

⁴⁶ Vgl. Bertolt Brecht: Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, in: derselbe: Gesammelte Werke, Bd. 19 (Anm. 32), S. 395–403, hier vor allem S. 396f.

⁴⁷ Bertolt Brecht: [Nachtrag zu: »Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen«], in: derselbe: Gesammelte Werke, Bd. 19 (Anm. 32), S. 403f.

⁴⁸ Regelmäßige oder überwiegend regelmäßige Verse mit fester Silbenzahl weisen bei Ważyk die Abschnitte 2–7, regelmäßige Reime die Abschnitte 2, 6, 7 und 11, unregelmäßige Reime die Abschnitte 3, 5, und 10 auf.



Gebt mir nur *ein* altes Steinchen
Damit ich mich zurechtfind in Warschau. (GBA, S. 303; Kursivsetzung im Original)

[7] Die Plätze schlängeln sich wie Kobraschlangen.
Die Häuser spreizen sich wie Pfaue.
Gebt mir ein altes Steinchen
Damit ich mich in Warschau wiederfinde. (GBA, S. 304)

Auch den im dritten Abschnitt von *Ważyk* in allen vier Strophen refrainartig wiederholten dritten der jeweils vier Verse (»Kiedy nie chcemy mówić wprost o ziemi«) übersetzt Brecht – diesmal in Übereinstimmung mit Swinarskis Rohübersetzung, in der auch wie in der Druckfassung die zweite Strophe komplett fehlt – jedes Mal anders: »[1] Wenn wir nicht von der Erde reden wollen«, »[2] Wenn wir nicht direkt über die Erde sprechen wollen«, »[3] Wenn wir nicht direkt von der Erde sprechen wollen« (GBA, S. 304). In den Abschnitten 6 und 8 streicht Brecht bewusst Verse aus Swinarskis Rohübersetzung, die als Refrain fungieren (6) oder durch ihre Wiederholung einen bestimmten rhetorischen Gestus erzeugen (8).

Mitunter finden sich kleine Eingriffe, die eine Verschiebung des Sinns bewirken. Im zwölften Abschnitt ersetzt Brecht in den letzten beiden Versen ein Komma bzw. einen Punkt in der Rohübersetzung durch ein Ausrufezeichen:

[12.]	12
Marzyciel Fourier uroczo zapowiadał, że w morzach będzie płynąć lemoniada. A czyż nie płynię?	Der Schwärmer Fourier versprach reizvoll, Die Meere werden mit Limonade gefüllt sein. Sind sie es nicht?
Piją wodę morską, wołają – lemoniada! Wracają do domu cichaczem rzygać, rzygać.	Sie trinken Meerwasser Und schreien Limonade! Still schleichen sie heim Zum Kotzen! Zum Kotzen! (GBA, S. 308)

Im Resultat dieser Ersetzung wird aus der Beschreibung eines Sachverhalts – die Träumer trinken Meerwasser, verkünden, es sei Limonade, und kotzen es zu Hause heimlich wieder aus⁴⁹ – zumindest potenziell ein Kommentar (»Es ist zum Kotzen!«) des sprechenden Ichs.

⁴⁹ In diesem Sinne, wenngleich etwas freier, übersetzen auch Majewski und Krämer: »Fourier, der Träumer, prophezeite: / Jedes Meer wird Limonade. // Fließen sie denn nicht, die Meere? / Schmeckt ihr

Neben Abweichungen wie den beschriebenen, die sich aus Brechts Lyrikverständnis erklären lassen, finden sich in den zitierten Stellen auch scheinbar unmotivierte, aber – wie die Eingriffe in die Rohübersetzung belegen – bewusst vorgenommene Änderungen. Dazu gehören die Ergänzungen und Änderungen in der zweiten Strophe des ersten Abschnitts (»in Lehmhaufen«, Vers 2), »Wartet auf sein Absterben, amen« statt sinngemäß »erwartet das Urteil des Schicksals« (Vers 4) oder in der zweiten Strophe des vierten Abschnitts die den historischen Kontext verzerrende Übersetzung von »migracja« mit »Einwanderung« statt wie in der Rohübersetzung mit »Migration«. In dieser Strophe findet sich auch der einzige offensichtliche Fehler, den Brecht aus der Rohübersetzung übernimmt, wo »pustka« nicht als »Leere«, sondern fälschlich als »Lehre« übersetzt wird:

4.

[2] Wielka migracja przemysł budująca,
nie znana Polsce, ale znana dziejom,
karmiona pustką wielkich słów, żyjąca
dziko, z dnia na dzień i wbrew
kaznodziejom –
w węglowym czadzie, w powolnej
męczarni
z niej się wytapia robotnicza klasa.
Dużo odpadków. A na razie kasza.

4

[2] Die große Einwanderung, Industrie
erbauend
Fremd in Polen, bekannt der Geschichte
Belehrt durch die Lehre [sic!] der großen
Worte
Von einem Tag zum andern lebend, lebend
gegen alle Prediger.
Aus Kohlenstaub, in langsamer Quälerei
wird die Arbeiterklasse
zusammengeschmolzen.
Viel Abfall. Und vorläufig Rohstoff.
(GBA, S. 305)



Ebenfalls auf die Rohübersetzung ist die Übersetzung von »karmiona« (wörtlich »genährt«, »gefüttert«) mit »belehrt« zurückzuführen – dort heißt es »gelehrt«. Die Übersetzung von Majewski und Krämer ist an dieser Stelle weniger wörtlich, aber dafür mit Ausnahme der in allen Fassungen problematischen letzten Zeile sinngemäß genauer:

[2a] Große, Industrie bauende Landflucht,
unbekannt in Polen, doch der Geschichte bekannt,
genährt mit großen und leeren Worten
lebt sie wild von einem Tag zum andern,

[2b] Moral- und Sittenpredigern zum Trotz.
In Kohlendunst und langsamer Qual

nicht die Limonade? // Sie trinken das salzige Wasser / und schreien laut: Limonade! / Dann gehen sie verstoßen nach Haus / und kotzen, und kotzen sich aus« – Wazyk [sic!]: Ein Gedicht für Erwachsene. Verse (Anm. 5), S. 23.

wird aus ihnen die Arbeiterklasse geschmolzen.
 Viel Abfall und zur Zeit nur Schlacke.⁵⁰

Das letzte Wort dieses Verses (»Dużo odpadków. A na razie kasza.«) bereitet allen Übersetzern Schwierigkeiten. Swinarski lässt in seiner Rohübersetzung hier eine Leerstelle, die Brecht mit »Rohstoff« füllt. Bei Widmaier lautet die letzte Zeile optimistisch: »viel Ausschuss, dann plötzlich das flüssige Metall!«⁵¹ Das Wörterbuch bietet für »kasza« zwei Bedeutungen an: »Grütze« und »Durcheinander, Verwirrung«. Wörtlich könnte der Satz »A na razie kasza« also mit »Doch vorerst Grütze« oder »Doch vorerst Verwirrung« übersetzt werden. Oder, wie Heinrich Olschowsky für die Zwecke seines schon zitierten Aufsatzes über die polnische Tauwetter-Literatur vorschlägt, mit »Und vorläufig nur Brei«⁵² – gemeint ist ja, das die im Zuge der Industrialisierung Polens vom Land in die Städte und Kombinate strömenden Menschen noch keinesfalls eine Klasse im Sinne der sozialistischen Ideologie bilden, sondern eine ungeformte, orientierungslose Masse darstellen. Im Vergleich zu den Übersetzungen von Widmaier und Majewski/Krämer klingt Brechts Lösung (»Rohstoff«) im Kontext der Stahlgewinnung stimmiger, weil Ważyk einen Ausgangszustand beschreibt, während sowohl Flüssig-eisen als auch Schlacke Endprodukte der Verhüttung sind. Doch der polemische Sarkasmus des Ausgangstexts geht auch bei ihm verloren.

*

Auf der Grundlage des vorhandenen Archivmaterials lassen sich schwerlich allgemeine Befunde zu Brechts übersetzerischem Ansatz ableiten. Die vorangegangene Analyse einzelner Passagen hat gezeigt, dass von einer übergeordneten Übersetzungsstrategie nicht die Rede sein kann. Werner Mittenzwei schreibt über Brechts Zustand kurz vor seinem Tod:

In den Sommermonaten 1956 ging es Brecht weiterhin sehr schlecht. [...] Dennoch versuchte er ständig etwas zu arbeiten. [...] Vor allem empfang er Besuche, die ihm willkommen waren, weil er durch die Ruhe, zu den ihn die Krankheit zwang, erstmals in seinem Leben etwas wie Langeweile verspürte.⁵³

Mittenzwei erwähnt Swinarskis Besuch in Buckow, aber auch Brechts Arbeit an einer neuen Ausgabe seiner Gedichte, an seiner Notaten über die Dialektik auf dem Theater und die Arbeit mit seinen Schülern Manfred Wekwerth und Benno Besson an einer Inszenierung von *Die Tage der Commune*. Angesichts dessen wird eine systematische Beschäftigung mit Ważyks Lyrik für Brecht vermutlich nicht die höchste Priorität besessen haben. Gleichwohl lassen die verschiedenen Bearbeitungsstufen der Über-

⁵⁰ Ebenda, S. 14.

⁵¹ Ważyk [sic!]: Ein Gedicht für Erwachsene (Anm. 4), S. 10.

⁵² Olschowsky: Riß im Joch (Anm. 12), S. 131.

⁵³ Werner Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Berlin–Weimar 1988, S. 659.

setzungen von *Do Pawła Eluard* und *Kronika* erkennen, dass es ihm um eine gründliche und ernsthafte Auseinandersetzung mit den Texten seines polnischen Dichterkollegen zu tun war. In diesen beiden Fällen wie auch im Fall von *Widokówka z miasta socjalistycznego* wird dabei zugleich deutlich, dass er die polnischen Texte – und damit auch Konrad Swinarskis durchgehend präzise Rohübersetzungen – als Ausgangsmaterial betrachtete, mit dem er nach eigenen Maßgaben arbeitete, sodass Brechts Ważyk-Übersetzungen großenteils eher als freie Nachdichtungen oder Bearbeitungen zu bezeichnen wären. In einzelnen Fällen deutet er wie in *Widokówka* ... den Ausgangstext um, in anderen passt er die Textgestalt den eigenen poetischen Konzepten an. Dabei scheinen ihn die formalen Merkmale des Originals weniger zu interessieren als dessen Gehalt und Aussage. Was Hans Peter Neureuter mit Blick auf Brechts Gedichtübersetzungen im Exil feststellt, gilt auch für die Beschäftigung mit der Lyrik von Adam Ważyk in den letzten Lebensmonaten: Brecht übersetzt nicht als professioneller Übersetzer, sondern als Dichter. Am Anfang steht für Brecht »der Text, der ein Interesse, ein kreatives Moment wachruft und zur Nachbildung reizt.«⁵⁴ Als Konsequenz sind seine Übersetzungen als Texte zu betrachten, »in denen sich der Blick des Nachdichters erkennend auf das integrale Ganze eines Kunstwerks in fremder Sprache richtet, zunächst bemüht, es zu verstehen und sodann, es mehr oder weniger »treu« in der eigenen nachzubilden.«⁵⁵ Die in der GBA abgedruckten Ważyk-Übersetzungen wirken allerdings zu großen Teilen unfertig. Für *Poem für Erwachsene* verweist Marion Brandt auf Fragezeichen im Manuskript von Swinarskis Rohübersetzung als Indikatoren dafür, dass Brecht an dem Text noch habe weiterarbeiten wollen,⁵⁶ als weiteres Indiz kann Gustav Justs Erinnerung gewertet werden, Brecht habe die Übersetzung im September 1956 fertigstellen wollen. Vor allem aber finden sich in den posthum veröffentlichten Texten zahlreiche Unstimmigkeiten, die Brecht im Falle einer Publikation wohl kaum so stehengelassen hätte. Für die Ważyk-Übersetzungen könnte man deshalb sagen, dass sie überwiegend die Etappe des Verstehens repräsentieren, der Prozess der Nachbildung aufgrund von Brechts Tod aber nicht mehr abgeschlossen werden konnte.



⁵⁴ Hans Peter Neureuter: Übersetzen im Exil: Bertolt Brecht, in: Andreas F. Kelletat/ Aleksey Tashinsky/ Julija Boguna (Hrsg.): Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens. Berlin 2016, S. 165–178, hier S. 167.

⁵⁵ Ebenda, S. 168.

⁵⁶ Brandt: Für eure und unsere Freiheit? (Anm. 22), S. 128. Auch Lothar Trolle stellt im Kommentar zu seiner Prosa-Paraphrase einiger Abschnitte von *Poemat dla dorosłych* die Frage, »ob die im Band 15 der Frankfurter Ausgabe erschienenen Übersetzungen für Brecht schon endgültige Fassung waren« (Adam Ważyk/ Lothar Trolle: Ważyk-Fragmente 1955, in: ABWÄRTS Nr. 45 (August 2022), S. 17–18).

Karol Sauerland

Garść uwag z okazji wydania tomu korespondencji między Karlem Dedeciusem i Zbigniewem Herbertem

Zagłębiając się w lekturę listów wymienianych między Karlem Dedeciusem i Zbigniewem Herbertem, a udostępnionych przez Przemysława Chojnowskiego w pięknie i starannie wydany tomie tej korespondencji, nie mogłem wyjść z zadziwienia, że ci dwaj myśliciele potrafili ograniczać się w zasadzie do spraw organizacyjnych oraz pochwał tego, co któryś z nich zdziałał, wyrażania zachwytów czy wręcz uwielbienia. Ktoś, kto ze strony tłumacza oczekiwałby rozważań dotyczących translacji, a ze strony poety poetologicznych, jak również jakichkolwiek odniesień do bieżącej sytuacji w kraju i na świecie, będzie rozczarowany. Herbert nie pisze Dedeciusowi po powrocie ze Stanów tak jak Miłoszowi: »Wróciłem do Europy dokładnie w momencie najazdu na Czechosłowację. Wściekłość i bezsilność, jakieś podpisywanie protestu i próba pomocy«¹, tylko że siedzi »z głową w aparacie i nasłuchuje wieści z Pragi«², na co Dedecius odpowiada cztery dni później:

Dziękuję za miłe wieści, że znów jesteś na łonie macierzy Europy, że jesteś zdrow i masz aktywne plany. Odpoczęliśmy krótko, ale nieźle, pogoda sprzyja, tylko strasznie się zdenerwowałem (również) wieściami z Pragi, siedząc co godzinę przy odbiorniku z informacjami. We wtorek 3.9. jesteśmy znowu w Frankfurtach.³

Żadnej wzmianki o protestach ani w jednym, ani w drugim liście. Dedecius starał się – jak wiadomo – nie zabierać głosu w sprawach politycznych. Nawet nie pamiętam, żebyśmy kiedykolwiek w naszych rozmowach poruszali tematy polityczne.

Herbert był człowiekiem politycznie zaangażowanym, choć starał się utrzymywać dystans do bieżących spraw, co mu się nawet częściowo udawało, za to w pewnych momentach angażował się ponad siły. Patrząc z tej strony na relację między nim a Dedeciusem, rozumie się lepiej, dlaczego musiało dojść do zerwania ich »więzi miłosnych« (»tęsknię za Tobą, jesteś Aniołem«). Nie była to, jak sugerują Przemysław

¹ Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz: *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznane wypowiedzi Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbercie a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu Poetów*, Barbara Toruńczyk (red.). Przypisy: Maciej Tabor i Barbara Toruńczyk, Warszawa 2006, s. 98.

² Zbigniew Herbert, Karl Dedecius: *»Kochany Karolu, Mecenase i Ciemiężco. Listy 1959–1994«*, Przemysław Chojnowski (red.), Warszawa 2022, s. 232, list z 23.8.1968. (W dalszych partiach tekstu cytowane jako *Listy*).

³ Tamże, s. 233 (list z 27.8.1968).

Chojnowski i Wojciech Kudyba we *Wstępie*, prawdziwa przyjaźń, choć na taką wygląda w świetle listów z lat sześćdziesiątych. Prawdziwa przyjaźń łączyła Dedeciusa tylko z Przybosiem⁴.

W pierwszym okresie intensywnych kontaktów Herberta z Dedeciusem poeta musiał być oszołomiony wydawniczymi i organizacyjnymi możliwościami tłumacza, dzięki którym mógł podróżować po całej Europie (audycje radiowe, a zwłaszcza stypendia DAAD, opłaty udzielane przez Inernationes etc.), zatem mógł »poczuć wolność«, jak się wówczas mówiło.

Kontakt między nimi zaczął się dość niewinnie. Herbert, będąc w Paryżu, pisał – jak się zdaje – dość spontanicznie 20 września 1959 roku, że przeczytał *Lektion der Stille* »z prawdziwą radością i wzruszeniem«, dodając »oczywiście jestem Panu zobowiązany za tłumaczenie moich wierszy. Mówię to z pełnym przekonaniem, bowiem doświadczyłem męki tłumacza poezji a sam bywałem (zwykle bardzo niefortunnie) tłumaczony«⁵. Do wyboru wierszy zgłaszał jednakże pewne zastrzeżenia. Napisał:

Mógłbym się tylko spierać z Panem o miejsce, jakie dał Pan niektórym poetom w antologii. Ale rozumiem, że chciał Pan przede wszystkim ofiarować amatorom poezji książkę do czytania, a nie studium filologiczne o wyważonych proporcjach.⁶

W tym samym liście Herbert chwali Dedeciusa za to, że będąc tłumaczem okazuje się być zarazem poetą, co się nieczęsto zdarza. Będzie to jego niezmienna ocena, z tym że później zacznie jej używać w negatywnym sensie.

Dziesięć dni później Dedecius tłumaczy się, że z lenistwa zwleka z odpowiadaniem na listy, czym pewnie rozbawił Herberta⁷. Poeta przebywał w tym czasie w Paryżu i nie mógł niezwłocznie przesłać Dedeciusowi wierszy, których ten oczekiwał. Nie miał dodatkowych egzemplarzy i w związku z tym był zmuszony zwrócić się do przyjaciół w Warszawie z prośbą, by pomogli mu zdobyć jakieś egzemplarze, jako że nakład dwóch tomików wierszy został wyczerpany⁸.

Dopiero cztery lata później wymiana listów między Dedeciusem i Herbertem intensyfikuje się. We wrześniu 1963 roku Dedecius mógł się pochwalić tym, że zdołał



⁴ Zobacz na ten temat mój artykuł *Karl Dedecius und Julian Przyboś, OderÜbersetzen. Deutsch-polnisches Übersetzungsjahrbuch – Karl Dedecius Archiv* 2021, nr 10, s. 51–72.

⁵ Dedecius zamieścił następujące wiersze Herberta w tomiku *Lektion der Stille: Die Saite (Struna), Nike wenn sie zögert (Nike która, się waha)* oraz *Inschrift (Napis)*, wszystkie pochodzą ze zbioru *Struna światła* (1956).

⁶ *Listy*, s. 29 (z 20.9.1959).

⁷ *Listy*, s. 30 (z 30.10.1959).

⁸ *Listy*, s. 33 (z 24.11.1959).

przekonać Siegfrieda Unselda, by wydał osobny tomik poezji Herberta⁹. Zbyt trudne to zapewne nie było, bo Herbert nie był obcy wydawnictwu. Heinrich Kunstmann nie omieszkiał zwrócić na niego uwagę Walterowi Boehlichowi – ówczesnemu naczelnemu lektorowi w wydawnictwie Suhrkamp – i Karlowi Marcusowi Michaelowi¹⁰. Ale nie trzeba było nawet zabiegów kogoś takiego jak Kunstmann, bowiem w anglojęzycznym kręgu kulturowym liryka Herberta miała już wysokie notowania. Było to zasługą Czesława Miłosza i nade wszystko Ala Alvareza. Doceniano szczególnie walory *Trenu Fortynbrasa* (*Fortinbras' Klage*)¹¹, cieszącego się oddźwiękiem w Anglii choćby z tego względu, że – na co wskazuje Tomasz Tomasik – mógł służyć jako komentarz do filmu o Hamlecie z Olivierem w roli głównej. Film ten był zarówno w Polsce, jak również w Wielkiej Brytanii szeroko dyskutowany¹². Nowością tego filmu było uwypuklenie męskości Hamleta, który w znakomitej kreacji Oliviera został wyzwolony ze zniewieściałości. Wiersz Herberta zaczyna się wszak od słów Fortynbrasa skierowanych do zmarłego przyjaciela: »Rozmawiajmy jak mężczyzna z mężczyzną«. Ale nie tylko ten wiersz Herberta ukazał się w przekładzie na język angielski, bo przekładów było wiele (m.in. *Powrót prokonsula*, *Kamień czy Ojcowie gwiazd*), tak że Alvarez w połowie 1962 roku w THE REVIEW nie tylko mógł zaświadczyć, że w przypadku Herberta mamy do czynienia z poetą wybitnym, ale także, że ten Polak do poezji angielskiej wprowadza nowe tony. W 1963 roku zaprosił on Herberta do udziału w prestiżowej imprezie *Festival of Poetry*, gdzie poeta miał okazję zaprezentować całą gamę swych utworów, które miały znakomity odbiór.

Niemiecki tomik ukazał się w roku 1964. Herbert pozostawił Dedeciusowi swobodę w wyborze utworów, okazując mu pełne zaufanie, o czym zapewniał go w liście z czerwca 1963. Był jednakże ciekaw, które utwory zostaną zamieszczone w tomiku. Ponieważ Dedecius wyraził chęć tłumaczenia również takich wierszy, które nie były publikowane, Herbert obiecał mu »wygrzebać« utwory tego rodzaju¹³. Dedecius miał

⁹ Patrz: Paweł Zajas: *Barbarzyńca w ogrodzie Suhrkamp*, *Zbigniew Herbert i jego niemiecki wydawca*, TEKSTY DRUGIE 2015, nr 5, s. 386–410, tu s. 388 i nast.

¹⁰ Patrz: Piotr Przybyła: *Der Barbar, wie er in die Welt kam*, w: *Cogito im Garten*, dz. cyt., s. 297–313.

¹¹ Utwór ukazał się w przekładzie Czesława Miłosza w ENCOUNTER. Dedecius podaje jako datę jego powstania rok 1961 (*Poesie*, t. 2, s. 144), w rzeczywistości Herbert napisał go w roku 1956. W roku 1957 opublikował go po raz pierwszy tygodnik PO PROSTU (nr 12, s. 6). Herbert przesłał Miłoszowi w rękopisie pierwszą wersję z adnotacją: »Proszę Pana o przyjęcie *Trenu Fortynbrasa* na własność, to znaczy, że daję Panu w darze nie tylko sam rękopis, lecz także święty moment spłodzenia« (list z 18.7.1958, w: Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, *Korespondencja*, s. 27, podkreślenie zgodne z oryginałem).

¹² Patrz: Tomasz Tomasik: »*Jak mężczyzna z mężczyzną*«. *Dyskurs męskości w »Trenie Fortynbrasa« Zbigniewa Herberta*, TEKSTY DRUGIE 2013, nr 5, s. 188–205. Herbert obejrzał ten film po raz pierwszy pod koniec 1954 r. i był nim ogromnie przejęty. Dwa lata wcześniej zabrał się za pisanie eseju o Hamlecie i przesłał go do TYGODNIKA POWSZECHNEGO, który go do druku nie przyjął. Zamiarem Herberta było włączyć się do debaty, czy Hamlet może być uznawany za wyznawcę wartości chrześcijańskich.

¹³ *Listy*, s. 38 i nast. (z 11.6.1963).

być zainteresowany zacieśnianiem ich współpracy. Herbert tymczasem wielkiej ochoty ku temu nie przejawiał¹⁴.

Ich osobiste spotkanie nastąpiło dopiero jesienią 1964 roku we Frankfurcie nad Menem. Nie raz mijali się z jakiegoś powodu. Widać takie było zrządzenie losu. Pierwsze wieczorne spotkanie z Dedeciusem rozczarowało Herberta, bo po zajęciu miejsc w umówionym lokalu okazało się, że Dedecius ani nie pije, ani nie pali. Jednak następnego dnia, w którym Herbert miał swoje wystąpienie, był już udobruchany¹⁵. Uznał je, dzięki zdolnościom organizacyjnym Dedeciusa, za całkiem udane. Z wolna zaprzyjaźniali się. Herbert stał się od tego czasu nawet częstym gościem w domu Dedeciusa.

2 listopada polecieli razem do Wiednia¹⁶, gdzie Austriackie Towarzystwo Literackie zorganizowało wieczór polskiej poezji w Pałacu Palffy'ego. Doskonały aktor, Wolfgang Gasser, recytował po jednym wierszu Przybosia, Różewicza, Bieńkowskiego, Wirpszy, Karpowicza, Białoszewskiego, Szymborskiej, Nowaka, Harasymowicza, Grochowiaka i na koniec cztery wiersze Herberta w tłumaczeniu Dedeciusa. Herbert zaprezentował dwa swoje utwory poetyckie po polsku¹⁷. Była to pierwsza podróż Dedeciusa do Wiednia. Gdy spytano go o osobiste życzenia, poprosił, by go oprowadzono po mieście, chciał ponadto otrzymać egzemplarze książek desygnowanych przez Theodora Csokora i Heimito von Doderera oraz odwiedzić antykwariat, w którym mógłby wybrać sobie coś na pamiątkę swego pobytu w austriackiej metropolii. Zatrzymał się tam na kilka dni, po czym wyruszył w dalszą drogę do Warszawy¹⁸.

Herbert poznał wówczas Wolfganga Krausa, który stał na czele Austriackiego Towarzystwa Literackiego. Pozostawali w przyjaźni do końca życia Krausa. Mieli zbieżne poglądy polityczne. Herberta nie oburzało »zimnowojenne« nastawienie Krausa ani nie drażnił go jego konserwatyzm, który miał go cechować wedle Stefana Maurera, autora książki *Wolfgang Kraus und der österreichische Literaturbetrieb nach 1945*¹⁹.



¹⁴ W tomiku tym miały się znaleźć wiersze i miniatury wybrane z trzech wydanych do tej pory tomików poezji Herberta (*Struna światła* [1956], *Hermes, pies i gwiazda* [1957] i *Studium przedmiotu* [1961]).

¹⁵ Typoskrypt *O Karolu Dedecius(z)u – poecie* w Archiwum Zbigniewa Herberta w Warszawie. Przedruk w: *Andreas Lawaty, Zbigniew Herbert jako tłumacz Karla Dedeciusa*, w: *Filologia trudnego sąsiedztwa. Tom studiów dedykowany Profesorowi Markowi Zyburze w 60-lecie urodzin*, pod redakcją Krzysztofa Ruchniewicza we współpracy z Piotrem Przybyłem i Dariuszem Wojtaszynem, Wrocław: Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017, s. 59–72, tu s. 61.

¹⁶ Patrz: Andrzej Franaszek: *Herbert. Pan Cogito. Biografia II*. Kraków 2018, s. 857.

¹⁷ Chodziło o wiersze: *Nike, wenn sie zögert* i *Vater des Sterns* (DA 09-1587 – DA oznacza skrót odnoszący się do Dedecius-Archiv z siedzibą w Słubicach).

¹⁸ List do dr. Otto Breicha z 30.6.1964 (DA 09-1575).

¹⁹ Zob. moją recenzję tej książki w *INTERNATIONALES JAHRBUCH FÜR GERMANISTIK* 2021, nr 2, s. 226–229.

Jak wielu ludzi z jego kręgu Herbert przez lata wychwalał Dedeciusa jako niezrównanego tłumacza poezji! 1 września 1963 roku – w piątym dopiero liście do tłumacza – wyznał:

Nigdy Panu nie pisałem jak bardzo wdzięczny Panu jestem za trud przekładu moich wierszy. Mam sporo przekładów na angielski i może ukaże się tutaj wybór moich utworów, Pan jest i pozostanie dla mnie idealnym tłumaczem-poetą. Piszę to nie dlatego aby się łąścić o nowe względy. Zrobił Pan bardzo wiele, żeby nas poznano w Niemczech i to w ciężkich warunkach gdy raz po raz nic porozumienia się rwie.²⁰

Oczywiście nie jest prawdą, że nigdy dotąd Dedeciusa nie chwalił, bo uczynił to już w pierwszym liście do niego, jak mogliśmy się przekonać. W lutym 1966 roku wręcz go zaklina: »I to żeby było między nami ustalone na całe życie: jestem szczęśliwy, że mnie tłumaczysz«²¹. Jest to czas, w którym Dedecius przymierza się do wydania tomiku *Inskrift* i prosi Herberta o przejrzenie swych przekładów. Korekta Herberta wypada nader skromnie, jakby obawiał się możliwych nieporozumień:

Starałem się ją zrobić dokładnie. Parokrotnie przeczytałem Twoje tłumaczenia na głos i na tyle na ile pozwala mi moja znajomość niemieckiego wydaje mi się że brzmią dobrze. Całości jeszcze jakoś nie czuję, ale skoro Ty powiadasz że robi wrażenie – chętnie wierzę²².

Zaś 1 lutego 1971 roku pisze z Los Angeles: »Uważam że Twoje przekłady są jak zwykle świetne i w tej dziedzinie przypominasz mi Picassa, który ani rusz nie chce obniżyć poziomu«²³. Rok później mówi o »Twoim-moim-Programie«²⁴, to znaczy o tym, że planowany kolejny tom będzie ich wspólnym przedsięwzięciem.

Wygląda na to, że w latach 60-tych bardzo zbliżyli się do siebie. Ton niektórych listów jest niezwykle czuły. Zdaniem Lawaty'ego ważną rolę odegrało w tym uwielbienie ich obu dla antyku i renesansu²⁵. Ich wspólnota duchowa, która się uwidoczniła, nie miała jednak trwać zbyt długo.

²⁰ Listy, s. 41 i nast. (z 1.9.1963). W tym samym liście podał również informację, że żadnego polskiego stypendium nie otrzymał. Siedzi teraz w British Museum, w którym Marx napisał swój groźny *Kapitał*, i zajmuje się celtami, bo jest rozmiłowany w historii wytępionych narodów.

²¹ Listy, s. 107 (z 5.2.1966).

²² Listy, s. 167 (z 22.6.1967) (Oryginał /DA 16-05-205/ zawiera datę 22.6.1966, wydawca doszedł do wniosku, że autor pomylił rok).

²³ Listy, s. 318 (z 1.2.1971).

²⁴ Listy, s. 347 (z 26.4.1972).

²⁵ Zob. Andreas Lawaty, *Karl Dedecius und Zbigniew Herbert. Eine prekäre Freundschaft*, w: *Herr Cogito im Garten Zbigniew Herberts*, Andreas Lawaty, Piotr Przybyła, Marek Zybura (red.). Osnabrück 2018, s. 288.

Z początkiem lat 70-tych w ich przyjaźni coś zaczyna szwankować. Już w grudniu 1970 Herbert napisał z Los Angeles do Frankfurtu: »Jak już dawniej powiedziałem sytuacja między nami jest wyjaśniona, nikt niczego nie prosi, nikt nikomu nic nie jest winien. Chociaż bardzo jestem Ci wdzięczny za to, co dla mnie zrobiłeś«²⁶. W 1971 roku Herbert stwierdził z przerażeniem, że Dedecius współdziała z Michałem Misiornym (1933–2005) i jego gdańskim czasopismem *LITERY*. Misiorny należał – wiedział o tym każdy krytycznie myślący Polak – do najzjadlejszych obrońców reżimu. W latach 1972–1980 kierował działem kultury w partyjnym piśmie *TRYBUNA LUDU*²⁷.

W 1971 Herbert postąpił jeszcze nader powściągliwie, pisząc Dedeciusowi w Musirowskim stylu, przypominającym pierwszy rozdział *Człowieka bez właściwości*: »Nie chciałbym jednego, żeby mój przyjaciel z wielkim charakterem miał przyjaciela bez charakteru«²⁸. Nie omieszczał go przy tym poinformować, że Misiorny w 1968 roku i potem zachowywał się haniebnie. Z czasopismem *LITERY* nie należy współpracować. Otrzymało ono od niego odpowiednie pismo, że nie wyraża zgody na publikowanie w nim swych utworów. Odpowiedzi nie uzyskał.

Do ostatecznego zerwania doszło – jak wiadomo – wraz z listem z 20 marca 1984 roku skierowanym do Dedeciusa, w którym Herbert odmawia zgody na publikowanie w *POLNISCHE BIBLIOTHEK* tomu swoich wierszy, i nie zgadza się, by jakiegokolwiek wiersze jego autorstwa znalazły się w zbiorze *Anthologie polnischer Lyrik*. Oburzało go, że *Kordian* i *Cham* Kruczkowskiego, jak również fatalne tłumaczenia Mickiewicza i Miłosza zostały do zbioru przyjęte. List, napisany po niemiecku (!), zakończył słowami:

Mówisz w ostatnim liście o chorobie naszej przyjaźni. Ja myślę, że ona już nie żyje i zostawmy w spokoju drogą zmarłą. Dlatego, proszę abyś nie odpowiadał na ten list i zaniechał korespondencji ze mną. Wszystko już zostało powiedziane. Naruszyłeś nie tylko moje prawa autorskie, ale zwykłe poczucie



²⁶ *Listy*, s. 312 (z 21.12.1970). Rzeczywiście miał powody do wdzięczności. W końcu trzy lata po tomiku *Innschrift* wydanym przez Suhrkamp'a w roku 1964, w dużym formacie ukazały się – jak obwieszczono w podtytule: *Gedichte aus zehn Jahren 1956–1966*, (wiersze z dziesięciolecia) wydane i przetłumaczone przez Karla Dedeciusa. Były podzielone na dziesięć grup tematycznych. Każda została złożona z 10 utworów. Herbert nie sprzeciwiał się temu pomysłowi. Przywiązywał natomiast wagę do tytułu *Innschrift*, który w jego odbiorze brzmiał dużo lepiej niż *Napis*, bo to określenie daje się tłumaczyć jako »Aufschrift«. Dedecius wyjaśnił Herbertowi w jednym z listów, dlaczego »Innschrift« wydaje mu się lepsze niż »Aufschrift«.

²⁷ *Notabene* w końcu lat 70-tych także należałem do tych, których on *ad personam* zaatakował w *TRYBUNIE LUDU*. Chodziło o *Blaszany bębenek* – o ile mnie pamięć nie myli. Paskudnie zachował się w 1980 roku, po naprawdę luksusowym wojażu, zorganizowanym przez DAAD dla tłumaczy z niemieckiego na polski, w którym uczestniczył. Opublikował później w Wydawnictwie Poznańskim kłamiwy raport pt. *Sierpień w Getyndze*.

²⁸ *Listy*, s. 329 (z 30.10.1971).

lojalności, a to uniemożliwia naszą dalszą współpracę. Bądź zdrów und komm zur Besinnung (wenn das noch möglich ist) Zbigniew Herbert.²⁹

Warto w tym miejscu zacytować list Dedeciusa do wydawcy Suhrkamp, Siegfrieda Unselda z 8 lutego 1991, który pokazuje jak bardzo skomplikowana była relacja w rzeczywistości łącząca go z Herbertem – w przeciwieństwie do idylli, imaginowanej w wymienianych między nimi listach i kartkach pocztowych.

»Ja«, pisał Dedecius, »wstawałem o siódmej rano, aby zdążyć na ósmą do biura, gdy tymczasem Herbert kładł się spać późną nocą, spędzając wieczory w restauracjach czy gdziekolwiek indziej i dopiero w południe dochodził do siebie«. Nieraz nawet w nocy był podchmielony. »Traktowałem go jako przyjaciel z dobrą wolą«, stwierdza Dedecius w liście do Unselda, »ale jako kompan i pielęgniarz niedomagającego byłem nieprzydatny i zupełnie do tego niezdolny«. Jako szczególnie bolesne odczuwał Dedecius krytyczne uwagi Herberta o Niemczech, których ten mu nie szczędził, choć on bardzo się starał ukazywać mu Niemcy w jak najkorzystniejszym świetle. Ale »jego anty-niemiecki-kompleks« tkwił zbyt głęboko³⁰.

Jaki jest stosunek Dedeciusa do jego własnych przekładów, trudno zgadnąć. »[...] moje tłumaczenia zawsze dawałem do wglądu Herbertowi«, czytamy w jednym z listów, »zawsze mógł zgłaszać zastrzeżenia, żądać ode mnie korekt w różnych miejscach, gdyby mu na tym zależało. Zawsze pragnąłem, by moje tłumaczenia były przez niego autoryzowane. Lecz – żadnych sprzeciwów nie zgłaszał!«. Dedecius uważa, że zachowania Herberta miały charakterologiczne podstawy: zazdrościł i nie dowierzał Lecowi, Różewiczowi i Miłoszowi.

W rzeczywistości to przede wszystkim różnice polityczne w rozmowach z Dedeciusem w latach siedemdziesiątych – o ile takie miały miejsce i były poważne – były przyczyną zdystansowania się Herberta od niego.

Herbert pod koniec 1971 roku był mocno zaangażowany politycznie, demonstracyjnie przychodził na rozprawy sądowe prowadzone przeciwko młodzieżowemu ugrupowaniu »Ruch« oskarżanemu o zbrodniczą działalność. Taka postawa w owych czasach była aktem protestu. Ugrupowanie to skupiało około setki członków. Od roku 1965 rozprowadzało wydawane własnymi siłami pisma krytyczne wobec reżimu. Zatrzymania udaremniły planowany zamach na Muzeum Lenina i zniszczenie

²⁹ *Listy*, s. 456.

³⁰ Przykładem mogłyby być jego uwagi do raportu Brychta poczynione w liście. Napisał w nim, że spotkał się z wieloma osobami, które uznają raport Brychta za stek bzdur, i że w ogóle oficjalna polityka w PRL jest głupia i samobójcza, ale tak to już jest, choć w obecnych warunkach nigdzie o tym oficjalnie pisać nie można, zbrodnie Hitlerowskie były tak ogromne, że o tym zapomnieć się nie da. On sam chciałby tego drażliwego tematu dalej nie poruszać. »Sapienti sat«. By już bardziej nie drażnić Dedeciusa, dodał, że Józef Czapski zamieścił o tym mądry artykuł w KULTURZE. (List do Dedeciusa z 27.5.1967).

wzniesionego w Tatrach pomnika wodza rewolucji³¹. Wielu młodocianych »przestępców« zostało skazanych na kary długoletniego więzienia, najwyższe po 1956 roku, gdy chodzi o procesy polityczne. Herbert sformułował razem z Wiktorem Woroszyłskim po ogłoszeniu wyroku w październiku 1971 odpowiedni protest skierowany do Sądu Najwyższego przeciwko surowości kary i zadbał o to, by pod tym protestem złożyli podpisy znani ludzie pióra³². Protest jako *List 17* zapisał się w historii. Herbert w rozmowie z braćmi Czuma uznał antykomunistyczny program ugrupowania »Ruch« za pierwszy w PRL, w którym rzeczywiście chodziło o ustanowienie niezależnego państwa³³.

Następnie Herbert zabrał głos w sprawie akcji braci Jerzego i Ryszarda Kowalczyków, którzy w nocy z 5 na 6 października 1971 roku doprowadzili do poważnych zniszczeń w auli Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu przez podłożenie tam bomby własnej konstrukcji w akcie protestu przeciwko mającemu odbyć się następnego dnia, będącego dniem milicji i służby bezpieczeństwa, przyznawaniu odznaczeń wysokim funkcjonariuszom, odpowiedzialnym za masakrę strajkujących robotników w grudniu 1970 r. Jerzy Kowalczyk został skazany na karę śmierci. Herbert zwrócił się z osobistym apelem 7 stycznia 1973, kiedy to wyrok miał być wykonany, do przewodniczącego Rady Państwa, Henryka Jabłońskiego, o wycofanie tego wyroku, zwłaszcza, że nikomu krzywda się nie stała³⁴. I rzeczywiście wyrok ten został 21 stycznia 1973 roku zamieniony na dwadzieścia pięć lat więzienia.

Trzeba też pamiętać, że Herbert od 1971 do 1974 roku wchodził w skład Prezydium Zarządu ZLP (Związku Literatów Polskich). Miał odwagę – ku zmartwieniu wielu kolegów – niejednokrotnie zadawać niewygodne pytania.

W listopadzie 1974 r. złożył swój podpis pod *Listem 15*, który wzywał organy polskiej władzy do uczynienia czegoś dla mniejszości polskiej w Związku Radzieckim,



³¹ Patrz m.in.: Andrzej Friszke: *Opozycja polityczna w PRL. 1945–1980*. Londyn 1994, s. 255–262; Piotr Byszewski: *Działania Służby Bezpieczeństwa wobec organizacji »Ruch«*, Warszawa 2008 oraz strony internetowe <http://www.czuma.pl/public/ruch.php>; <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ruch-przeciw-wladzy-21178> (15.03.2026).

³² Do nich należeli m.in. Jerzy Andrzejewski, Igor Newerly, Kazimierz Brandys, Andrzej Braun, Tadeusz Konwicki, Marek Nowakowski, Agnieszka Osiecka, Andrzej Kijowski, Jacek Bocheński, Jarosław M. Rymkiewicz, Mieczysław Jastrun, Anna Kamińska, Jerzy Ficowski.

³³ Według Joanny Siedleckiej: *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2002, s. 303.

³⁴ Patrz: Andrzej Franaszek: *Herbert. Pan Cogito. Biografia II*, dz. cyt., s. 436 n. Herbert napisał De-deciusowi 15.1.1973: »W swoich szkicach staram się unikać krytyki rządów i sentymentalnych eksklamacji na temat nędzy ludu. A nie są to dla mnie sprawy wcale obojętne, idzie mnie jednak o to, aby nie popisywać się czułością serca, z których nie wynika [nic] poza poklaskiem krzykliwych lewicowców. Uważam, że można na niesprawiedliwości tego świata reagować nie tylko pisanem, ale czynną postawą obywatela, od czego nigdy nie uciekałem« (*Listy*, s. 361). Wskazuje przy tym na swój wiersz *Gra Pana Cogito*, traktujący o Kropotkinie. Jednakowoż nie zdradza nic ze swej nadzwyczajnej aktywności sprzed tygodnia.

co w tamtym okresie zostało uznane za akt antysowiecki. Zaś 5 grudnia 1975 r. przyłączył się do protestujących przeciwko nowelizacji konstytucji, w której miał znaleźć się zapis o przywódczej roli partii. Zarazem sygnatariusze tego protestu, który zapisał się w historii jako *List 59*, domagali się wprowadzenia tajnych wyborów, respektowania prawa do wolności sumienia, wyznania i wolności słowa, prawa do zrzeszania się w wolnych związkach zawodowych. Herbert powiadomił Dedeciusa, że konsekwencją jego podpisu pod tym listem jest zakaz wymieniania jego nazwiska w radiu i telewizji.

W tym samym liście Herbert z uznaniem pisze o eseju *Höhle der Philosophen*³⁵: »Jeszcze nikt tak o mnie nie pisał, (na szerokim tle)«³⁶. Można byłoby widzieć w tym jedynie zwrot grzecznościowy, do czego Herbert czasami potrafił się uciekać. Przeciwnemu przemawia jednakże fakt, że poeta nigdy nie zgłaszał zastrzeżeń do tłumaczenia tego eseju na polski³⁷. Atoli pojawiające się tam odniesienia do Kołakowskiego zapewne mu nie odpowiadały. Musiało dojść stosunkowo szybko po wyrażonych pochwałach do kontrowersji między nimi, bo przecież nie bez przyczyny Dedecius oświadcza w roku 1976: »Możesz Kołakowskiego nie lubić – ale gdybyś znał jego pracę *Teraźniejszość Mythosu* (sic!)» (PiperVerlag) *Die Gegenwartigkeit des Mythos* – to by Cię również zdziwiły zdumiewające paralele niektórych z jego myśli do motywów twojej liryki«³⁸.

Dedecius nie chciał przyjąć do wiadomości, że Herbert nie dowierzał filozofowi występującemu w odmienionej postaci. W gruncie rzeczy bowiem pozostał dla niego lewicowcem. Widział w nim, jak wspominał Krzysztof Pomian w rozmowie z Franaszkiem, »farbowanego«, przebranego »lisa«, czyli w rzeczywistości starego komunistę, jak napisał z przekonaniem Herbert w liście do Marka Walickiego³⁹.

Herbert mógł się zetknąć osobiście z Kołakowskim około roku 1951-1952, gdy ten należał jeszcze do marksistowsko-leninowskiej warszawskiej grupy skupionej wokół Tadeusza Krońskiego i Adama Schaffa. Na początku lat 50-tych Herbert jako student czynił wszystko, by nie wpaść w filozoficzne tryby czynne na Uniwersytecie Warszawskim. Choć był mieszkańcem polskiej metropolii i tu zarabiał na życie, udało mu się dostać na Uniwersytet w Toruniu i studiować tam pod kierunkiem profesora Henryka Elzenberga, który niestety już w roku 1950 przez swój »niepoprawny

³⁵ W: DEUTSCHE STUDIEN 12 (wrzesień 1974), nr. 47, s. 239–250. Rok później Dedecius zamieścił ten esej w rozszerzonej wersji w książce *Polnische Profile* pod tytułem: *Anbau der Philosophie: Zbigniew Herbert auf der Suche nach Selbstgewißheit* (s. 233–286).

³⁶ *Listy*, s. 397 (z 9.12.1974).

³⁷ Przekładem eseju na polski zajęła się moja koleżanka ze studiów Elżbieta Feliksiak w roku Solidarności 1981. Była dumna z powierzonego jej zadania. Esaj w jej tłumaczeniu ukazał się pod tytułem *Uprawa filozofii: Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* w: PAMIĘTNIKU LITERACKIM 1981, nr 3.

³⁸ *Listy* s. 427 i nast. (z 27.1.1976).

³⁹ Patrz: Andrzej Franaszek, *Herbert. Pan Cogito. Biografia II*, jw., s. 370. Marek Walicki (rocznik 1931) współpracował w tym czasie z Radiem Głos Ameryki.

idealizm» został zwolniony ze stanowiska. Obydwaj doprowadzili jakoś do tego, że Herbert złożył u niego egzamin, uznany później przez działającego na uniwersytecie kolegę Elzenberga, Tadeusza Czeżowskiego⁴⁰.

Polityczna działalność Herberta na miejscu w Polsce ustała wraz z XIX Kongresem Pisarzy odbywającym się pod koniec lutego 1975 r. w Poznaniu. Po wypiciu łyka wody będącej do dyspozycji gości w pokoju hotelowym Herbert stracił przytomność. Wyglądało to na próbę otrucia go. Natychmiast przetransportowano go do szpitala. Dyżurujący tam lekarz zdiagnozował reakcję alergiczną. Herbert obstawał jednak przy swoim podejrzeniu o zatrucie i postanowił opuścić Polskę jak najszybciej. Korzystał z najróżniejszych zaproszeń, nie zaprzestając aktywności politycznej. W roku 1976 poparł działalność Komitetu Obrony Robotników (KOR), który zapewniał finansową pomoc zwolnionym z pracy i szykanowanym uczestnikom strajków w Radomiu i gdzie indziej. A gdy w tym samym roku pojawiło się w Polsce w obiegu pierwsze niezależne, nielegalne pismo ZAPIS, którego wydawcy nie ukrywali swych nazwisk, zdecydował się zamieszczać tam swoje teksty.⁴¹

Herbert na początku lat siedemdziesiątych liczył na to, że Dedecius będzie wspierał powstający ruch oporu w Polsce. Ten jednak stał się gorącym zwolennikiem nowej polityki wschodniej, zainicjowanej przez Brandta⁴². Zdaniem Herberta była ona ukierunkowana na utrwalenie istniejącego *status quo*. Nie przekonywały go przyjacielskie gesty w stosunkach Helmuta Schmidta z Gierkiem. Dedecius tymczasem zabiegał o utworzenie Instytutu Polskiego w Darmstadt pod patronatem kanclerza. W liście do Unselda opisywał, co działo się w tej sprawie między nim i Herbertem około roku 1976:

»Zamierzasz, jak słyszę, utworzyć teraz Instytut Polski, zatem będziesz miał do czynienia z politykami...« – »Z politykami mamy wszyscy zawsze do czynienia« – odparł Dedecius – »jest tylko kwestia, w jaki sposób i *cui bono* – powinienś mi ufać, że nie będę zadawał się z fałszywymi ludźmi...«.⁴³

Takiego zaufania Herbert nie miał, bowiem w Polsce zdołały się już wytworzyć wyraźne fronty. Pertraktacje z polskimi funkcjonariuszami zawiadującymi odcinkiem kultury, które Dedecius, będąc dyrektorem Instytutu, prowadził, były dla Herberta nieakceptowalne.



⁴⁰ Patrz w szczególności listy z 1951 i 1952 roku w: Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg: *Korespondencja*. Warszawa 2000.

⁴¹ Opublikował tam *Heraldyczne rozważania Pana Cogito* (październik 1977, nr 4) i *Potęga smaku* (kwiecień 1981, nr 18).

⁴² Dedecius stał się od razu zwolennikiem polityki Brandta, przy czym mógł się pochwalić, że kanclerz czytał w czasie swojego pobytu w Warszawie jego przekład aforyzmów Wacława Brudzińskiego (zob. *Listy*, s. 316).

⁴³ Za Andreas Lawaty: *Karl Dedecius und Zbigniew Herbert. Eine prekäre Freundschaft*, dz. cyt., s. 290.

Gdy we wrześniu powstała Solidarność obejmująca swym zasięgiem całą Polskę, Herbert pospieszył do kraju, by w tym ruchu uczestniczyć. Czuł się jak ryba w wodzie. Był pod wpływem tego, co się działo, jak się wyraziła jego żona w wywiadzie z redaktorem Żakowskim, przeprowadzonym w roku 2000⁴⁴, absolutnie *high*. Wreszcie mógł się czuć patriotą w swoim kraju. W pierwszych latach stanu wojennego nie opuścił Polski w przekonaniu, że ma tu do odegrania swoją rolę. I znów zdecydowanie zaznaczał swą obecność na salach rozpraw – do których dostać się nie było łatwo – aby pokazać, że stoi po stronie prześladowanych. Przebywał tam całymi dniami, na przykład w trakcie procesu Jana Józefa Lipskiego⁴⁵. Przede wszystkim nie zamierzał niczego publikować w oficjalnych wydawnictwach i organach prasowych, nie wyłączając TYGODNIKA POWSZECHNEGO. Zezwalał na druk swych utworów jedynie w tzw. drugim obiegu. Aktywnie współpracował z wychodzącym w podziemiu NOWYM ZAPISEM. Ukazało się, było nie było, sześć zeszytów w latach 1982 i 1983. Wszyscy autorzy tym razem nie ujawniali swych nazwisk, unikając z jednej strony konkurowania pomiędzy sobą, a z drugiej, każdy rozumiał, że w zaistniałych warunkach konspiracja jest niezbędną. Tak też ostatecznie zdecydował Jacek Bocheński, *quasi* redaktor naczelny tego wydawnictwa. Herbert był pierwszym autorem, który zjawił się u niego z wierszem *Raport z oblężonego Miasta*⁴⁶. Utwór ten został zamieszczony w pierwszym numerze NOWEGO ZAPISU pod datą grudzień 1982 bez podania nazwiska autora. Dopiero kilka miesięcy później w drugim obiegu ukazał się niewielki tomik z 18 utworami Herberta, zawierający także *Raport*, tym razem z jego nazwiskiem. W końcu Paryski Instytut Literacki wydał w 1983 r. *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze* w całości. A już wiosną 1985 r. wydano wiersze z tego zbioru pod tytułem *Bericht aus einer belagerten Stadt und andere Gedichte* w tłumaczeniu Oskara Jana Tauschinskiego. Także w Republice Federalnej Niemiec utwory Herberta odczytywano jako odpowiedź na wprowadzony przez Jaruzelskiego 13 grudnia 1981 stan wojenny. Harald Hartung na łamach gazety FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG konstatawał, że w wierszu tytułowym nie należy upatrywać zwykłej paraboli, lecz »prawdy w dosłownym znaczeniu«⁴⁷.

W maju 1985 r. paryska KULTURA doniosła, że amerykański kwartalnik THE MANHATTAN REVIEW poświęcił niemalże w całości swój czwarty zeszyt z roku 1984 Herbertowi. Został tam także zamieszczony wywiad udzielony przez niego w lipcu 1984 parze jego tłumaczy: Bogdanie i Johnowi Carpenterom. Stwierdził w nim m.in., że system komunistyczny jest niereformowalny, o czym przekonał się już w roku 1939 podczas sowieckiej okupacji Lwowa, kiedy to miasto od razu przekształcono w obóz koncentracyjny. Na pytanie, kogo ceni najbardziej, odpowiedział, że Camusa,

⁴⁴ Wywiad ukazał się w ostatnim numerze GAZETY WYBORCZEJ z r. 2000, z datą 30 grudnia 2000–1 stycznia 2001.

⁴⁵ Patrz: Andrzej Franaszek: *Herbert. Pan Cogito. Biografia II*, s. 549.

⁴⁶ Jacek Bocheński: *Zapamiętani*. Warszawa 2013, s. 179.

⁴⁷ Harald Hartung: *Nur unsere Träume sind nicht gedemütigt*, FAZ 14.9.1985.

a z Polaków Miłosza i wczesnego Różewicza, który nadał wspaniałą formę tworzonej przez niego nagiej poezji, »był gwiazdą, aby potem prostytuować się kolaboracją«⁴⁸.

Kiedy doszło to do uszu Różewicza, przypomniał on Dedeciusowi o swoim liście z 6 maja 1985 r., w którym cały swój gniew wylewał na wszystkich bez wyjątku (w szczególności na Miłosza, ale także na Kołakowskiego, Herberta i pozostałych) zwłaszcza, że niemalże wszystkich liryków dźwiga na swoich barkach⁴⁹. Załączył do tego listu recenzję Adama Czerniawskiego z wydanej w Londynie przez Barańczaka antologii *Poeta pamięta. Antologia poezji sprzeciwu i świadectwa 1944–1984*. Czerniawski wypominał tam z oburzeniem, że Różewicz reprezentowany jest jedynie czterema utworami, Miłosz natomiast 22, Herbert 34, Zagajewski 22, a Woroszyński 18.

Politycznego stanowiska Dedeciusa Herbert nie był w stanie zrozumieć i *vice versa*.

Zastanawiająca jest odpowiedź Herberta na pytanie sformułowane w ankiecie gazety FAZ-MAGAZIN »Pański sen o szczęściu?« z 8 listopada 1991:

Wizji sennych niemalże nie doświadczam. Ale dwa koszmary ciągle powracają. Pierwszy: Jestem doktorem Marcelem Reich-Ranickim i piszę w mojej drewnianej niemczyźnie na zamówienie dr Siegfrieda Unselda pochlebną recenzję najnowszej powieści Martina Walsera. Drugi: Jestem doktorem Karlem Dedecusem, który w swej słodkiej niemczyźnie na zamówienie dra Siegfrieda Unselda tworzy nową antologię *Neue polnische Lyrik*.⁵⁰

Ciąg dalszy

W lipcu 1994 r. Herbert pisał do Dedeciusa:



Drogi Karolu, ten list jestem Ci winien od dawna. Myślę, że powinniśmy puścić w niepamięć to co nas poróżniło, bo wiek już nie ten. Znamy się tak długo, że czasem zdaje mi się, iż graliśmy razem na podwórku w piłkę nożną. Przyznaję, że byłem, być może, przewrażliwiony (w czasie kiedy prowadziłem moją prywatną wojnę ze stanem wojennym) i za to Cię przepraszam. Ale naprawdę proszę zapomnijmy o tym. Zbyt wiele spraw nas łączy. Piszę to bez żadnych myśli ubocznych, z czystej potrzeby serca.⁵¹

Dedecius dał na to odpowiedź 1 sierpnia 1994 r.:

Drogi Zbyszku, nie masz pojęcia, jak mnie Twój list ucieszył. Czekałem nań od dawna, bo byłem przekonany, że nasz dystans jest sztuczny, milczenie bez

⁴⁸ KULTURA 1985, nr 4, s. 134 i nast.

⁴⁹ »Korzystają z moich form jak z wygodnych butów« (Karl Dedecius, Tadeusz Różewicz. *Listy*, dz. cyt., t. 2, s. 82).

⁵⁰ Przekład własny – K.S.

⁵¹ *Listy*, s. 460 (z 18.7.1994).

sensu, i że to tak długo trwać nie może. Staliśmy się w międzyczasie bardzo starszymi panami [...].⁵²

I próbował dalej doprowadzić do powstania jakiejś osobistej relacji⁵³. Na uwagę Herberta, że ich drogi rozeszły się z przyczyn politycznych, oczywiście nie reaguje. Mógłby przecież wtrącić choćby zdanie, że dobrze rozumie jego oburzenie wprowadzeniem stanu wojennego czy też jego walkę z tym stanem rzeczy, ale na nic takiego się nie zdobywa, bo tym samym przyznałby, że zaangażowanie w sprawy polityczne jest dla niego akceptowalne. Wymiana listów kończy się w zasadzie w roku 1995, gdy Dedecius zadaje Herbertowi pytanie, czy zgłaszałby zastrzeżenia do wykładu pt.: *Filozofia poezji. Poezja filozofii. Henryk Elzenberg i Zbigniew Herbert. Nauczyciel i uczeń Uniwersytetu Toruńskiego*? I czy miałby chęć wygłosić go z okazji jubileuszu tego uniwersytetu, na którym miał otrzymać doktorat *honoris causa* – z moich rąk, dodajmy. Odkryłem, ku swemu zdziwieniu, że w swoim dzienniku ani słowem nie wspominam o tym wystąpieniu. Być może dlatego, że miałem głowę zaprzątniętą innymi myślami. Na przyjęciu po zakończonej ceremonii rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego złożył mi propozycję przejścia do jego uczelni, przeciwko czemu jednak zaprotestował stanowczo rektor Uniwersytetu Warszawskiego, przypadkiem uczestniczący w tej rozmowie.

Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że nie można zrozumieć Herberta, nie uwzględniając tego, że czuł się on polskim patriotą. Chętnie widziałby się w roli walecznego żołnierza AK, jakim niestety nie został. W pierwszych powojennych latach skażonych komunizmem nie mógł się odnaleźć. Dopóki, dzięki profesorowi Elzenbergowi, nie poczuł w sobie wewnętrznej siły. Hart ducha umacniał go w śmiałych działaniach, podejmowanych nawet kosztem zdrowia i opłacanych utratą przyjaźni.

Jeśli chodzi o stosunek Herberta do kwestii niemieckiej, tzn. do relacji polsko-niemieckich, to kształtował się on inaczej w latach sześćdziesiątych niż w okresie późniejszym. W latach sześćdziesiątych Herbert i wielu innych odbierało propagandę o rewizjonistycznym nastawieniu Niemców, i związanym z tym ich żądaniem zmiany granic, jako zasłonę dymną dla antypolskiego nastawienia Moskwy. Z tego powodu Herbert przychylnie zareagował na list polskiego episkopatu, uznając go za pierwszy sensowny akt w polskiej historii ostatnich pięćdziesięciu lat, jak pisał w liście do Miłosza z 4 marca 1966 r. Odbił podróż do Niemiec, aczkolwiek podzielał odczucia Marleny Dietrich, która gardziła »Niemczurami«⁵⁴. Mimo to pojednanie polsko-niemieckie było potrzebą chwili. To pozwoliło mu także dalej współpracować z nastawionym pojednawczo Dedeciusem⁵⁵. Był nawet gotów darować mu jego pomysły, by sobie na przykład stworzyć wymyślonego Herberta, nieistniejącego w rzeczywistości, ale

⁵² *Listy*, s. 461 (z 1.8.1994).

⁵³ Patrz wypowiedzi Ławaty'ego w tym kontekście.

⁵⁴ Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz: *Korespondencja*, dz. cyt., s. 60.

⁵⁵ Według Chojnowskiego widział Dedecius w swym postępowaniu »możliwość, tłumaczeniami współczesnej polskiej poezji przysłużyć się do złagodzenia historycznie obciążonych stosunków polsko-niemieckich« (Chojnowski: *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens*, s. 275).

przysyłającego mu do dyspozycji jakieś utwory⁵⁶. W sierpniu 1969 r. opowiadał: »Mam przyjaciela we Frankfurcie, który wymyśla tytuły, a nawet pisze za mnie wiersze«,⁵⁷ ale przyjmował to bez protestu.

Tymczasem w grudniu 1970 roku doszło do tragedii: krwawo stłumiono powstanie gdańskie. Dla Herberta stało się jasne, że należy bezwzględnie odciąć się od poczynąń władzy, czyniąc to publicznie. W zdecydowany sposób, demonstracyjnie przez swoją obecność na sali rozpraw, udzielał wsparcia dla działań takich ugrupowań jak wspomniany »Ruch«. W roku Solidarności był, rzecz jasna, na miejscu, nawet w stanie wojennym. Niemców uważał za zdrajców, choć zdrady dopuszczali się w inny sposób niż podczas wojny. Po 1989 r. zdrajcami okazywali się stronnicy Jaruzelskiego i Kiszczaka. Wszystko to odbijało się na jego zdrowiu, zwłaszcza że jego »wojna« zawsze jakoś nabierała prywatnego charakteru. Nie zamierzał być żadnym przywódcą, tylko chciał zachować godną postawę i w pewnym sensie świecić przykładem, co w tym, co pisał, znajdowało krystalicznie czysty wyraz.

Był jeszcze jeden powód zerwania jego przyjacielskich więzów z Dedeciusem, na co zwrócił uwagę Hartmann w obydwu swoich artykułach *Der Übersetzer und 'sein' Dichter? Anmerkungen zum imperialen Übersetzen am Beispiel von Zbigniew Herberts »Herr Cogito«* i *Die Botschaft eines Buches – Anmerkungen zum imperialen Übersetzen am Beispiel von Zbigniew Herberts »Herr Cogito«*⁵⁸. Okazuje się, że Dedecius samowolnie kreował dla niemieckiej publiczności takiego Herberta, jakiego publiczność polska nie zna. Na jego pięćdziesiąte urodziny w roku 1974 przygotował wydanie tomu *Herr Cogito*, w którym zamieścił pięćdziesiąt wierszy. Uporządkował je – jak tłumaczy, zwracając się do honorowanego jubilata – w pięć grup z dziesięcioma utworami w każdej z nich:



Ten układ pozwolił mi lepiej Cię zrozumieć, mając na względzie kryterium architektoniczne, i lepiej Cię wyobrazić: jako budowlę wspartą symetrycznie na dziesięciu filarach muzycznej i filozoficznej mądrości. W tym sensie należy pojmować także motta przyporządkowane poszczególnym rozdziałom. Pochodzą z dzieł Twych nauczycieli, tych, których łączy z Tobą pokrewieństwo z wyboru, Twych przyjaciół.⁵⁹

Tom ten zawiera utwory niepublikowane za życia autora. Ich uporządkowanie oraz tytuły określające poszczególne grupy obmyślił Dedecius. Hartmann konkluduje:

⁵⁶ Wyraźnie zaznacza to Herbert w odniesieniu do przesłanych wierszy Pana Cogito w listopadzie 1969: »[...] – wszystko jak zwykle do Twego uznania i wyboru« (ZH, 8.11.69, KDA, 16-05-234).

⁵⁷ ZH, 18.8.1969, KDA 16-05-233.

⁵⁸ Ukazał się w ODERÜBERSETZEN 2018, nr 8–9, s. 56–64.

⁵⁹ Bernhard Hartmann: *Die Botschaft eines Buches – Anmerkungen zum imperialen Übersetzen am Beispiel von Zbigniew Herberts »Herr Cogito«*, w: *Die Botschaft der Bücher Leben und Werk von Karl Dedecius*, Ilona Czechowska, Krzysztof A. Kuczyński, Anna Małgorzewicz (red.). Dresden, Wrocław 2018, s. 74.

Swobodne operowanie utworami Herberta degradowuje go w pewnym sensie [...] sprowadza do roli »dostawcy« materiału tekstowego. Stosując inną nomenklaturę można by było także mówić o kolonizowaniu w *Herr Cogito* przez Dedeciusa liryki Herberta przez uzurpowanie sobie autorstwa niektórych aspektów.⁶⁰

Herbert wiedział, że Dedecius nosi się z zamiarem wydania *Pana Cogito*. W liście z 2 lutego 1974 r. zauważa odnośnie do tytułu:

Tytuł, który wymyśliłeś jest piękny, bo i łaciński i ogólny, ale nie wiem czy nie brzmi trochę pretensjonalnie. Rozsądź sam, bo brak mi tu wyczucia. [...] Ale już się do niego (tytułu) przywiązałem się [sic!] więc chyba znów trafiłeś w sedno⁶¹.

Dla mnie ta odpowiedź ma jednoznacznie ironiczny charakter, bo czy *Pan Cogito* da się tłumaczyć inaczej niż jako *Herr Cogito*? Pretensjonalność należy niechybnie odnosić do »Herr«. Artur Becker w artykule zamieszczonym w NZZ z myślą o Herbercie mówi »Herr Denke«⁶².

Hartmann zastanawiał się też, czy Herbert w ogóle był w stanie przyzwyczaić się do sposobu, w jaki teksty zostały wybrane i do tytułów nadanych poszczególnym rozdziałom, co ostatecznie należy do kompetencji autora. Herbert zapewne dopiero wtedy, gdy otrzymał podarunek, mógł nabrać pełnego przekonania, że Dedecius ugodził w jego integralność, a to był, jak wiadomo, czuły punkt Herberta.

Reasumując: zawłaszczenie twórcy z jednej strony, różnice polityczne w podejściu do władz PRL-u i przede wszystkim do niemiecko-polskich relacji z drugiej musiały w końcu doprowadzić do zerwania tej podobno gorącej przyjaźni.

Panu Henrykowi Citko pragnąłbym serdecznie podziękować za przekazywane mi w trakcie opracowywania niniejszej publikacji cenne uwagi i wskazówki.

⁶⁰ Tamże, s. 76.

⁶¹ Listy, s. 348 i nast. (z 2.2.1974).

⁶² Artur Becker: *Postkarte aus Rovigo – der Dichter Zbigniew Herbert war kein moderner Nomade, sondern ein ewiger Zeitreisender*, NZZ z 25.8.2018. Przedruk w *Cogito im Garten*, dz. cyt., s. 353–357.

Aleksander Fiut

Czesław Miłosz im 21. Jahrhundert. Einige Betrachtungen anlässlich des 20. Todestages des Dichters¹

Inwiefern war Czesław Miłosz ein Mensch des 21. Jahrhunderts? Eine rhetorische Frage. Mit Sicherheit hatte er nichts von den würdevollen, ein wenig angestaubten Figuren eines nationalen Pantheons an sich, denen man vielleicht nicht unbedingt mit kaum verhohlenerer Langeweile oder offener Ungeduld begegnet, aber mit einer leicht erzwungenen Ehrerbietung. Er verstand es, dem Proteus gleich vielgestaltig und mit Widersprüchen spielend, durch seine jugendliche Geistesfrische und fortwährende Bereitschaft zur Konfrontation mit neuen Herausforderungen der Moderne, stets aufs Neue in Erstaunen zu versetzen. Sein Werk ist erfüllt vom hartnäckigen Nachdenken über die Geschichte der europäischen Zivilisation. In *Das Land Ulro* bekannte er, dass ihn bereits im Alter von 15 Jahren die Entdeckung erschüttert hatte, in einer Epoche zu leben, die mit der Endzeit der Antike vergleichbar wäre. Mit dem Ende des christlichen Zeitalters? Seiner Meinung nach auf jeden Fall in einer Zeit der immer intensiveren Zuschüttung der christlichen Quellen durch die europäische Kultur und der daraus folgenden religiösen Verödung der Gesellschaften, die dieser Tradition entstammen, des Zusammenbruchs und der Atrophie alter Wertesysteme, der Vergewaltigung elementarer ethischer Grundsätze und letztendlich einer Degradierung des souveränen Individuums und seiner Fesselung durch den allgegenwärtigen und allmächtigen Staat. Als Zeitzeuge nahezu des ganzen 20. Jahrhunderts, das gekennzeichnet ist durch zwei Weltkriege, ideologische Verblendungen und die Verbrechen des Faschismus und des Kommunismus, des Holocaust, des Terrors und der Vergegenständlichung des Einzelnen, kehrte er unnachgiebig, ja geradezu aufdringlich zu diesen grundlegenden Themen zurück. Vor allem suchte er nach einer Antwort auf die fundamentale Frage: *Unde malum* – »woher das Böse«. Er beantwortete sie auf unterschiedliche Weise. Je nach dem historischen Moment, in dem er sich selbst befand, und dem gesellschaftlichen Wandel vertiefte er fortwährend die Fragestellung und betrachtete sie geduldig aus verschiedenen Perspektiven. Er war mit Sicherheit nicht nur ein genialer Dichter, sondern auch ein scharfsinniger Analytiker des gesellschaftlichen Bewusstseins und der kulturellen Veränderungen, einer der wichtigsten Denker des vergangenen Jahrhunderts. Viele seiner Diagnosen, insbesondere die aus



¹ Der vorliegenden Übersetzung liegt eine frühe Version des Aufsatzes von Aleksander Fiut zugrunde, dessen erweiterte Version unter dem Titel *Posłuchajmy Czesława Miłosza* 2022 in folgendem Band erschienen ist: Joanna Zach/ Karina Jarzyńska (Hrsg.): *Czesław Miłosz i wiek XXI*. Kraków 2022, S. 21–36. Alle im Text enthaltenen Zitate aus den Werken von Czesław Miłosz wurden ins Deutsche von Nina Kozłowski übersetzt.

seinem letzten Lebensabschnitt, verlieren nichts an Aktualität. Ich übergebe ihm das Wort und beschränke meinen Kommentar auf ein Minimum.

*

Miłosz war der geborene Umweltschützer und ein verhinderte Biologe. Aufgewachsen inmitten der üppig wuchernden, nicht selten noch unberührten Natur Litauens verfolgte er voller Sorge die durch die Aktivität des Menschen verursachten Umweltveränderungen. In Schulheften zeichnete er den Aufriss einer Urlandschaft der Seen und Flüsse, die umgeben war von undurchdringlichen Wäldern und in die nur wenige Auserwählte Zutritt hatten. Als Schüler war er leidenschaftlicher Leser der Lederstrumpf-Romane von Fenimore Cooper. Groß war jedoch seine Enttäuschung, als er an die Großen Seen kam. Die vom amerikanischen Schriftsteller so bildhaft dargestellten alten Bäume waren nämlich – was er in einem Gespräch mit mir unterstrich – vollständig gerodet und an ihrer Stelle wuchsen lediglich rachitische Wäldchen. Tief musste sich ihm das ins Gedächtnis eingeprägt haben, da er die dem Planeten drohende Klimakatastrophe voraussah. Bereits 1996, also vor vielen Jahren, setzte er sich entschieden für den Erhalt des Urwaldes von Białowieża ein. Er stellte damals die wohlbegründete Frage:

Warum hat man den Urwald nicht an den Nationalpark angeschlossen, wenn die Belorussen sich dazu schon 1991 durchgerungen haben? Man könnte meinen, dass sogar eine bescheidene Koordination mit dem Nachbarn damals zu einer solchen Lösung geführt hätte. Das Argument der Parkgegner ist natürlich die Notwendigkeit Geld durch Bewirtschaftung des Waldes herauszuholen. Gewinn gegen Naturschutz – das ist der sich ständig wiederholende Gegensatz in allen hierüber geführten Debatten in verschiedenen Ländern. Aber das Bewusstsein der durch den Menschen gemachten Zerstörungen ist noch jungen Datums, wogegen die Gier nach Gewinn seit Jahrhunderten besteht und nahezu keine Grenzen kennt (außer hin und wieder durch Monarchenwillen). Aus keinem anderen Grund verschwanden die Urwälder an der Ostküste Amerikas und gegenwärtig verringert sich der Regenwald Amazoniens mit bedrohlichen Folgen für das Klima unseres Planeten.²

*

Für die Lage der Frauen zeigte er viel Sensibilität. Von seiner *anima* geleitet – wie er selbst bekannte – verstand er es sich in seinen Gedichten auf erstaunliche Weise mit ihnen zu identifizieren, ihre Empfindsamkeit und Weitsicht nachzuahmen und unvergessene, feinfühlig Porträts voller Zartheit zu zeichnen. Porträts von Frauen, die ihm persönlich nahestanden, und solcher, die ihm flüchtig begegneten, wirklicher und durch die Kraft der Imagination aus dem Nichtsein herbeigerufener, gegenwärtiger

² Czesław Miłosz: Rozebrać Wawel na cegłę?, in: derselbe: Wygnanie i powroty. Publicystyka rozproszona z lat 1951–2004. Część 2. Kraków 2019, S. 617.

und mit sinnlicher Genauigkeit in verschiedenen Epochen geschauter. Aufmerksam beobachtete er gleichzeitig, insbesondere während seines Aufenthalts in den Vereinigten Staaten, das allmähliche Erstarken der feministischen Bewegungen. Bezaubert von der weiblichen Körperlichkeit und ihren jugendlichen Reizen, war er voller Mitgefühl für alternde Frauen und bewunderte ihren heroischen Kampf gegen die unerbittliche Zeit. Deshalb protestierte er massiv nicht nur gegen verschiedene Formen männlicher Dominanz, denen sich Frauen unterzuordnen hätten, sondern auch gegen das instrumentale Behandeln des weiblichen Körpers. Bei aller Sympathie für die feministische Bewegung war er bei ihrer Bewertung dennoch bestrebt Maß zu halten und die Argumente sorgfältig abzuwägen, wobei er sich extremistischen Positionen widersetzte. Folgerichtig führte er demnach aus:

In der Zivilisation des 20. Jahrhunderts, die reich an Widersprüchen ist, zählt das Auftauchen des Feminismus gerade zu dem Zeitpunkt, als die Frau, auf ihren Körper reduziert, zu einem Handelsobjekt ungeahnten Ausmaßes geworden ist, zu den nicht geringsten dieser Widersprüche. Die Darstellung ihres Körpers ist Hauptinhalt der Filmindustrie, einschließlich Porno, sowie der Textilindustrie unter dem Diktat der großen Modehäuser. Hinter all dem stecken enorme Gelder. Die Prostitution hat neue Formen angenommen: den Verkauf des eigenen Erscheinungsbildes (Modell, Filmstar, Pornostar). Die Magazine, die der weiblichen Nacktheit gewidmet sind, haben den ganzen Weg durchlaufen vom Striptease, also der Entkleidung, bis zu dem Punkt, an dem es nichts mehr gibt, das man ausziehen könnte, sodass nur noch die Ausrichtung der Kamera zwischen die Beine übrig bleibt.³

Woraufhin er folgende provokanten Fragen stellte:



Und was meinen dazu die Feministinnen? Wenn sie gleiche Rechte fordern, machen sie sich nicht einfach dadurch lächerlich, dass sie wie der Mann sein wollen, während der Sieg des Mannes vollständig ist – er betreibt als Diktator von Film, Fernsehen und Mode den Frauenhandel und appelliert an den kommerzialisierbaren Geschmack des Mannes. Warum zünden die Feministinnen nicht die (leicht brennbaren) Hallen und Filmstudios an? Warum werfen sie keine Bombe in die Redaktionen der Magazine, die dem Geschmack des Machos frönen? Warum rufen sie nicht zum Boykott des Fernsehens auf? Warum beginnen sie nicht eine Kampagne gegen die Tyrannei der Mode und verbreiten unter den Frauen die Überzeugung, dass die einzige Kleidung, die ihrer Würde entspricht, der für alle gleiche dunkle Anzug ist? Nichts dergleichen.⁴

³ Czesław Miłosz: W stronę kobiet, in: derselbe: Wygnanie i powroty (Anm. 2), S. 555.

⁴ Ebenda, S. 555–556.

*

Er polemisierte mit Charles Taylor, dem er eine allzu vereinfachende Gegenüberstellung des gegenwärtigen Triumphs der Aufklärung über ein dahindämmendes Christentum vorwarf. Also einerseits Verteidigung der Menschenrechte, Sensibilität für menschliches Leid, gleiche Rechte für Männer und Frauen, Humanismus und Humanitarismus, andererseits die Verbrechen der Inquisition, konservative Einstellung gegenüber dem Fortschritt, Unterstützung der Idee einer Allianz zwischen Thron und Altar. Mit einer gewissen Dosis Ironie stellte er fest, dass »bei Taylor das Bild des klaren Verstandes, der das Hinterwäldlertum überwindet, ein wenig idyllisch ist«,⁵ da es zu »den Eigenschaften menschlicher Gesellschaften gehört gemischte Strukturen zu bilden, in denen Religion und Antireligion in verschiedenen Varianten auftreten: sowohl des Gegensatzes als auch der Symbiose.«⁶ Er versuchte objektiv zu bleiben, indem er darlegte: »Das Christentum trägt sicherlich Schuld an vielen Unterlassungen, aber der Humanismus muss seinerseits unzählige Beispiele der Missachtung von Menschenwürde auf seine Kappe nehmen sowie den Tod vieler vermeintlicher oder tatsächlicher Feinde der Gleichheit.«⁷ Daraus die Schlussfolgerung:

Wenn die französische und die russische Revolution aufklärerische Utopien waren, die viele Opfer kosteten, dann hinterlässt das Ende dieser Utopien lediglich die ökonomische Leere der Globalisierung. Was die Gegner der Globalisierung wollen, ist schwer zu erraten, aber die Sorge der Regierungen und Staaten, gegen die etwas Dunkles und Chaotisches geschieht, ist berechtigt.⁸

Zugleich bemerkte er nüchtern:

Man soll sich nichts vormachen. Die Europäische Union ist ein Geschöpf der Aufklärung und ihr Konflikt mit dem Christentum kann nur verdeckt werden, aber er existiert. Sollte man also – im Sinne der Argumentation von Taylor – den westeuropäischen Humanisten beipflichten und sich des christlichen Erbes schämen? Dabei gilt es zu bedenken, dass Edward Gibbon deren Schirmherr ist, für den das Christentum eine Krankheit war, die auf unerklärliche Weise das römische Imperium traf und zu seinem Untergang beitrug. Kann man sich jedoch die europäische Literatur und Kunst ohne die christlich geprägten geistigen Grundlagen vorstellen? Was ist mit Dante, was mit der Musik von Bach und den Werken der Malerei? Gehören die Werke des hl. Augustinus oder des hl. Thomas von Aquin nicht zusammen mit der gotischen Architektur zum Wesen der europäischen Zivilisation? Und sind die Humanisten heute nicht

⁵ Derselbe: *Nowoczesność idylliczna?*, in: derselbe: *Wygnanie i powroty* (Anm. 2), S. 816.

⁶ Ebenda, S. 817.

⁷ Ebenda, S. 818.

⁸ Ebenda, S. 820.

in einer ebenso guten Situation wie im 18. Jahrhundert? Sicherlich können sie sich auf die Leistungen der Wissenschaften berufen, aber sie müssen auch das Leid des Menschen auf sich nehmen, der seine innere Ruhe verloren hat. Das ganze 20. Jahrhundert zeugt vom Zusammenbruch der optimistischen Überzeugung, dass die technische Zivilisation allein durch ihre Existenz Glück bringt. Die enorme geistige Krise unserer Zeit widerspricht ganz offensichtlich diesem Glücksversprechen und es genügt beispielsweise die New-Age-Bewegung genauer zu betrachten, um sich davon zu überzeugen.⁹

*

Insbesondere beunruhigte ihn der Zusammenschluss von Religion und Nationalismus. Dazu meinte er:

In unserem Teil Europas verbindet sich das Problem der Religion eng mit dem Problem des Nationalismus und oft ist es sogar schwierig, die Religion von starken nationalen Gefühlen zu trennen. Das Problem ist sehr komplex und lässt sich unter rein religiösen Gesichtspunkten nicht voll erklären. Bekanntlich kümmern sich die christlichen Kirchen um das Seelenheil des Einzelnen und erstellen unter Berücksichtigung dessen gewisse Prioritäten der Verpflichtungen. Der Einzelne lebt in der Familie und die Familie ist Teil einer bestimmten Gesellschaft, die wiederum durch eine gemeinsame Sprache eine Volksgemeinschaft bildet. Die nationale Bindung schützt nicht selten gewisse Werte, die sich sonst der Einflüsse des Staates nicht erwehren könnten. In solchen Fällen muss sich die Kirche als Verbündeter des Volkes zu erkennen geben, das seine Nationalität angesichts eines Unterdrückers verteidigt.¹⁰



An anderer Stelle bemerkt er:

Eine Möglichkeit kann man nicht von vornherein ausschließen: Die Wissenschaft wird sich vom Reduktionismus und einem streng doktrinen Materialismus entfernen und dennoch wird der Zustand der religiösen Fragen in keiner Weise der religiösen Vorstellungskraft helfen. Die Wissenschaft wird die Welt, die erneut voller Wunder sein wird, erforschen, aber mit Hilfe einer Sprache, die sich für die Adressaten als unverständlich erweist und unübertragbar bleibt für eine Visualität nach jenem Muster, nach dem die Wissenschaft es einst verstanden hat, Neophyten für ihren Mythos zu gewinnen.¹¹

Dabei sah er die weltweite grundlegende Wandlung religiöser Einstellungen treffend voraus:

⁹ Ebenda, S. 819–820.

¹⁰ Derselbe: O nacjonalizmie, in: derselbe: Wygnanie i powroty (Anm. 2), S. 501.

¹¹ Derselbe: Los wyobraźni religijnej, in: derselbe: Wygnanie i powroty (Anm. 2), S. 607.

In dieser Situation werden sich die nächstfolgenden religiösen Herausforderungen immer stärker in der horizontalen Ebene abspielen, sie werden gleichsam zu Geiseln der lokalen Gegebenheiten und des nationalen oder gesellschaftlichen Umfelds und werden sich mit den politischen Kräften verbünden. Mir scheint, dass der amerikanische Fundamentalismus hierbei ein Beispiel sein könnte. Ich fürchte aber, dass die katholische Kirche in Polen, obwohl sie sich in vieler Hinsicht unterscheidet, dennoch einige Elemente enthält, die ihr eine ähnliche Zukunft prophezeien. Vielleicht sollten wir aber nach Südamerika blicken? Oder nach Irland? Oder auf das Schicksal des Schintoismus als der Nationalreligion in Japan?¹²

*

Eine besonders wichtige Botschaft enthielt der Vortrag, den er im September 1983 in Osaka hielt. Er sprach zu Zuhörern aus einem völlig anderen Kulturkreis, zu Vertretern eines technologisch hochentwickelten Staates und gab zu bedenken, dass auf Grund der »Beschleunigung der Geschichte« die zivilisatorischen Veränderungen im 20. Jahrhundert »ein Tempo angenommen haben, das in keinem der davorliegenden Jahrhunderte seinesgleichen hatte«.¹³ Zugleich stellte er aber die schwerwiegende Frage: »Was verbirgt sich jedoch hinter diesem globalen Sieg der Technologie, wenn nicht der Sieg einer kleinen Region über mächtige Kontinente?«¹⁴ Die Folgen dieser Dominanz können seiner Meinung nach vielfältig und nicht selten schwer zu fassen, zu verstehen und vorherzusehen sein. Wesentlich ist vor allem, dass

sich die Wissenschaft nicht mit den menschlichen Werten beschäftigt. Das Bewusstsein, dass die Wissenschaft diese Werte, die im Wesentlichen im Laufe vieler Jahrhunderte durch die Religion begründet wurden, bedroht, stellt den Kern der intellektuellen europäischen Krise des 19. Jahrhunderts dar, für die die Werke von Dostojewskij und Nietzsche das beste Beispiel sind. Die Krise sollte universelle Ausmaße annehmen und in dieser Hinsicht führte die Menschheit im 20. Jahrhundert ein Drama auf, dessen Drehbuch für einen bestimmten eingegrenzten geographischen Raum vorbereitet worden ist. Nietzsche sah nämlich einen »europäischen Nihilismus«¹⁵ voraus, nicht aber einen »globalen Nihilismus«. Die revolutionären Bewegungen unseres Jahrhunderts gehen auf die Annahmen zurück, die während der erwähnten Krise in Europa ausgearbeitet worden sind.¹⁶

¹² Ebenda.

¹³ Derselbe: *Skorzystam z przywileju poety...*, Magda Heydel (Übers. aus dem Englischen), in: derselbe: *Z archiwum. Wybór publicystyki z lat 1945–2004*. Kraków 2021, S. 299.

¹⁴ Ebenda, S. 300.

¹⁵ Dieser Begriff wird von Friedrich Nietzsche u. a. in *Der Wille zur Macht* verwendet.

¹⁶ Miłosz: *Skorzystam z przywileju* (Anm. 13), S. 300–301.

Er geht in seinen Überlegungen noch weiter: »Die historischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts führten dazu, dass die früher nicht existente Überzeugung, dass die Zivilisationen sterblich sind, dass selbst die Erde sterblich ist, Verbreitung fand.«¹⁷ Und er folgert daraus: »Die durch Science-Fiction geschaffenen fremden galaktischen Zivilisationen, die auftauchen, wachsen, zerfallen und in Katastrophen untergehen, sind der Beleg für eine unseren Vorfahren unbekannte Erkenntnis.«¹⁸

Die Bitternis der Geschichte als einer vernichtenden, von außen kommenden Macht ist dem Mitteleuropäer Miłosz besonders nahe.

In diesem Lichte drückt Kafka – seiner Meinung nach [A.F.] – das Wesen des 20. Jahrhunderts aus. Es blickt auf das ratlose Individuum, das sich mit einer Macht konfrontiert sieht, die insofern übermenschlich ist, als sie nicht von Gott geschaffen ist, sondern vom Menschen, und dennoch ist diese Macht übermenschlich, weil man niemanden nennen kann, der die Verantwortung für deren Entscheidungen übernehmen könnte.¹⁹

Und er fügt hinzu: »Wenn ich gefragt würde, was das schwierigste Problem für einen Poeten des 20. Jahrhunderts sei, würde ich antworten: zu erfahren, ob und wie man das Gefühl der Ratlosigkeit angesichts der selbsternannten Gesandten des Zeitgeistes überwinden könne.«²⁰ Weiter führte er aus:

In diesem Jahrhundert geht der Kolonialismus wahrscheinlich zu Ende. Die Praktiken jedoch, die die Kolonialherren in den Kolonien anwandten, Praktiken, die sie im eigenen Umfeld nie zugelassen hätten, wurden mit großer Begeisterung in einige hochentwickelte Länder übertragen. [...] Die Spaltung der Gesellschaft in die Herrenrasse und die Eingeborenen, die als Untermenschen, gleichsam als Jagdwild, außerhalb des Gesetzes stehen, schuf die Fundamente für den programmatischen Völkermord in Europa. Die Idee der Einteilung des afrikanischen Kontinents in Einflussbereiche der Kolonialmächte hat zweifellos zur Anwendung derselben Methode auf dem europäischen Kontinent beigetragen, was dazu führte, dass Millionen Einheimischer zum Gegenstand eines politischen Handels wurden. Der erste Fall eines solchen Handels fand 1939 im Rahmen des von den beiden Diktatoren Hitler und Stalin unterzeichneten Paktes statt und begründete ein Modell, das als Ergebnis des II. Weltkrieges abgeschafft gehörte, denn dieser Krieg wurde im Namen hehrer Grundsätze erklärt. Es geschah anders, und die Europäer, die die siegreichen Verbündeten nicht um ihre Meinung



¹⁷ Ebenda, S. 301.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Ebenda, S. 301–302.

²⁰ Ebenda, S. 302.

gefragt hatten, entdeckten, dass über ihre Köpfe hinweg über ihr Schicksal entschieden wurde. Die Spaltung in Herren und Einheimische wie auch die in Einflussbereiche – so typisch für die Kolonialzeit – wurde wiederbelebt.²¹

Die Versuche solchen Erscheinungen im internationalen Maßstab vorzubeugen, erwiesen sich als Illusion und verliefen im Sande. Weder der Völkerbund noch die Organisation der Vereinten Nationen vermochten die in sie gesetzten Hoffnungen zu erfüllen. Miłosz folgert daraus:

Die Kluft zwischen den verkündeten Zielen dieser Organisationen und ihrem noblen Charakter einerseits und dem Handeln ihrer Mitglieder andererseits kann zu einem steten Quell der Verblüffung werden und es fällt schwer zu erklären, weshalb alle so leicht gelernt haben, das Versagen dieser Organisationen als Selbstverständlichkeit hinzunehmen. Wahrscheinlich geschieht dies deshalb, weil es nicht die Organisationen der Völker sind, sondern solche der Regierungen und unser Jahrhundert war Zeuge des Vertrauensverlustes von Regierungen. Inzwischen sieht es nicht danach aus, dass es zur Bildung eines planetarischen Parlaments kommen könnte, in dem frei gewählte Deputierte aus verschiedenen Nationen darüber nachdenken würden, wie man in Frieden leben könnte.²²

Miłosz wies darauf hin, dass

das 20. Jahrhundert gewisse eigentümliche Entdeckungen gemacht hat – solche, wie einen Krieg, der nicht nur der Armee eines anderen Landes erklärt wurde, sondern auch der Zivilbevölkerung; eine Revolution, die von professionellen Revolutionären organisiert wurde und deren Ergebnis ein totalitärer zentralistischer Staat ist; Konzentrationslager als Mittel zur Vernichtung von Millionen von Menschen, die als feindliche Rasse oder Klasse bezeichnet wurden.²³

Vor allem aber ist das 20. Jahrhundert das »Jahrhundert der Nationalismen«²⁴. Ihm war klar, dass dieser Begriff unterschiedlich verstanden werden kann. Deshalb wies er auf mehrere beachtenswerten Facetten dieses Begriffs hin:

Nationalismus erwächst nämlich sowohl aus dem Verlangen eines Volkes, andere zu beherrschen, als auch aus dem berechtigten Wunsch eines eroberten Volkes, sich von der fremden Dominanz zu befreien. Wir haben also einen

²¹ Ebenda.

²² Ebenda, S. 303.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda.

Nationalismus der Unterdrücker und einen Nationalismus der Unterdrückten. Auch der Letztere zeichnet sich durch eine erhebliche Vielschichtigkeit aus. Genährt vom Ressentiment und einem Minderwertigkeitsgefühl ruft er nach Genugtuung auf und führt häufig zu einem verzerrten Bild der Wirklichkeit. Andererseits stärkt das Gefühl einer nationalen Identität die Bindung an traditionelle Werte und die Geschichte des eigenen Landes, wodurch die Verbundenheit zwischen den Generationen gefördert und die gegenwärtig allgemein vorherrschende Tendenz, menschliche Wesen in statistische Einheiten zu verwandeln, ausgeglichen wird.²⁵

*

Welche Zukunft erwartet unseren Planeten? Miłosz ließ diesbezüglich weitgehende Vorsicht walten und schrieb: »Die Umrisse des 21. Jahrhunderts sind für uns rätselhaft und so muss es sein. Alle Prognosen werden eine Extrapolation sein, d. h. sie werden davon ausgehen, dass die beobachteten Trends dauerhaft sind, wobei die Möglichkeit von plötzlichen Wendungen ignoriert wird.«²⁶ Aufschlussreich könnte seiner Meinung nach das Schicksal des Buches von Raymond Aron über das Ende des Zeitalters der Ideologien sein.²⁷

Es erschien ungefähr vor drei Jahrzehnten und mit Sicherheit haben sich damals nicht alle darin enthaltenen Annahmen bestätigt. Und dennoch – hat er durchaus begründet gewarnt [A.F.] – sind wir Zeugen einer allmählichen Erosion der politischen Doktrinen, die zu gegebener Zeit wie neue Technologien erschienen, jetzt aber an leere Schalen erinnern. Extrapolierend können wir erwarten, dass dieser Prozess zu einer durch nichts verdeckten, nackten politischen und militärischen Macht führen wird, die ohne den verführerischen Schutz der einen oder anderen Doktrin zum Vorschein kommt.²⁸



Was ist der verborgene Grund dieses für die Gesellschaft bedrohlichen Prozesses? Seine Meinung hierzu:

Eine Erosion der Ideologien tritt, wie es scheint, zusammen mit einer Art Krankheit auf, die den metaphysischen Kern der institutionellen Religionen unter dem Einfluss von Wissenschaft und Technologie befällt. Dies kann

²⁵ Ebenda, S. 303–304.

²⁶ Ebenda, S. 304.

²⁷ Das Werk des französischen Philosophen und Soziologen Raymond Aron mit dem Originaltitel *L'Opium des intellectuels* ist 1955 erschienen. Instytut Literacki in Paris veröffentlichte 1956 die polnische Übersetzung unter dem Titel *Koniec wieku ideologii*. Der Name des Übersetzers – es war Czesław Miłosz – wurde in der Publikation nicht genannt. Der Dichter stand dem übersetzten Buch kritisch gegenüber.

²⁸ Miłosz: *Skorzystam z przywileju* (Anm. 13), S. 304.

man insbesondere am Beispiel des Christentums beobachten. Die dadurch entstandene geistige Leere ruft große Unglücksgefühle hervor, so dass die Menschen versuchen werden, diese Leere zu füllen. Womit – dazu kann man nur Vermutungen anstellen. Möglicherweise mit einer Suche außerhalb religiöser Orthodoxie, mit Kunst sowie auch mit einer emotionalen Einstellung zur Vergangenheit ihrer Städte und Länder, einer ausgeprägten patriotischen Loyalität. Verschiedene Formen des Nationalismus haben, wie es scheint, eine Zukunft als Antwort auf den abstrakten Charakter multinationaler Imperien.²⁹

Wichtig und schwer vorherzusehen sind darüber hinaus die Folgen des technologischen Fortschritts:

Der Fortschritt in der Unifizierung des Planeten ist wahrscheinlich unvermeidbar, ähnlich wie das sich gegenseitige Befruchten des Westens und des Ostens. Über die Probleme Nord–Süd kann ich nichts sagen. Die Prognosen bezüglich der Versuche einer politischen Unifizierung der Erde gehören in die Kategorie der gefährlichen. Leider wäre der logischste, aber zugleich der bedrohlichste Plan die Schaffung eines einzigen planetarischen Staates, und weil dies ausschließlich auf dem Wege der Eroberung geschehen könnte, ist die Gefahr zu groß, um sich darüber keine Gedanken zu machen.³⁰

*

Bereits 1995 formulierte er in seinem Essay unter dem bezeichnenden Titel *Fortschrittlichkeit auch Modernismus genannt* einige grundlegende Fragen, die heute wie ein bedrohliches Memento klingen:

An welchem Punkt befinden wir uns also, was spielt sich jetzt ab unter der Oberfläche der politischen Ereignisse? Wir können es kaum erraten, manche aber (der Amerikaner Fukuyama³¹) bezeichnen dies recht waghalsig als Ende der Geschichte. Es mehren sich die Unbekannten und Grauen macht sich breit, denn wenn wir uns vom Erbe der Aufklärung lossagen müssen, bleiben wir wehrlos angesichts der Königin der Nacht und ihrer obskurantistischen Kohorten. Ist denn wirklich die aus der Bibel entlehnte und säkularisierte Idee der Geschichte als einer Bewegung von–nach zusammengebrochen? Tritt denn wirklich an ihre Stelle das Bild von menschlichen Gesellschaften als grundsätzlich unbeweglichen Gebilden, die höchstens kaleidoskopartigen Veränderungen unterliegen, in denen keine Leitlinie zu erkennen ist.

²⁹ Ebenda, S. 304–305.

³⁰ Ebenda, S. 305.

³¹ Es geht um das Buch von Francis Fukuyama *The End of History* (*Das Ende der Geschichte*, übersetzt aus dem Amerikanischen von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr, München 1992).

Vielleicht aber sind wir, was wahrscheinlicher scheint, gelähmt vom Ende des Spektakels, das anstatt zu explodieren und unter Blitz und Donner zu verglüh-
hen, sich im Nebel verflüchtigte, im schlammigen Nichts. Und diese Lähmung
wirkt so stark nach, dass wir lange nicht in der Lage sein werden, irgendwelche
Urteile über unsere Zielsetzungen zu riskieren.³²

Aus dem Polnischen übersetzt von Nina Kozłowski



³² Czesław Miłosz: Nowoczesność zwana też modernizmem, in: derselbe: Z archiwum (Anm. 13), S. 453–454.



Aus der Werkstatt

Yaryna Kilo: Konferenzdolmetschen aus theoretischer
und praktischer Sicht

262

Yaryna Kilo

Konferenzdolmetschen aus theoretischer und praktischer Sicht

Das Dolmetschen spielt heutzutage eine nicht zu unterschätzende Rolle. In der globalen Politik und Diplomatie ermöglicht es einen Austausch zwischen Staaten, hilft im Wirtschafts- und Handelsbereich, bei Meetings, Konferenzen und erleichtert die Kommunikation der Partner aus verschiedenen Ländern.

Die vorliegende Untersuchung wurde anhand von sechs ins Deutsche simultan gedolmetschten Reden des ukrainischen Präsidenten Wolodymyr Selenskyj in den Jahren 2022–2023 durchgeführt. Der Arbeit liegt der kognitive Ansatz des Simultandolmetschens zugrunde.

Edgar Neis bezeichnet die Rede als »ein zielgerichtetes, absichtsvolles Sprechen eines Menschen, das das Bestreben hat, einer Zuhörerschaft einen geistigen Zusammenhang zu vermitteln, sie in einer bestimmten Richtung zu beeinflussen und zu überzeugen«.¹ Als politische Rede kann man eine mündliche Mitteilung politischen Inhalts von einem Redner an die Zuhörer bezeichnen, die folgende Funktionen hat: appellativ, informativ, appraisiv, legitimatorisch, persuasiv.²

Laut dem Internationalen Verband der Konferenzdolmetscher ist ein Konferenzdolmetscher eine Person, die als verantwortlicher Sprachmittler (allein oder häufiger im Team) bei einer formellen oder informellen Konferenz oder in einer konferenzzähnlichen Situation tätig ist, da sie in der Lage ist, die Reden der Teilnehmer unabhängig von ihrer Dauer und Komplexität simultan oder konsekutiv zu dolmetschen.³

In der vorliegenden Untersuchung wurden folgende Dolmetschstrategien analysiert:⁴

Die *Strategie des Wartens* (*Waiting*) ist eine Strategie, mit der Simultandolmetscher die Zielspracheproduktion unterbrechen, um auf einen weiteren Ausgangssprache-Input zu warten. Die *Verzögerungsstrategie* (*Stalling*) bedeutet die Produktion eines neutralen Sachverhaltes, um die Lücke zu füllen, ohne neue Informationen hinzuzufügen. Die *Segmentierungsstrategie* (*Chunking*) ist eine Strategie, bei der ein Satz in kleinere Segmente auf der Grundlage einer oberflächlichen Analyse unterteilt wird, wenn gleichzeitig mit dem Redner gesprochen wird. Die *Strategie der Antizipation* (*Anticipating*) ist die frühzeitige Bestimmung der sprachlichen Bestandteile eines Tex-



¹ Edgar Neis: Wie gestaltet man Vorträge und Reden? Hollfeld/Ofr. 1963, S. 61.

² Vgl. Gregor Kalivoda: Politische Rede – Politische Kommunikation. Geschichte, Eigenschaften und Funktion einer persuasiven Botschaft, 2006, <https://bit.ly/441cdeK> (16.1.2025), S. 11.

³ Mary Snell-Hornby (Hrsg.): Handbuch Translation. Tübingen 2015, S. 308.

⁴ Vgl. Kilian G. Seeber: Cognitive load in simultaneous interpreting: Existing theories – new models, in: INTERPRETING: INTERNATIONAL JOURNAL OF RESEARCH AND PRACTICE IN INTERPRETING Nr. 13(2) (2011), S. 176–204, hier S. 193.

tes, die in der Ausgangssprache erscheinen. Zum Beispiel kann in gewissen Fällen ein Simultandolmetscher bestimmen, welches Verb im Ausgangstext vorkommen wird, bevor es im Diskurs erscheint. Die *Versuch-und-Irrtum-Strategie* wird verwendet, wenn Dolmetscher über keine fertige Übersetzungsoption verfügen und sich deshalb selbst korrigieren können, falls ihnen eine bessere Übersetzungsmöglichkeit eingefallen ist. Die *sprachliche Komprimierung* besteht in der Vermittlung des Textes in einer prägnanteren Form. Diese Strategie ist auf die kommunikative Situation des Simultandolmetschens und die Redundanz der Sprache zurückzuführen. Die *sprachliche Dekomprimierung* bedeutet die Erweiterung des Textes in der Zielsprache. Dies kann durch natürliche Unterschiede in der Struktur der Sprachen, durch die Unfähigkeit, eine Entsprechung in der Zielsprache zu finden oder durch die Notwendigkeit einer Erklärung, verursacht werden.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die deutsche Übersetzung auf der Transkription tatsächlicher Verdolmetschungen basiert und den Originalstil beibehält.

In Bezug auf ukrainisch-deutsche Verdolmetschung kann man feststellen, dass im folgenden Beispiel die Strategie der sprachlichen Komprimierung benutzt wird, indem nur das Wichtigste gesagt wird:

(1) <i>Провокує глобальну продовольчу кризу, яка може призвести до голоду в державах Африки, в державах Азії й точно закінчиться масштабним політичним хаосом у країнах, де стабільність продовольчих цін – базовий чинник внутрішньої безпеки.</i>⁵	<i>Die Nahrungskrise herbeizuführen, die Stabilität auf dem Nahrungsmittelmarkt unterholen.</i>
--	--

Die folgende Passage zeigt sprachliche Komprimierung, indem Abkürzung »КПБВ« vermieden wird. Für den Dolmetscher war dies vermutlich eine zu hohe Belastung, eine deutsche Entsprechung für die Abkürzung zu nutzen oder sie anders zu formulieren:

(2) <i>Відкриті нами в листопаді 2020 року два нові КПБВ у Луганській області так і не запрацювали – і тут бачимо відверту обструкцію під надуманими приводами.</i>	<i>Im November haben die beiden neuen Grenzpunkte in Luganska oblast... den Betrieb aufgenommen. Das sehen wir als Hinderung unterfalschen... Argumenten und die Ukraine versucht diese politischen Fragen</i>
--	---

⁵ Der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj spricht vor dem UN-Sicherheitsrat [Video], YouTube 5.4.2022, https://www.youtube.com/watch?v=cIkY_5qaoVE (22.11.2023).

Україна робить усе можливе, аби зрушити обговорення і політичних питань. У ТКГ, у Мінському процесі лежать наші пропозиції – драфти законів, але все заблоковано – ніхто про них не говорить.⁶

wirklich auf die politische Tagesordnung zu setzen. Im Rahmen des Minsker Prozesses haben wir Gesetzesentwürfe vorgelegt. Alles wird jedoch blockiert und niemand spricht darüber.

Im folgenden Beispiel wird die Strategie der sprachlichen Dekomprimierung benutzt, indem die Passage »unsere Städte, und alles zerstört, was wir in der Ukraine aufgebaut haben« kompensiert und wiederholt wird. Außerdem gibt es hier die Versuch-und-Irrtum-Strategie, indem der Dolmetscher sich korrigiert, und zwar dass es sich nicht bloß um Artillerie, sondern um schwere Artillerie geht:

(3) Я звертаюся до вас, коли Росія бомбардує наші міста, руйнуючи усе, що є в Україні. Все – житлові будинки, лікарні, школи, церкви. Все. Ракетами, авіабомбами, реактивною артилерією.⁷

Ich spreche Sie an, als Russland uns bombardiert, unsere Städte zerstört und alles zerstört, was wir in der Ukraine aufgebaut haben. Wohnhäuser, Krankenhäuser, Schulen, Kirchen. Es sind Raketen, es sind Bomben, es ist Artillerie, schwere Artillerie.

Das nächste Beispiel veranschaulicht die Strategie der Verzögerung und Antizipation des Wortes »гіпотеза« (wört. auf Deutsch »Hypothese«):

(4) Україна хоче миру. Європа хоче миру. Світ каже, що не хоче воювати, а Росія – що не хоче нападати. Хтось із нас бреше. Це ще не аксіома, але вже не гіпотеза.⁸

Die Ukraine sehnt sich nach Frieden, Europa sehnt sich nach Frieden, die Welt sagt, dass sie keinen Krieg möchte, während Russland sagt, es möchte nicht eingreifen. Irgendjemand lügt hier. Das ist noch kein Axiom, aber es ist auch mehr als eine Hypothese.

In der folgenden deutsch-ukrainischen Verdolmetschung werden außerdem die Strategien des Wartens und der Segmentierung benutzt. Sie bestehen darin, dass man am Anfang eine kurze Pause macht und vor dem Wort »begrüßen« auf das Verb wartet. Die Segmentierung wird verwendet, indem gleichzeitig mit dem Redner gesprochen wird:

⁶ Münchner Sicherheitskonferenz: Rede von Wolodymyr Selenskyj [Video], YouTube 19.2.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=c0dhJcTTQM0> (19.11.2023).

⁷ Rede von Selenskyj im Bundestag: Ukrainischer Präsident fordert mehr Unterstützung [Video], YouTube 17.3.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=S23qkn53tJ4&t=338s> (25.11.2023).

⁸ Münchner Sicherheitskonferenz (Anm. 6).

(5) *Lieber Wolodymyr, herzlich willkommen in Berlin.*

*Es ist ein starkes Signal, dich hier heute in unserer Hauptstadt zu begrüßen. Dutzende Mal haben wir in vergangenen anderthalb Jahren miteinander telefoniert.*⁹

[Pause] *Любий Володимире, ласкаво просимо в Берлін. Це сильний сигнал вітати тебе сьогодні в нашій столиці. Протягом півтора року ми багато раз в говорили по телефону.*

Die nächste Dolmetschpassage beinhaltet die Strategie der Verzögerung (die Dolmetscherin spricht das Wort »отримають« langsamer aus), die der sprachlichen Dekomprimierung (die Dolmetscherin erklärt, dass IRIS-T die Luftabwehr ist) sowie jene der Segmentierung, in dem fast gleichzeitig mit dem Redner gesprochen wird. Obwohl die Dekomprimierung vorhanden ist, wird auch die Abkürzung ЗСУ verwendet:

(6) *Die ukrainischen Streitkräfte werden weitere Kampfpanzer vom Typ Leopard 1, weitere Schützenpanzer Marder und IRIS-T Systeme erhalten.*¹⁰

Українські ЗСУ отримають від нас. Також Леопарди, також отримають бронетранспортери і також системи ППО IRIS-T.

Anhand des untersuchten Materials konnte festgestellt werden, dass bei der Verdolmetschung aus dem Ukrainischen ins Deutsche die häufigste Strategie die des Wartens ist, die 34,9 % ausmacht; an zweiter Stelle steht die Strategie der sprachlichen Komprimierung (17,4 %) und an dritter Stelle folgt die Versuch-und-Irrtum-Strategie (13,6 %). Auf die Strategie der Verzögerung entfallen 12 %, während die Strategie der sprachlichen Dekomprimierung 11,8 % beträgt. Die Segmentierungsstrategie wird relativ selten verwendet (7,8 %), und am seltensten wird die Strategie der Antizipation (2,5 %) eingesetzt.

Die am häufigsten verwendete Strategie des Dolmetschens aus dem Deutschen ins Ukrainische ist die Antizipation (29,6 %), gefolgt von der Segmentierungsstrategie mit 24,1 %. Auf die Strategie des Wartens entfallen 16,7 %, während die Strategie der Verzögerung 13 % ausmacht. Die Strategie der sprachlichen Komprimierung wird häufiger verwendet (11,1 %) als die Strategie der sprachlichen Dekomprimierung (3,7 %). Am seltensten wird mit 1,8 % die Versuch-und-Irrtum-Strategie verwendet.

Nachfolgend möchte ich gern die Ergebnisse meiner Untersuchung erläutern.

Wie am Anfang festgestellt wurde, sind verschiedene Strategien für bestimmte Textsorten besser geeignet. Für die Reden von Selenskyj sind somit folgende Merkmale typisch: Die Verwendung von verschiedenen Präzedenzphänomenen (Namen, Aus-

⁹ Pressekonferenz von Olaf Scholz und Wolodymyr Selenskyj [Video], YouTube 14.5.2023, https://www.youtube.com/watch?v=U_iWjVb0Cjs&t=16s (5.12.2023).

¹⁰ Ebenda.

sagen, Situationen). Sie enthalten für die Gesellschaft wichtige Wertvorstellungen und weisen ein eigenes, einzigartiges Assoziationssystem auf, das sich in den Köpfen der Muttersprachler widerspiegelt. Bei der Übersetzung von solchen Phänomenen ist es effektiv, die sprachliche Dekomprimierung zu benutzen, da es für einen Dolmetscher am wichtigsten ist, dass das Publikum den Redner und seine Absicht versteht. Es ist auch wichtig zu erklären, was der Sprecher meint (Beispiele 7 und 8). Und effektiv ist auch die Strategie der Verzögerung (Beispiel 8), da sie es ermöglicht, die kognitive Belastung zu verringern und Zeit zu gewinnen:

(7) *Але ви – ніби знову за стіною. Так, не Берлінською. Але посеред, посеред Європи.*¹¹

Und Sie sind durch eine Art Mauer von uns getrennt. Es ist keine Berliner Mauer. Es ist eine Mauer im Mitten Europas.

(8) *Колишній актор, Президент Сполучених Штатів Америки Рональд Рейган сказав одного разу в Берліні: «Зруйнують цю стіну!»*¹²

Ein ehemaliger Schauspieler, ein Präsident von Vereinigten Staaten, Ronald Reagan, hat mal gesagt in Berlin, er hat gesagt, Mr. Gorbatschow, zerstören Sie diese Mauer.

In den Reden von Selenskyj kommen oft positive und negative Einschätzungen vor. Er bezeichnet z. B. die Russen als Besatzer und Terroristen, die Ukrainer aber verbindet er mit den Wörtern »Freiheit« und »Mut«.

In solchen Fällen ist es effektiv, die Segmentierung zu benutzen. Man könnte auch die Antizipation verwenden, da es relativ leicht ist, vorherzusehen, was später dazu kommt und dies folglich gleichzeitig mit dem Redner aussprechen:

(9) *Окупанти вбили 108 дітей*¹³

Die Besatzer haben 108 Kinder schon getötet

(10) *Але ви – ніби знову за стіною. Так, не Берлінською. Але посеред, посеред Європи. Між свободою і неволею.*¹⁴

Und Sie sind durch eine Art Mauer von uns getrennt. Es ist keine Berliner Mauer. Es ist eine Mauer im Mitten Europas zwischen Freiheit und Unfreiheit.

Durch die Verwendung der Pronomen »alle«, »wir«, »jeder von uns« personifiziert der Redner sich selbst, sein Land sowie den Adressaten und stellt seine Meinung als allgemein akzeptierte Wahrheit dar. Die Semantik von »wir« enthält das »Ich« des Absenders und das »Ich« des Empfängers als verallgemeinerte Bezeichnung. Im folgenden Fall (dank der Verwendung von Pronomen) kann man sie wörtlich übersetzen. Auch dies kann den Ablauf vereinfachen, denn man kann diese Wiederholung von Pronomen auslassen oder gleichzeitig übersetzen:

¹¹ Rede von Selenskyj im Bundestag (Anm. 7).

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.



(11) *Ми не покладаємося на слова – ми діємо. Ми не пасуємо перед ворогом – ми стоїмо. Ми не втрачаємо часу – ми змінюємось і ми змінюємо.*¹⁵ *Und wir werden da eben nicht vor dem Feind zurückweisen, wir verlieren keine Zeit, wir verändern uns.*

In seinen Reden verwendet der ukrainische Präsident entgegen der Etikette häufig den Vornamen, um einen Adressaten anzusprechen. Auf diese Weise bezieht Selenskyj jeden Bürger des Empfängerlandes in einen wichtigen politischen Prozess ein. Solche Formen tragen dazu bei, die Distanz zwischen dem Sprecher und dem Empfänger zu verringern. In diesem Fall sind zwei Situationen zu unterscheiden. Erstens, wenn der Präsident viele Personen anredet, sodass der Dolmetscher gezwungen ist, das Segment zu komprimieren. Und zweitens, wenn z. B. eine Anrede erwähnt wird, die der Übersetzer sofort wiedergeben kann, und zwar meistens gleichzeitig mit dem Redner, da es auch von den weiteren Segmenten abhängt. Wie man am folgenden Beispiel sieht, kommt es in beiden Fällen auf die Segmentierung an, da es dann weniger belastend ist, gleichzeitig zu dolmetschen:

(12) *Шановні лідери Австрії! Шановні присутні! Пане Федеральний президенте, пане Президенте Національної ради, дорогий австрійський народє! Передусім хочу подякувати трьом вашим містам, лікарням трьох ваших міст*¹⁶ *Sehr geehrte Führung Österreichs! Sehr geehrter Herr Bundespräsident! Zuallererst möchte ich mich bei drei österreichischen Städten bedanken: Liebes deutsches Volk!*

(13) *Німецький народє!*¹⁷ *Liebes deutsches Volk!*

Eine rhetorische Frage ist ein ausdrucksstarker Appell, eine emotional verstärkte Aussage. In diesem Fall ist es effektiv, die rhetorische Frage zu erklären, damit es für die Zuhörer klarer ist. So wie in diesem Beispiel:

(14) *Чому держави за океаном для нас виявляються ближчими, ніж ви?*¹⁸ *Warum sind die, ist ein Land, das über dem Ozean liegt, etwas näher an uns jetzt? Warum? Was Hilfe angeht.*

¹⁵ Rede Wolodymyr Selenskyj vor Europäischen Parlament [Video], YouTube 9.2.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=4YsiI5QZyqc> (27.11.2023).

¹⁶ Videoansprache des ukrainischen Präsidenten Selenskyj [Video], Parlamentarische Veranstaltung, 30.3.2023, <https://www.parlament.gv.at/aktuelles/mediathek/XXVII/VER/155> (26.11.2023).

¹⁷ Rede von Selenskyj im Bundestag (Anm. 7).

¹⁸ Ebenda.

Es ist festzustellen: rhetorische Fragen sind eine Herausforderung, denn sie hängen auch von der Intonation des Sprechers ab. In diesem Fall hat der Redner die Frageintonation nicht deutlich gemacht, weshalb die Dolmetscherin sich geirrt und statt einer Frage eine Aussage formuliert hat:

(15) *Коли це сталося?*¹⁹

Und als das passiert ist.

Ein wirksames Mittel zur Hervorhebung der notwendigen Informationen ist die Verwendung von Teilkonstruktionen durch den Präsidenten in seinen Reden. Es handelt sich dabei um eine Technik der expressiven Syntax, bei der eine Aussage in Form von aktualisierten Bestandteilen einer Struktureinheit unzusammenhängend dargestellt wird.

Dieses Merkmal der Rede von Selenskyj ist effektiv mit der Verzögerung zu übersetzen, um die kognitive Belastung zu verringern, und es fällt auf, dass man zu dieser Zeit auch Information kompensieren kann, die man früher ausgelassen hat:

(16) *Тому що це – стіна. Стіна, яку хтось не помічає. Але об яку б'ємося ми.*²⁰

weil es eine Mauer ist. Eine Mauer, die wir anscheinend noch nicht sehen. Aber wir versuchen, wir kämpfen dafür, um unser Volk zu bewahren, zu schützen.

Bei Waffenbezeichnungen ist es effektiv, die Strategie des Wartens zu benutzen. Man kann etwa abwarten, bis man sich an Termini wieder erinnert hat. Ich bin der Auffassung, dass es auch möglich wäre, die Strategie der Verzögerung zu benutzen, wobei man Zeit gewinnt, ohne neue Informationen hinzuzufügen. So müssen dann die Zuhörer nicht warten:

(17) *Підствольна граната, яку росіяни розмістили у звичайному будинку під кришкою фортепіано.*²¹

Eine Unterlaufgranate, die Russen in einem gewöhnlichen Haus unter einem Klavierdeckel versteckt haben.

(18) *Ручна граната, якою замінували шафу на кухні в будинку...*²²

Eine Handgranate, die in einem Schrank, einem Küchenschrank in einem Haus zurückgelassen wurde.

Man sollte dagegen immer in Betracht ziehen, dass der Dolmetscher beim Dolmetschprozess intuitiv die Strategien einsetzt, die für ihn aufgrund seiner Erfahrung am effektivsten sind, so wie Dolmetschlösungen individuell zu bestimmen sind.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda.

²¹ Videoansprache des ukrainischen Präsidenten Selenskyj (Anm. 16).

²² Ebenda.



Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Strategien des Dolmetschens wesentlich davon abhängen, welche Texte oder Textsorten gedolmetscht werden. Für die Übersetzung der Textsorte der Rede in der Ausführung des ukrainischen Präsidenten, Selenskyj, haben sich solche Strategien wie *die Strategie des Wartens, der Verzögerung (Stalling), der Segmentierung (Chunking) und der sprachlichen Dekomprimierung* als funktional berechtigt erwiesen.

Bibliographie

- Der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj spricht vor dem UN-Sicherheitsrat [Video], YouTube 5.4.2022, https://www.youtube.com/watch?v=clky_5qaoVE (22.11.2023).
- Kalivoda Gregor: Politische Rede – Politische Kommunikation. Geschichte, Eigenschaften und Funktion einer persuasiven Botschaft, 2006, <https://bit.ly/441cdeK> (16.1.2025).
- Münchener Sicherheitskonferenz: Rede von Wolodymyr Selenskyj [Video], YouTube 19.2.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=c0dhJcTTQM0> (19.11.2023).
- Neis Edgar: Wie gestaltet man Vorträge und Reden? Hollfeld/Ofr. 1963.
- Seeber Kilian G.: Cognitive load in simultaneous interpreting: Existing theories – new models, in: INTERPRETING: INTERNATIONAL JOURNAL OF RESEARCH AND PRACTICE IN INTERPRETING Nr. 13(2) (2011), S. 176–204.
- Snell-Hornby Mary (Hrsg.): Handbuch Translation. Tübingen 2015.
- Pressekonferenz von Olaf Scholz und Wolodymyr Selenskyj [Video], YouTube 14.5.2023, https://www.youtube.com/watch?v=U_iWjVb0Cjs&t=16s (5.12.2023).
- Rede von Selenskyj im Bundestag: Ukrainischer Präsident fordert mehr Unterstützung [Video], YouTube 17.3.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=S23qkn53tJ4&t=338s> (25.11.2023).
- Rede Wolodymyr Selenskyj vor Europäischen Parlament [Video], YouTube 9.2.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=4YsiI5QZyqc> (27.11.2023).
- Videoansprache des ukrainischen Präsidenten Selenskyj [Video], Parlamentarische Veranstaltung, 30.3.2023, <https://www.parlament.gv.at/aktuelles/mediathek/XXVII/VER/155> (26.11.2023).



Translatorisches Lexikon

Edward Balcerzan: Horizonte der Kunst des literarischen
Übersetzens (Übers. Ulrich Rätther)

272

Edward Balcerzan

Horizonte der Kunst des literarischen Übersetzens

Die literarische Kommunikation bildet sowohl den Ausgangspunkt als auch das Ziel künstlerischer Übersetzung. In Anlehnung an den Begriff der »sekundären Modellierungssysteme«¹ könnte man das Übersetzen zu den **sekundären Kommunikationssystemen** zählen. Um das Phänomen des Übersetzens zu erfassen, werden kommunikationstheoretische Kategorien wie Empfänger, Zeichen, Code, Text, Struktur, Poetik etc. herangezogen, doch spielen in der translatorischen Reflexion auch allgemeinere – kommunikative – Erscheinungen wie bestimmte Vorstellungen, Intuitionen, darunter Vorurteile und Stereotype, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Aus dem kommunikativen »Kosmos« gibt es deshalb kein Entrinnen, weil jede Kritik der Kommunikation, und sei es auch die radikalste dekonstruktivistische, automatisch zu einer weiteren Kommunikationsform wird. Das Gleiche gilt für die Untersuchungen zur Übersetzungskunst. Wird deren Bedeutung und Wert in Frage gestellt, gar von Unübersetzbarkeit, Unauthentizität und völliger Überflüssigkeit geredet, so lähmt dies die Übersetzungswissenschaft keineswegs, sondern regelt nur ihre Erkenntnismechanismen neu.

Die Kompliziertheit der translatorischen Kommunikation ergibt sich aus der Einteilung der Nationalliteraturen in unterschiedlich entstandene Ordnungen: **auktoriale² und translatorische**. Das, was an ihnen identisch oder nur verwandt oder eben spezifisch ist, ist in ungleichem Maß vorhanden – auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen, wenngleich sich gegenseitig durchdringenden, Bereichen. Ich nenne sie Horizonte, und zwar literaturgeschichtliche, linguistische, soziologische und psychologische (autokommunikative) Horizonte.

1. Literaturgeschichtlicher Horizont

Als Światosław Świacki im Jahre 1998 eine Übersetzung von Adam Mickiewiczs Vers-epos *Pan Tadeusz* vom Polnischen ins Russische veröffentlichte, wurde diese Publikation zur treibenden Kraft eines doppelten Wandels in zwei verschiedene Richtungen. Zum einen kam es zu einem Wandel in der heimischen Literatur des Dichters, deren eigene Darstellung außerhalb des polnischen Sprachraums modifiziert wurde. Zum anderen wurde der Bestand der russischsprachigen Literatur ergänzt. Zu beachten



¹ Юрий Михайлович Лотман: Семиосфера: культура и взрыв, внутри мыслящих миров, статьи, исследования, заметки. Санкт-Петербург 2001, S. 487, 520.

² Traditionell wird von »Originalliteratur« gesprochen, jedoch hat diese Bezeichnung einen wertenden Charakter, und die Originalität selbst bezieht sich auf abgestufte Phänomene; »auktoriale Literatur« sollte solche Zweifel nicht hervorrufen.

ist, dass es sich hier bei der kommunikativen Struktur um ein- und denselben Text handelt (der Übersetzung von Świacki), dessen historisch-literarischer Status für die rezipierenden Leser jedoch nicht einheitlich ist. Vielmehr kann sich das literarische Publikum zwei Arten der Lektüre dieser Übersetzung zu eigen machen. Es kann sich entweder um eine **konfrontative Lektüre** handeln, wobei die Übersetzung gegenüber dem Original als zweitrangig erachtet wird, oder aber um eine **isolierte Lektüre**, bei der die Übersetzung gleichsam als Originalwerk wahrgenommen wird, so als wäre *Pan Tadeusz* »gleich« auf Russisch geschrieben worden.³ Eine konfrontative Lektüre *sensu stricto* beruht darauf, Ausgangstext und Übersetzung mehrfach miteinander zu vergleichen und erfordert daher fachliche Kompetenz. Und doch geht diese Art des Umgangs mit Übersetzungen in den heutigen Kommunikationsgepflogenheiten über Expertenkreise hinaus. Davon zeugen etwa die Herausgaben zweisprachiger Bücher. Spuren solcher Praktiken, oder vielleicht ihre Initiierung, finden sich wiederum in der »argwöhnischen« Lektüre, bei der wir das Original zwar nicht kennen, aber das Bewusstsein um den Übersetzungsakt es uns gleichwohl erlaubt anzunehmen, dass es im Ausgangstext durchaus anders lauten könnte.

Auch im Arbeitsprozess des Übersetzens gibt es sowohl die konfrontative als auch die isolierte Lektüre. Die konfrontative Lektüre eines fremdsprachigen Werkes ist eine unbestreitbare Notwendigkeit beim Übersetzen und erfordert in der Regel, die Entscheidungen des Übersetzers mit dem fremdsprachigen Original mehrfach zu vergleichen. Der konfrontative Ansatz regt zur Suche nach größtmöglicher Ähnlichkeit der Übersetzung mit dem Original an, was jenen Effekt erzeugen soll, der in verschiedenen Epochen und Schulen etwa als »Treue«, »Angemessenheit«, »Glaubwürdigkeit«, »Äquivalenz« usw. bezeichnet wurde. Aber auch die isolierte Lektüre ist für das Übersetzen unabdingbar, denn der Übersetzende kann weder von den Paradigmen der rezipierenden Literatur noch von den aktuellen kulturellen, ethischen, ideologischen u. a. Normen der Zielkultur abstrahieren, wenn die Übersetzung für ein zeitgenössisches Lesepublikum verständlich sein soll.

Das Spannungsverhältnis zwischen Konfrontation und Isolation prägt die **individuelle Poetik des Übersetzens** und treibt den **Rhythmus der historisch-literarischen Übersetzungsentwicklung** voran. In jeder Epoche sind diese beiden Energien am Werk, wobei mal die eine, mal die andere überwiegt. Der in einem gegebenen Raum-Zeit-Kontinuum jeweils vorherrschende Literatur- bzw. Literazitätsbegriff ist für die Labilität dieses Spannungsverhältnisses bestimmend. Wenn in einem Werk also der Druck der Tradition, der künstlerische Zeitgeist sowie die vorherrschenden kollektiven Poetiken einer Epoche zum Ausdruck kommen und damit auch die multiple

³ Stanisław Barańczak schrieb über »eigenständige (poln. »samoistne«) und verbundene (poln. »związane«) Übersetzungen« – Stanisław Barańczak: Przekład artystyczny jako »samoistny« i »związany« obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn), in: Jacek Baluch (Hrsg.): Z teorii i historii przekładu artystycznego. Kraków 1974, S. 47–74. Ich entwickle hier sein Konzept weiter.

Subjektivität der Instanz eines Autors, so ist der Autor als Schöpfer eines ersten Projekts zu betrachten und der Übersetzer als eine Art Teilhaber an der Schaffung des in Rede stehenden Werkes, dessen Übersetzung nur so originalgetreu sein muss, wie es die Unterordnung unter eine neue Axiologie zulässt. Wie lohnend eine solche Unterordnung ist, lässt sich am treffendsten aus Sicht der rezipierenden Literatur beurteilen. Für die Umsetzung dieser Idee von Übersetzung braucht es die größtmögliche Freiheit des Übersetzers, die sich mit der isolierten Lektüre zahlreicher Leser begründen lässt.

Wenn hingegen ein literarisches Originalwerk als Ausdruck der einzigartigen Persönlichkeit eines Autors erachtet wird, so erwartet man vom Übersetzer (und der Übersetzer von sich selbst), die spezifischen und einzigartigen Merkmale des zu übersetzenden Werkes zu respektieren. Hier dominiert folglich eine konfrontative Haltung – ein Test nicht nur für die fachliche Kompetenz des Übersetzers, sondern auch für seine Berufsethik.

In der Übersetzungskunst stehen diese beiden Ausrichtungen in deutlichem Widerspruch zueinander und versuchen, sich gegenseitig zu eliminieren, was aber keiner zu 100 Prozent gelingt. Erlangt eine Seite die Vorherrschaft, bleibt die andere – und sei es nur potenziell – im Sinne der historisch-literarischen Dynamik als unentbehrliches Gegengewicht erhalten. Aus diesem Grunde sollte man bei der Charakterisierung eines Fragments aus der Diachronie der übersetzten Literatur nicht nur nach den dominanten Mechanismen suchen, sondern auch nach jenen, die deren Expansion hemmen; ohne diese Mechanismen würde eine Übersetzungskunst, die losgelöst sowohl von ihren fremdsprachlichen Quellen als auch von den muttersprachlichen Rezeptionsgewohnheiten praktiziert wird, nicht mehr funktionieren.

Die polnische Geschichte der literarischen Übersetzung, ob sie sich mit der historischen auktorialen Literatur identifiziert oder sich ihr entfremdet, illustriert die oben aufgestellte These sehr gut. Anhand der Veränderungen in der Übersetzungskunst unterscheide ich drei zeitliche Grundformationen⁴: (a) **die klassizistische** (von der Renaissance über den Barock bis zur Aufklärung), (b) **die moderne** (von der Romantik über den Realismus bis zur Avantgarde) und (c) die **nachmoderne** (Postmoderne). Jede ist einem der oben beschriebenen dominanten Elemente unterworfen, aber in keiner Formation gelingt es den jeweils herrschenden Normen, die konkurrierenden Normen zu eliminieren. In den Metamorphosen der Übersetzungsliteratur wird, wie auch in anderen Bereichen der Kultur, die Dynamik der Kommunikation durch **duale Mechanismen** bestimmt.⁵



⁴ In der Periodisierungskonzeption von Jerzy Ziomek, die auf der Grundlage der Veränderungen in der polnischen auktorialen Literatur konstruiert wurde, stellten sich Klassizismus, Romantik und Avantgarde als Formationen heraus (Jerzy Ziomek: *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, in: *PAMIĘTNIK LITERACKI* Nr. 4, B. LXXVII (1986), S. 38–54); die Postmoderne, die in Polen ab Mitte der 1980er-Jahre in den veränderten Interaktionen zwischen auktorialer und übersetzter Literatur besonders deutlich hervortrat, berücksichtigte Ziomek nicht.

⁵ Лотман: Семиосфера (Anm. 1), S. 576.

In der polnischen klassizistischen Formation herrschte eine isolationistische Haltung vor. Das liegt u. a. daran, dass sich sowohl die auktoriale als auch die übersetzerische Ordnung erst in der Entstehungsphase befinden und noch nicht hinreichend explizit voneinander abgegrenzt sind. Das originale heimische Schaffen verfügt über folkloristische Muster, aber auch über Modelle und Beispiele für Strukturen und Paradigmen, die fremden Kulturen entlehnt sind sowie einer noch schmalen Basis eigener Erfahrungen; zahlreiche Elemente des Übersetzens werden aufgenommen, und umgekehrt ist die Übersetzungsliteratur auktorialen Versuchen nicht abhold. Die Grenzen zwischen künstlerischem Schaffen und Reproduktion sind – über drei Jahrhunderte – fließend, das Verständnis von Autorenschaft problematisch. Einerseits gilt die **Regel der Annexion**, d. h. das fremde Wort wird den Lesern als das eigene präsentiert. So wurde Baltazar Castigliones Traktat *Il cortegiano* in einer recht freien Manier von Łukasz Górnicki polonisiert und vom Übersetzer im Jahr 1566 unter seinem eigenen Namen und mit dem Titel *Dworzanin polski* (»Der polnische Höfling«) veröffentlicht. So verwundert es kaum, dass Jan Kochanowskis poetisches Manifest von 1579, das auch als »polnischer Fußabdruck im Hochland der Musen« bezeichnet wurde, d. h. als Geburtsstunde der polnischen Literatur, die sich anschickt, der Weltliteratur »eigene Reime« und »polnische neue Lieder« zu bringen, kein Werk dieses Autors war, sondern seine Übersetzung der Davidpsalmen (*Psalterz Dawidów*) aus der jüdischen Bibel. Zugleich gilt aber auch die **Regel der Apokryphen**: Das eigene Wort des Autors wird als fremdes Wort dargestellt, wobei es nicht nur um Meinungsäußerungen geht, sondern um alle Bestandteile eines Werkes, von der Handlung über das Tableau der Charaktere bis zum Bild des Erzählers. Die Übersetzung wird verstanden als eine Verbesserung des Originals, eine kreative Fortsetzung, gewissermaßen als ein kollektives Werk. Franciszek Bohomolec schrieb im Jahr 1758:

Wo es mir beliebt, werde ich ausschweifen, und wo ich finde, dass der Autor zu weitschweifig ist, werde ich dasselbe kürzer ausdrücken, nicht nur, um etwas auszugleichen, sondern auch, um meine Lebendigkeit des Ausdrucks dem Autor zu verleihen, den ich übersetze.⁶

In gleicher Weise verteidigen die Bibelübersetzer die konfrontative Perspektive, wenn sie dieses Buch, wie etwa Szymon Budny bekennt, als »Wort Gottes« betrachten,⁷ das wahrhaftig polonisiert werden müsse, unter voller Achtung der (göttlichen) Absicht des Autors, die als »Geist« des Originals bezeichnet wird. Religiöse Auseinandersetzungen – Reformation versus Gegenreformation – wurden nicht selten als Streit um die Treue bzw. Untreue von Übersetzungen ausgetragen, wobei die Untreue des anderen als bewusster Versuch ideologischer Subversion angesehen wurde.

⁶ Franciszek Bohomolec: *Nec verbum verbo...*, in: Edward Balcerzan, Ewa Rajewska (Hrsg.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007, S. 53–54, hier S. 53.

⁷ Szymon Budny: *Samego Boga Słowo*, in: Edward Balcerzan, Ewa Rajewska (Hrsg.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007, S. 39–40, hier S. 39.

In der Geschichte der polnischen Übersetzungskunst wurde die Herausbildung der Moderne durch die Romantik initiiert. Die Modernität der Romantik und der nachfolgenden Strömungen – bis hin zur Avantgarde samt ihren Nachkriegsablegern – betont, trotz unterschiedlicher Phasen und innerer Spannungen, konsequent den Wert von unvorhersehbaren, originellen, rebellischen künstlerischen Autoreninitiativen wider die abgenutzten Konventionen der Vergangenheit. Die Achtung vor der einzigartigen Persönlichkeit des Autors gebietet dem Übersetzer Demut gegenüber dem zu übersetzenden Werk und der in ihm waltenden Poetik. Mit der Entwicklung modernistischer Schulen reift die Idee der Rigorosität, die sich vom Kanon des Klassizismus dadurch unterscheidet, dass sie entweder zum Projekt einer elitären Gruppe wird oder als individuelle Erfindung eines Autors fungiert. Vor diesem Hintergrund unterliegt auch die Arbeit des Übersetzers einer gewissen Strenge, die auf die optimale Rekonstruktion der Besonderheiten eines fremdsprachigen Werkes abzielt.

Der Punkt ist jedoch, dass auch in dieser Konstellation den herrschenden Normen konkurrierende gegenüberstehen. Neben den Übersetzungen *sensu stricto* entwickeln sich übersetzungsähnliche Formate. Eine Variante davon ist die scherzhafte **Pseudoübersetzung** (eines nicht vorhandenen Originals), eine andere die **verborgene Übersetzung**, wobei es sich um eine Wiederbelebung der klassischen Annexionsregel handelt. So ist z. B. Bruno Jasieńskis *Pieśń o głodzie* («Lied vom Hunger») eine verborgene Übersetzung von Wladimir Majakowskis *Wolke in Hosen*. Eine Abweichung von der redlich rekonstruierenden Übersetzung ist auch die an Parodie grenzende **polemische Übersetzung**, mit welcher der Übersetzer die stilistischen Merkmale des Originals auf spöttische Weise übertreibt (Julian Przyboś übersetzte Majakowskis Gedichte auf diese polemische Weise).

Die postmoderne Formation wird bisweilen als »Stillstand« der Geschichte und damit als eine »Annullierung« der Literaturgeschichte betrachtet. Im Wesentlichen hat diese Entwicklungsstufe einen regressiven Charakter, aber Regression ist in der Geschichte ebenso möglich wie Fortschritt. Auch die Rückwärtsbewegung ist eine Bewegung. In der polnischen Literatur, ebenso wie in vielen anderen Literaturen des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts, lässt sich eine partielle Rückbesinnung auf die klassizistische Erfahrung feststellen. Autoren von – wie man annimmt – Originalwerken flechten in sie eigene oder fremde Übersetzungen anderssprachiger Werke ein, ohne über deren Herkunft immer Rechenschaft abzulegen. Begleitet werden diese Praktiken von rhetorisch ausgefeilten Philosophien der Intertextualität und Supplementierung, die ihren fernen Ursprung als »Kinderkrankheit« im Entstehungsprozess der Nationalliteraturen verleugnen. Die Ähnlichkeiten zwischen der alten, noch unkonstituierten und der zeitgenössischen Literatur der Erschöpfung, wie sich die Postmoderne selbst zu nennen pflegt, sind evident. Hier wie da kämpft die Wortkunst mit ihrer eigenen Schwäche, hier wie da ist der auktoriale Status des Werkes durch multiple Autorschaft bedroht (bis hin zum »Tod des Autors«). Aber wie in früheren Epochen



ist auch die Postmoderne nicht in der Lage, weder die Gesamtheit der auktorialen Literatur noch die der Übersetzungen zu kontrollieren. Weiterhin erscheinen zahlreiche Übersetzungen, die nach den Regeln der Moderne erstellt wurden.

Im Gegensatz zum auktorialen Werk, das für die Leserschaft in der Regel einen kanonischen, einmaligen und einzigartigen Charakter hat, vermittelt eine Übersetzung eher den Eindruck des Teils einer – potenziellen oder tatsächlichen – **Reihe** von Übersetzungen. Dabei kann es sich um eine vom Übersetzer selbst erstellte Überarbeitung einer älteren Fassung handeln, meistens sind es aber Werke anderer Übersetzer, die gegen die vorherigen Versuche polemisieren, dem aktuellen Geschmack angepasst und in zeitgemäßer Poetik formuliert sind. Dies zeugt von einer besonderen Sensibilität der historisch-literarischen Übersetzungskunst, was die hier vorgenommene gesonderte Behandlung des historisch-literarischen Horizonts zusätzlich rechtfertigt.

Erstens kann ein aus einer Fremdsprache übersetztes Werk von den Textströmen der literarischen Kommunikation aufgesogen werden, ohne dass es zu spürbaren systemischen Veränderungen kommt. Die Akzeptanz dieser Möglichkeit führt dazu, dass die Systemhaftigkeit und die Nichtsystemhaftigkeit der literarischen Kommunikation gleichermaßen faktisch sind (ähnlich wie etwa *langue* und *langage* in der Theorie Ferdinand de Saussures). Es sind zu einem gegebenen Zeitpunkt keineswegs alle Werke, die ein System konstituieren, sich in dessen Regelwerk einschreiben oder dieses verwandeln und erneuern. Viele Werke stiften lediglich Chaos oder versinken im Chaos. Dies gilt auch für Übersetzungen.

Zweitens kann sich eine Übersetzung als unterstützend für aufkommende systembildende Bestrebungen erweisen. So übersetzen polnische Romantiker englische, deutsche oder russische Romantiker, Realisten übersetzen Realisten, Postmodernisten übersetzen Postmodernisten. Und es gibt sogar Übersetzungen, die eine systemische Stärkung der literarischen Tradition der Zielkultur bewirken, so wurden z. B. Stanisław Barańczaks polnische Übersetzungen der englischen »metaphysical poetry« gleichsam zu einer nachholenden Bereicherung der polnischen Barockdichtung.

Drittens ist Übersetzung in der Lage, neue Poetiken in der Zielliteratur zu etablieren, die in der Ausgangsliteratur bereits ausgeprägt sind. So haben z. B. die Übersetzungen iberoamerikanischer Werke den Trend zum magischen Realismus in der polnischen auktorialen Literatur eingeleitet. Die Voraussetzung dafür ist der Einklang der übersetzerischen Rekonstruktion mit der fremden Poetik.

Viertens kann es auch zu einer Situation kommen, in der eine dem Original »ungeheure« Übersetzung dermaßen innovative Lösungen präsentiert, dass sie in der Zielliteratur als »stilistische Offenbarung« gefeiert wird.⁸

⁸ Ефим Григорьевич Эткинд: Поэзия и перевод. Ленинград 1963.

2. Linguistischer Horizont

Die Grenzen der Nationalliteraturen stimmen nicht immer mit jenen der Nationalsprachen überein. Dieser Umstand ist Anlass genug, einen linguistischen Horizont der Übersetzungskommunikation herauszuarbeiten.

Gegenstand der linguistischen Übersetzungskommunikation sind nicht nur die konkreten Texte, sondern auch die durch sie vermittelten sprachlichen Ausdrucksmodelle und Paradigmen, die ihre Bedeutungen konstituieren, darüber hinaus in der Fremdsprache festgeschriebene Stereotype, Werteordnungen, Spuren des kulturellen Gedächtnisses und schließlich jene sprachlichen Weltbilder, die heute ein grundlegendes Thema der von der kognitiven Linguistik inspirierten Übersetzungswissenschaft sind.⁹ Diese Sachverhalte können wir in eine allgemeine Theorie der Übersetzung einbeziehen, die sich mit dem befasst, was allen sprachlichen Kompositionen gemeinsam ist. Man könnte zudem ihre Wirkungsweise in Übersetzungen analysieren. Die Frage wäre dann, wie der Übersetzer das fremdsprachige Werk wahrnimmt, das zur Übersetzung ausgewählt wurde. Was zeichnet ein solches Werk aus? Ein solches Ausgangswerk ist für den Übersetzer etwas mehr als für jeden anderen Rezipienten, nämlich eine **Konstellation aus übersetzbaren und unübersetzbaren Komponenten**. Mit meinem Vorschlag des Wortes »Konstellation« möchte ich die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass es sich hierbei nicht um eine starre Formel handelt; vielmehr variieren je nach Werk Anzahl und Qualität der Komponenten sowie deren Verbindungen zueinander. Diese Komponenten entwickeln in jedem Werk eine immer andere, graduell abgestufte bedeutungsschöpferische und kompositorische Kraft.

Der Charakter dieser Konstellation von übersetzbaren und unübersetzbaren Komponenten wird zum einen durch die systemischen Unterschiede der Sprachen bestimmt, also durch eine ungleiche Ausstattung mit literarisch verwendeten Mitteln, zum anderen ist auch der Wechsel der Sprechlagen entscheidend, die für die verschiedenen Momente sprachlicher Äußerungen in einer Sprachgemeinschaft charakteristisch sind. Diese Tatsache führt zu verschiedenen **Varianten und Ebenen der Unübersetzbarkeit**. Zu den lästigsten Hindernissen in der interlingualen Kommunikation gehören: (a) unübersetzbare Konstrukte einzelner syntaktischer Sequenzen und/oder größerer Passagen des Werks (manchmal gar das Werk als Ganzes), (b) die Unübersetzbarkeit eines sprachlichen Kunstgriffs, inklusive (c) grafischer Kunstgriffe, vor allem wenn das Original Elemente grafischer und poetischer Kunst kombiniert, etwa in der visuellen Poesie oder in Experimenten, die heutzutage unter dem Banner der **Liberaturen** durchgeführt werden. Bemerkenswert widerständig gegen Übersetzungsversuche sind auch (d) intertextuelle Anspielungen, wenn Verweise auf einen Text der Ausgangskultur in der Kultur des Übersetzers unverständlich sind. Und wei-



⁹ Bożena Tokarz: Kognitywne możliwości przekładu artystycznego, in: Piotr Fast (Hrsg.): Przekład artystyczny a współczesne tendencje translatologiczne. Katowice 1998, S. 73–81; Elżbieta Tabakowska: Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu. Kraków 2004.

ter: (e) Bezeichnungen im Ausgangstext, deren Verständnis auf einem Insiderwissen über die Besonderheiten der Kultur und Zivilisation der eigenen Leserschaft beruht. Und schließlich gibt es Fälle von (f) unübersetzbaren Konnotationen, bei denen sich das Original auf implizite Inhalte bezieht, die in der Zielkultur fehlen und nur für Menschen verständlich sind, die mit der Ausgangskultur vertraut sind.

Der Ausweg aus dem Dilemma der Unübersetzbarkeit läuft auf die **Substitution**, den **Verzicht** oder die **Translokation** jener Komponenten hinaus, die in den Ausgangstexten eine konstruktive Rolle spielen, in den Ressourcen der Zielsprache jedoch fehlen. Durch die Substitution überwindet der Übersetzer die Barriere der Unübersetzbarkeit, greift zu nicht identischen, aber ähnlichen Lösungsqualitäten (so werden beispielsweise die Anordnungen von langen und kurzen Lauten in alten Versen in russischen und polnischen Übersetzungen durch eine Kombination von betonten und unbetonten Silben ersetzt). Der Verzicht hingegen bedeutet, der Übersetzung Elemente, die in der Poetik des Ausgangswerks aktiv sind, zu entziehen (z. B. die Übersetzung eines antiken Gedichts in unrhymische Prosa). Und schließlich die Translokation, die darin besteht, dass eine gegebene sprachliche Komponente aus dem Ausgangswerk in die Struktur der Übersetzung übernommen wird. Entgegen dem Anschein handelt es sich dabei um eine übliche Praxis. Sowohl rein sprachliche Fakten als auch Strukturen, die durch die Sprache in das Werk eingebracht werden, also Themenfelder, prosodische Qualitäten, grafische Merkmale, ebenso wie Gattungsunterscheidungsmerkmale, ästhetische Kategorien und ideologische Inhalte werden oft nicht übersetzerisch ausgearbeitet, sondern schlicht übernommen. Und somit **koexistiert** in jedem Text, der aus einer Fremdsprache übersetzt wurde, **Übersetztes mit Nicht-Übersetztem**.

3. Soziologischer Horizont

Der Einfluss der Institutionen sowie der elementaren Prozesse des gesellschaftlichen Lebens auf die Übersetzungsliteratur.

Der Einfluss der Übersetzungsliteratur auf die Institutionen sowie die elementaren Prozesse des gesellschaftlichen Lebens.

Zwischen diesen beiden Einflussbereichen erstreckt sich der Horizont translatorischer Übersetzungskommunikation. Einen ähnlichen Raum könnte man auch für die auktoriale Literatur abstecken. Umso wertvoller sind für die Übersetzungswissenschaft die sich abzeichnenden Diskrepanzen zwischen der gesellschaftlichen Bedingtheit der heimischen auktorialen Werke und den Übersetzungen sowie den Rollen, Institutionen und Gattungen, die als gesellschaftliche Antwort auf übersetzerische Phänomene entstehen. Am soziologischen Horizont beobachten wir einen interlingualen Austausch von Strukturen und Paradigmen als **Aushandlung von Werten**, die sich im Zustand permanenten Streits befinden. **Akten der Diskreditierung stehen Akte der Affirmation gegenüber**.

Eine Auswahl:

- (a) die **existenzielle Diskreditierung**, die die Daseinsberechtigung der Übersetzungskunst als Phänomen der Schriftkultur in Frage stellt. Sie wird vor allem spontan und nicht-institutionell vorgetragen, in Form von Meinungsäußerungen darüber, wie überflüssig und unzulänglich Übersetzungen seien, bloße unnötige Ersatzhandlungen, die ihren Empfänger vom Erlernen fremder Sprachen entlasten und echte Kreativität durch Reproduktion ersetzen sollen. Doch dies führe niemals zu Ergebnissen, die dem künstlerischen Ideenreichtum des Autors entsprächen;
- (b) ein Anzeichen für institutionelle Missachtung der Übersetzungskunst ist die **redaktionelle Diskreditierung**. Diese besteht darin, die Spuren der Arbeit eines Übersetzers zu verwischen, indem sein Name in Rezensionen oder anderen Arten von Verweisen auf Texte, die bereits von jemand anderem übersetzt wurden, weggelassen wird;¹⁰
- (c) die **doktrinäre Diskreditierung** ist administrativer oder spontaner Art und verbietet die Übersetzung (Lektüre) jener Literatur, die aus Sicht einer bestimmten Ideologie (die auch eine künstlerische sein kann) schädlich ist, d. h. den Erfordernissen von Bräuchen, einem religiösen Glauben oder Unglauben, der politischen Taktik oder anderen gesellschaftlichen Wertesystemen nicht entspricht. Diese Art der Diskreditierung ist für Forschungszwecke als besonders virulent hervorzuheben;
- (d) die **nationale Diskreditierung** versucht, die heimische Kultur vor gefährlichen Fremdeinflüssen zu schützen. Im Rahmen des Schutzes vor der »Flut des Fremden« wird Übersetzern mitunter die Aufgabe übertragen, die heimische Literatur in fremde Kulturen zu tragen und zu popularisieren. »Wäre es nicht besser, dieser beklagenswerten Fremdsprachenbeherrschung, deren wir uns rühmen, eine andere Richtung zu geben, indem wir unsere eigenen Werke ins Französische, Deutsche oder Englische übersetzen ließen?«, fragte Maurycy Mochnacki 1825 rhetorisch;¹¹
- (d) die **kommerzielle Diskreditierung**, als Eliminierung von übersetzten Werken, die kommerziell nicht mehr rentabel sind.

Es sei darauf hingewiesen, dass sich diese und andere Akte der Diskreditierung allgemein gegen die Präsenz von Übersetzungen in der literarischen Kommunikation richten – als textuelle Ganzheiten, es dabei aber bestenfalls in geringem Maße zu tiefgreifenden Eingriffen in die Textsubstanz kommt. Zwar gibt es Übersetzungen, die den Sinn oder die Bedeutung des Ausgangswerkes offen verfälschen, wobei es sich vor



¹⁰ Jerzy Jarniewicz: Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim. Kraków 2012.

¹¹ Maurycy Mochnacki: Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską, in: Edward Balcerzan, Ewa Rajewska (Hrsg.): Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Poznań 2007, S. 91–93, hier s. 93.

allem um Streichungen von missliebigen Textpassagen handelt (Erweiterungen um gewünschte Inhalte sind seltener), doch ist das Ausmaß solcherlei Fälschungen gering, selbst im Falle von isolationistischen Strategien. Dies zeugt von der anhaltend normativen Rolle des Originals als eine für den Übersetzer verbindliche Sammlung von Richtlinien. Und wenn dem so ist, dann lässt sich die Idee nicht verteidigen, Übersetzungsstudien aus kulturwissenschaftlicher, anthropologischer oder einer anderen Perspektive zu betreiben, ohne sich auf eine fremdsprachige Quelle zu beziehen. Zugleich verliert die Idee des Dekonstruktivismus an Bedeutung, wonach sich das Wesen einer Übersetzung durch die Befreiung vom Druck des Originals definiert. Nach dieser These ist eine Übersetzung umso mehr als Übersetzung zu bezeichnen, je weniger sie dem Original ähnelt.¹²

Aus soziologischer Sicht ist die Diskreditierung der Übersetzungskunst in repressiven Staaten von ähnlicher Relevanz wie die Methoden, den Auswirkungen dieser Diskreditierung entgegenzuwirken. Einerseits werden Übersetzungen ausländischer Autoren, die dem herrschenden Regime eines Landes ideologisch nahestehen, aber gleichzeitig Motive und Merkmale enthalten, die im Kulturschaffen dieses Landes unterdrückt werden, zugelassen, um sie präsent zu machen. So konnte in den Jahren 1949–1955 die avantgardistische, experimentelle Poetik vor allem dank den Übersetzungen der Werke von Autoren, die als Verbündete des Kommunismus galten, die Leser erreichen (Federico García Lorca, Louis Aragon, Paul Eluard, Nazim Hikmet, Pablo Neruda). Andererseits können Übersetzungen – wie auch auktoriale Werke – ihr Heil in der illegalen Zirkulation suchen. In Polen lasen wir vor 1989 die Samisdat-Übersetzungen der Werke von George Orwell, Václav Havel, Milan Kundera; auch Werke aus dem sowjetischen Samisdat erfreuten sich großer Beliebtheit: Boris Pasternak, Nadeschda Mandelstam, Aleksander Solschenizyn, Warlam Schalamow, Wassyl Stus.

Die Bejahung der Übersetzungskunst verwirklicht sich in den Aktivitäten der durch sie ins Leben gerufenen Institutionen, Interessengruppen und Einzelpersonen. Ungeachtet etwaiger innerer Spannungen ist ihr gemeinsames Ziel die Fülle und die Vielfalt von Zeugnissen für die **Präsenz der Übersetzung in der Kultur**.¹³ Diese Art von Zeugnissen hinterlassen Verlage, die sich auf die Veröffentlichung von Übersetzungen spezialisiert haben, Zeitschriften, die Übersetzungen vorstellen (z. B. die Zeitschrift *LITERATURA NA ŚWIECIE*), einzelne Ausgaben von Literaturzeitschriften mit einem bestimmten Länderschwerpunkt, Wettbewerbe und Preise für Übersetzer, Übersetzervereinigungen, ihre Manifeste, Theorien, Reflexionen, Notizen, Memoiren, Autobiographien, Biographien, Legenden, Anekdoten, Verlagsreihen, die die Leistungen eines Übersetzers präsentieren (wie etwa die »Biblioteka Boya«, 1915–1937),

¹² Lori Chamberlain: Gender a metaforyka przekładu. Adam Dziadek (Übers.), in: Piotr Bukowski, Magda Heydel (Hrsg.): *Współczesne teorie przekładu*. Kraków 2009, S. 385–402, hier S. 397–398.

¹³ Ewa Kraskowska: Wstęp, in: Włodzimierz Bolecki, Ewa Kraskowska (Hrsg.): *Kultura w stanie przekładu. Translatologia–komparatystyka–transkulturowość*, Band 91 der literaturtheoretischen Reihe »Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej«, Warszawa 2012, S. 5–12, hier S. 5–7.

Workshops für beginnende Übersetzer, die Übersetzungswissenschaft, Kongresse, Konferenzen, Präsentationen neuer und wissenschaftlicher Schulen, Proklamationen von Umbrüchen und methodischen Innovationen in der Übersetzungswissenschaft, Fachzeitschriften, Reihen, Monographien, Lehrbücher, Sammelbände, Skripte oder Fortbildungsprogramme im Bereich Übersetzung für Studierende und Doktoranden. Hinzu kommen Rechtsakte, die die Übersetzung der Werke eines bestimmten Autors – mit Zustimmung des Autors bzw. seiner Erben – ermöglichen oder auch Gerichtsprozesse, aufgrund deren die Veröffentlichung nichtautorisierter Übersetzungen verboten wird. So musste der schwedische Verleger eines Bandes mit Übersetzungen der Gedichte von Zbigniew Herbert, für den er keine Erlaubnis des Dichters eingeholt hatte, die gesamte Auflage vernichten.

Gegen Akte der Diskreditierung der Übersetzungskunst lehnten sich Übersetzer, Kritiker, Publizisten und Wissenschaftler auf. Die Übersetzungswissenschaft, welche die Bedeutung ihres eigenen Untersuchungsgegenstand verteidigt, geht in dieser Hinsicht mit der Forderung, dass Übersetzung nicht nur als etwas Respektables anzuerkennen ist, sondern eigentlich als Grundmodell der zwischenmenschlichen Kommunikation im Allgemeinen und der literarischen Kommunikation im Besonderen, manchmal zu weit. Die Verwirklichung dieses Modells ist in jeder Form von Sekundärtexten zu anderen Texten zu sehen. Es sind dies in erster Linie Nachahmungen, Paraphrasen, Parodien, Ergänzungen, Werke, die mit Anspielungen und Zitaten gesättigt sind, die Ergebnisse des Spiels mit »dem Wort des anderen« – sowohl ähnlich als auch verschieden von der Übersetzung.¹⁴ Um das Prestige der Übersetzung zu schützen, sollten wir diesen Unterschied nicht aus den Augen verlieren.

4. Psychologischer Horizont (autokommunikativ)

Der Impuls, ein originales Werk zu verfassen, sind für einen Autor seine persönlichen Erfahrungen: tatsächliche und/oder eingebildete, erlebte und/oder gehörte, empirische, imaginäre, geträumte, literarische, paraliterarische, nicht-literarische, fremde oder eigene Texte, die in einer bekannten oder (sporadisch) unbekannten Sprache geschrieben wurden. Das theoretische Modell des kreativen Prozesses eines Autors geht bezüglich dieses Repertoires an Reizen nicht von einer vorgegebenen Notwendigkeit oder von unabdingbaren Prioritäten aus.



Analoge Erfahrungen des Übersetzers können seine Textauswahl beeinflussen und haben immer Teil an der Arbeit des Übersetzens. Aber der Hauptimpuls zur Anfertigung einer Übersetzung kann nur eine Erfahrung sein: die Lektüre eines fremden literarischen Werkes, das in einer der beiden Sprachen verfasst ist, die der Übersetzer beherrscht.

¹⁴ Пеэтер Тороп: Тотальный перевод. Тарту 1995.

Von dieser Regel gibt es folgende Ausnahmen: (a) **Autorenübersetzung**, wenn ein Autor seinen eigenen Text in eine andere Sprache übersetzt, (b) **Übersetzung einer literarischen Übersetzung**, wenn ein Übersetzer nicht das fremdsprachige Original als Ausgangstext nimmt, sondern die Übersetzung dieses Originals aus einer dritten Sprache, (c) Übersetzung einer philologischen Übersetzung (Arbeits- oder Hilfsübersetzung, auch »Fischlein« genannt), intralinguistische Übersetzung,¹⁵ wenn die Ausgangs- und die Zielsprache dieselbe ist, (d) **fiktive Übersetzung**, (Pseudoübersetzung, unwahre Übersetzung), die als Pastiche eines tatsächlichen oder hypothetischen Stils einer fremden literarischen Tradition entsteht und schließlich (e) die **mentale Übersetzung**, die vom Autor eines Originalwerks im Bereich der intertextuellen Poetik geleistet wird, inspiriert durch fremdsprachige, nicht übersetzte Werke einer anderen Person.

Sowohl der Original- als auch der übersetzte Text können von anderen in Auftrag gegeben werden. Während der Auftrag für ein auktoriales Werk lediglich beschreibende Weisungen bezüglich Thema, Gattung, Stil, ideologische Ausrichtung usw. beinhaltet, hat ein Übersetzungsauftrag einen konkreten Charakter: den Hinweis auf einen bestimmten Ausgangstext.

Der Regulator der dann folgenden Entscheidungen des Autors ist sein Entwurf – oder auch nur eine Ahnung – des zu schaffenden Textes, ein Projekt, das mehr oder weniger präzise und verbindlich, lesbar oder chaotisch ist und im Schreibprozess immer wieder modifiziert wird. Die Modifikationen am Text können grundlegend oder marginal sein, doch so oder so sind sie unabdingbar in dem Sinne, dass sich jede textuelle Umsetzung in der Detailgenauigkeit und auch von seiner letztendlichen Erscheinung her von der eigenen Projektidee unterscheiden muss.

Der Regulator für die Entscheidungen des Übersetzers ist das Ausgangswerk, das sowohl als Entwurf als auch als textuelle Verwirklichung vorliegt und wahrgenommen wird. Das Werk mag in wiederholter Lektüre seine Bedeutungen und Mittel offenbaren, korrigieren oder sogar verändern, aber dennoch ist seine textuelle Identität stabil. Nicht nur graduell, sondern grundlegend anders bestimmt sie das Verhalten des Übersetzers im Gegensatz zur grenzenlosen Phantasiewelt des Originalautors.

Von den Freiheiten des Autors bleibt die wichtigste »technische« Freiheit die Festlegung der Reihenfolge der Wörter, Sätze, Zeilen, Absätze und des größeren strukturellen Ganzen. In der Regel werden diese Qualitäten nicht von äußeren Instanzen kontrolliert, und sollte einmal jemandes Aufmerksamkeit geweckt werden, so sind dies nur Ausnahmesituationen, weil die Anordnung der Konstruktionseinheiten den ideellen Anspruch verrät. Gerade in dieser Hinsicht ist die Freiheit des Übersetzers begrenzt. Je größer die Struktureinheiten, die übersetzt werden, desto weniger Korrekturmöglichkeiten stehen dem Übersetzer zur Verfügung.

¹⁵ Roman Jakobson: On Linguistic Aspects of Translation, in: Reuben A. Brower (Hrsg.): On Translation. Cambridge Massachusetts 1959, S. 232–239.

Die obige Beobachtung gilt auch für größere verbale Konfigurationen, die im Werk als Held, Ereignis, Beschreibung oder Erzählung wahrgenommen werden.

Der fundamentale Unterschied zwischen dem Entscheidungsprozess des Autors und dem des Übersetzers liegt darin, dass der Autor ein Schöpfer (oder Mitschöpfer) ist, wohingegen der Übersetzer immer ein **Ausführender eines literarischen Werkes** bleibt – ähnlich wie ein Rezitator, Regisseur, Dramaturg, Drehbuchautor oder (interpretierender) Kritiker.

Bibliographie

- Balcerzan Edward, Rajewska Ewa (Hrsg.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007.
- Barańczak Stanisław: Przekład artystyczny jako »samoistny« i »związany« obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn), in: Jacek Baluch (Hrsg.): *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Kraków 1974, S. 47–74.
- Bohomolec Franciszek: *Nec verbum verbo...*, in: Edward Balcerzan, Ewa Rajewska (Hrsg.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007, S. 53–54.
- Budny Szymon: *Samego Boga Słowo*, in: Edward Balcerzan, Ewa Rajewska (Hrsg.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007, S. 39–40.
- Chamberlain Lori: Gender a metaforika przekładu. Adam Dziadek (Übers.), in: Piotr Bukowski, Magda Heydel (Hrsg.): *Współczesne teorie przekładu*. Kraków 2009, S. 385–402.
- Ёткінд Ефим Григор'євич: *Поэзія і перевод*. Ленинград 1963 (Эткинд Ефим Григорьевич: *Поэзия и перевод*. Ленинград 1963).
- Jakobson Roman: On Linguistic Aspects of Translation, in: Reuben A. Brower (Hrsg.): *On Translation*. Cambridge Massachusetts 1959, S. 232–239.
- Jarniewicz Jerzy: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków 2012.
- Kraskowska Ewa: Wstęp, in: Włodzimierz Bolecki, Ewa Kraskowska (Hrsg.): *Kultura w stanie przekładu. Translatologia–komparatystyka–transkulturowość*, Band 91 der literaturtheoretischen Reihe »Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej«, Warszawa 2012, S. 5–12.
- Lotman Jurij Michajłovič: *Semiosfera: kul'tura i vzryv, vnutri mysljaščich mirov, stat'i, issledovanija, zametki*. Sankt-Peterburg 2001 (Лотман Юрий Михайлович: *Семиосфера: культура и взрыв, внутри мыслящих миров, статьи, исследования, заметки*. Санкт-Петербург 2001).
- Mochnicki Maurycy: Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską, in: Edward Balcerzan, Ewa Rajewska (Hrsg.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007, S. 91–93.
- Tabakowska Elżbieta: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków 2004.
- Tokarz Bożena: Kognitywne możliwości przekładu artystycznego, in: Piotr Fast (Hrsg.): *Przekład artystyczny a współczesne tendencje translatologiczne*. Katowice 1998, S. 73–81.
- Torop Peeter: *Total'nyj perevod*. Tartu 1995 (Тороп Пеэтер: *Тотальный перевод*. Тарту 1995).
- Ziomek Jerzy: Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej, in: *РАМІЇТНИК ЛІТЕРАЦКІ* Nr. 4, B. LXXVII (1986), S. 23–54.

Aus dem Polnischen übersetzt von Ulrich Räther



Biogramy autorek i autorów

Frauke Adesiyan – Redakteurin in der Hochschulkommunikation an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), zuständig u. a. für die Wissenschaftskommunikation. Zuvor Journalistin bei der Märkischen Oderzeitung in Frankfurt (Oder), verantwortlich für Forschung, Kultur und Soziales. Sie studierte Journalistik und Kulturwissenschaften an der Universität Leipzig und arbeitete als freie Mitarbeiterin u. a. für die TAZ und DAS MAGAZIN. Sie lebt in Berlin.

Edward Balcerzan – prof. dr hab., literaturoznawca, tłumacz, prozaik, poeta, eseista, profesor-senior Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności, doktor honoris causa Uniwersytetu Szczecińskiego. Były członek redakcji miesięcznika NURT, współtwórca i członek redakcji dwumiesięcznika TEKSTY. Współtwórca polskiej szkoły badań strukturalnych. Laureat wielu nagród, m.in.: Nagrody Polskiego PEN Clubu (1998) i Nagrody Specjalnej ZAiKS-u (2024).

Antonina Balfanz – dr, germanistka, lektorka języka niemieckiego, tłumaczka, trenerka międzykulturowa, pszczelarka. Mieszka we Frankfurcie n. Odrą, gdzie m.in. uczy języka niemieckiego jako drugiego w szkole podstawowej dzieci zagrożone wykluczeniem. Marzy o świecie, w którym panuje język bez przemocy, a słowo to nie występuje w żadnym języku, ponieważ przemocy nie ma.

Raphaela Bardutzky – Autorin und Dramaturgin aus München. Sie studierte Dramaturgie, Philosophie und Literaturwissenschaft an der Bayerischen Theaterakademie und LMU München. Ihre Texte gewannen eine Reihe wichtiger Preise: Für *Fischer Fritz* erhielt sie den Publikumspreis beim Förderpreis für Neue Dramatik an den Münchner Kammerspielen. 2022 war der Text Gewinnerstück bei den Autor:innen theatertagen am Deutschen Theater in Berlin. Das Drama *Das Licht der Welt* wurde 2023 mit dem Bayerischen Kunstförderpreis Literatur ausgezeichnet. *Altbau in zentraler Lage. Eine Schaueroper* war nominiert für den Mühlheimer Dramatikpreis 2025.

Agnieszka Brockmann – Dr. phil., Literaturwissenschaftlerin, Bibliothekarin und Archivarin, Leiterin des Karl Dedecius Archivs und der Bibliothek des Collegium Polonicum in Słubice, zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina und in zahlreichen bibliothekarischen und archivarischen Projekten in Berlin und Brandenburg. Arbeits- und Publikationsschwerpunkte: polnische, russische und deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Bestandserhaltung und Nachlasserschließung.

Bożena Chołuj – Prof. Dr., Literaturwissenschaftlerin am Institut für Germanistik und Leiterin der Gender Studies an der Universität Warschau; Professorin für Deutsch-Polnische Literatur- und Kulturbeziehungen und Gender Studies an der Europa-Universität Viadrina (Frankfurt a. d. Oder), Gastprofessorin an der Universität Oldenburg; Herausgeberin des Deutsch-Polnischen Translatorischen Jahrbuches

ODERÜBERSETZEN, seit 2021 der Buchreihe ODERÜBERSETZEN; sie veröffentlichte zahlreiche Beiträge zur polnischen und deutschen Literatur, zwei Monografien und zahlreiche Artikel zu Gender-Problematik.

Ilona Czechowska – germanistka, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa. Absolwentka studiów podyplomowych w dziedzinie archiwistyki i zarządzania dokumentacją, a także nauczania kultury i języka polskiego. W latach 2007–2016 asystentka prof. Karla Dedeciusa. Od 2013 roku pracownik Uniwersytetu Europejskiego Viadrina we Frankfurcie nad Odrą; w latach 2013–2017 zatrudniona w Archiwum im. Karla Dedeciusa, od 2014 roku dyrektor zarządzająca Fundacji im. Karla Dedeciusa. Zainteresowania naukowe: lingwistyka kontrastywna, translatoryka.

Adam Czernerko – absolwent wyższego studium fotografii w Jeleniej Górze oraz Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego, autor fotografii artystycznej, uczestnik wystaw fotograficznych w kraju i za granicą. Pracuje w bibliotece Collegium Polonicum w Słubicach.

Karl Dedecius (1921–2016) – Dr. h. c. mult., nach der Entlassung aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft, Arbeit am Theater in Weimar, Mitarbeiter der Allianz-Versicherung; Übersetzer und Entdecker bedeutender polnischer und russischer Dichter; 1979 Initiator der Gründung des Deutschen Polen-Institutes in Darmstadt und dessen erster Direktor; mit zahlreichen deutschen und polnischen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels; Autor mehrerer Publikationen zur polnischen Literatur.

Markus Eberharter – Dr. hab., ao. Univ.-Prof. am Institut für Angewandte Linguistik der Universität Warschau und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Buch- und Leseforschung der polnischen Nationalbibliothek. Die Schwerpunkte seiner aktuellen wissenschaftlichen Forschung liegen in den Bereichen: literarische Übersetzung zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern, Buchgeschichte sowie Literatur- und Translationssoziologie im 19. und 20. Jahrhundert.

Rolf Fieguth – Prof. Dr., deutscher Slawist und emeritierter Professor für Slawische Sprachen und Literaturen an der Universität Freiburg (Schweiz). Seine Forschungsschwerpunkte sind Literaturtheorie (Russischer Formalismus, Mitteleuropäischer Strukturalismus, Roman Ingarden, Theorie des Gedichtzyklus und des Poems), russische Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts und polnische Literatur des 16. bis 20. Jahrhunderts. Außerdem ist er tätig als Herausgeber und Übersetzer wissenschaftlicher und literarischer Werke aus dem Russischen, Polnischen und Französischen. Er ist der Herausgeber einer deutsch-polnischen Ausgabe von Cyprian Norwids Gedichtzyklus *Vade-mecum* (1866) sowie, gemeinsam mit Fritz Arnold, der gesammelten Werke von Witold Gombrowicz.

Aleksander Fiut – historyk literatury, krytyk literacki, eseista. Profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, długoletni kierownik Katedry Historii Literatury Polskiej XX wieku. Jego zainteresowania obejmują polską literaturę

współczesną, literaturę Europy Środkowej, ze szczególnym uwzględnieniem pogranicza literatury i socjologii, antropologii oraz psychologii społecznej. Autor pierwszej monografii twórczości Czesława Miłosza pt. *Moment wieczny: poezja Czesława Miłosza* (Paryż 1987) oraz wielu innych książek poświęconych Miłoszowi, problemom środkowoeuropejskiej tożsamości, a także literaturze polskiej w ujęciu postkolonialnym.

Magdalena Gabrysiak schloss ihr Bachelorstudium in Literaturwissenschaft an der Universität Cambridge mit Auszeichnung ab. Anschließend erwarb sie einen Master mit Auszeichnung in Vergleichender Literaturwissenschaft und Übersetzungstheorie an der Universität Oxford. Derzeit schreibt sie ihr Doktorat an der Universität Warschau. In ihrer Dissertation wird sie die Schreibpraxis der Autotheorie, als prägendes Element eines unverwechselbaren Modells der feministischen Subjektivität analysieren.

Bernhard Hartmann – Polonist und Germanist, arbeitete u. a. als Lehrbeauftragter und wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Potsdam, Berlin (HU), Erfurt, Wien und Bochum. Seit 2001 übersetzt er literarische und geisteswissenschaftliche Texte aus dem Polnischen, seit 2011 ist er freiberuflicher Übersetzer. 2013 erhielt er für seine Übersetzungen den Karl-Dedecius-Preis. Im Wintersemester 2021/22 DÜF-Gastdozent an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz.

Jacek Kaduczak – tłumacz i dramaturg teatralny. Członek Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury. Przekłada teksty sceniczne i opracowuje polskie wersje filmów i programów dokumentalnych dla niemiecko-francuskiej stacji ARTE. Studiował filologię klasyczną i niemiecki jako język obcy we Wrocławiu i Bambergu. Tłumaczeniami teatralnymi zajmuje się od ponad 25 lat. Stypendysta Willi Decjusza i programu »Schritte« działającego pod auspicjami fundacji wydawnictwa Fischer. Czterokrotny uczestnik warsztatów dla tłumaczy teatralnych organizowanych przez niemiecki oddział Międzynarodowego Instytutu Teatralnego. Przełożył około stu dramatów z niemieckiego, angielskiego i starożytnej greki. W dorobku ma 75 premier i 15 publikacji książkowych.

Elżbieta Kalinowska – tłumaczka, redaktorka, menedżerka kultury. Debiutowała jako tłumaczka w 2000 roku i od tego czasu przetłumaczyła ponad czterdzieści książek. Była zastępczynią dyrektora Instytutu Książki, gdzie odpowiadała za promocję czytelnictwa w Polsce i polskiej literatury za granicą, obecnie jest wydawczynią literatury faktu i zagranicznej literatury pięknej w grupie wydawniczej Foksal. Za swoje przekłady w 2012 roku otrzymała nagrodę Kunststiftung NRW, a w 2022 roku nagrodę Karla Dedeciusa.

Daniel Kampa – luxemburgischer Verleger, wuchs in Deutschland, Frankreich und Luxemburg auf, studierte in Fribourg und St. Gallen in der Schweiz. Bereits während des Studiums arbeitete er als Buchhändler, danach war er Volontär in Verlagen und Literaturagenturen in London, bevor er 1994 zum Zürcher Diogenes Verlag kam, wo er Assistent des Verlagsgründers Daniel Keel wurde und ab 2004 Mitglied der

Geschäftsleitung war. Von 2013 bis 2017 war Kampa Verleger des Hoffmann und Campe Verlags in Hamburg, bevor er 2018 in Zürich den Kampa Verlag gründete, in dem u. a. die Werke von Olga Tokarczuk, Witold Gombrowicz, Jorge Luis Borges und Georges Simenon erscheinen.

Yaryna Kilo – studiert derzeit im Masterstudiengang Interkulturelle Kommunikation und Translationswissenschaft an der Universität Lwiw. Seit dem ersten Studienjahr forscht sie zur sprachlichen Negation im deutsch-ukrainischen audiovisuellen Übersetzen, wobei sie sich zunächst auf Verbote konzentrierte und später auch die Absage und Zurückweisung in Untertiteln, Synchronisation und Voiceover analysierte. Zusätzlich hat sie sich im Rahmen ihrer Bachelorarbeit mit den Strategien des Simultandolmetschens im Konferenzdolmetschen beschäftigt. Die Masterarbeit trägt den Titel: »Negation in deutsch-ukrainischer audiovisueller Übersetzung«.

Nina Kozłowski – MA, Studium der Geschichte Osteuropas, Slawistik und Philosophie in München und Bochum, Arbeit an mehreren Forschungsprojekten zur Geschichte Polens am Münchner Osteuropa-Institut. 2009–2024 – Lehrbeauftragte für polnische Landeskunde am Institut für Slavische Philologie an der LMU München. 2020–2023 ehrenamtliche Tätigkeit für das Polenmuseum in Rapperswil (Schweiz), u. a. Veranstaltung mehrerer wissenschaftlicher Tagungen. Seit Jahren als freie Übersetzerin der polnischen Literatur ins Deutsche tätig.

Aleksandra Lukoszek – studierte Westslawistik und Slawistik an der Universität Leipzig, absolvierte ein Auslandsstudienjahr an der Karlsuniversität in Prag und ein weiteres an der Universität Wrocław. 2020 übersetzte sie Teile des Theaterstücks *Fischer Fritz* von Raphaela Bardutzky, 2022 – gefördert durch das Goethe-Institut – das gesamte Stück. Die Übersetzung von *Roter Affe* von Kaśka Bryła ist ihre erste Langprosa-Übersetzung. Seit Dezember 2022 ist sie Mitglied des EURODRAM – deutschsprachigen Übersetzerkomitees eines europaweiten Netzwerkes für zeitgenössische Theatertexte und deren Übersetzung sowie DaZ-Dozentin.

Katja Petrowskaja – ukrainisch-deutsche Schriftstellerin, Literaturwissenschaftlerin und Journalistin. Sie studierte Literaturwissenschaften in Tartu und Moskau und schreibt als Journalistin für deutsche Medien. Ihr literarisches Debüt *Vielleicht Esther* (2014) wurde mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet und in über 30 Sprachen übersetzt. Die Autorin lebt in Berlin. Sie ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

Martin Pollack (1944–2025) – Schriftsteller, Publizist und Übersetzer. Studierte Slawistik und osteuropäische Geschichte in Wien. Von 1987 bis 1998 arbeitete er als Spiegel-Korrespondent in Wien und Warschau. Seit 1998 freier Autor und Übersetzer. Er hat u. a. Bücher von Ryszard Kapuściński, Henryk Grynberg, Michał Głowiński und Mariusz Wilk ins Deutsche übertragen. Autor von vielbeachteten dokumentarischen Romanen wie: *Der Tote im Bunker. Bericht über meinen Vater* (2004) oder *Die Frau ohne Grab. Bericht über meine Tante* (2019). Mitglied des wissenschaftlichen

Beirates der Reihe ODERÜBERSETZEN. Ausgezeichnet mit zahlreichen Preisen, u. a. mit dem Karl-Dedecius-Preis (2007) und dem Mitteleuropäischen Literaturpreis Angelus (2007).

Urszula Poprawska – lebt als freiberufliche Übersetzerin in Krakau. Sie studierte Polonistik an der Katholischen Universität Lublin und arbeitete als Redakteurin an der Polnischen Akademie der Wissenschaften und am Institut für Polnische Sprache in Krakau. Seit 2001 übersetzt sie aus dem Deutschen ins Polnische Werke namhafter deutschsprachiger Autorinnen und Autoren, wie Daniel Kehlmann, Uwe Timm, Arthur Koestler, Friedrich Reck-Malleczewen, Katja Petrowskaja und Nino Haratischwili.

Arkadiusz Porada – absolvent Wydziału Lalkarskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu. Współpracował z wieloma teatrami, m.in. Teatrem Zakład Krawiecki we Wrocławiu, Teatrem Andersena w Lublinie, Teatrem Maski w Rzeszowie, Teatrem Lalki i Aktora w Wałbrzychu. Od 2009 r. współpracuje z Theater des Lachens we Frankfurcie nad Odrą, obecnie w stałej obsadzie. Od 2011 roku Prezes Stowarzyszenia »Teatr Fabryka Formy« we Wrocławiu.

Hela Pyrka – studentka Komunikacji Społecznej i Biznesowej na Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. Pracuje w Muzeum Historii Naturalnej w Berlinie (Naturkundemuseum) jako pomoc studencka przy projekcie »Netzwerk Naturwissen«. Interessuje się komunikacją audiowizualną.

Lothar Quinkenstein – Dr. phil., Übersetzer, Schriftsteller, Lyriker und Literaturwissenschaftler. Ehemaliger Mitarbeiter des Instituts für Germanische Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität (AMU) in Poznań und Dozent im Studiengang Interkulturelle Germanistik am Collegium Polonicum. Er übertrug Werke verschiedener Gattungen und Stile aus dem Polnischen ins Deutsche, darunter mehrere Bücher der Nobelpreisträgerin von 2018, Olga Tokarczuk, sowie von Henryk Grynberg, Ludwik Hirszfeld und Brygida Helbig-Mischewski. Besonders hervorzuheben sind die im Tandem mit Lisa Palmes entstandenen Übersetzungen von Ludwik Hirszfelds *Geschichte eines Lebens*, Olga Tokarczuks *Jakobsbücher* und des Romans *Die Puppe* von Bolesław Prus.

Ulrich Räther – studierte Politikwissenschaften und vieles andere an der Freien Universität Berlin und dem Institut d'Études Politiques in Paris. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin und der Europa-Universität Viadrina/Collegium Polonicum, später Sportjournalist und seit 2014 freischaffende deutsch-polnische »Schreibkraft«, d. h. Übersetzung, Lektorat, Redaktion, hauptsächlich geistes-, sozial- und rechtswissenschaftlicher Texte.

Angela Rogner ist Österreicherin und stammt aus der Steiermark. Sie studierte in Graz Konferenzdolmetschen (Französisch und Englisch) und war freiberufliche Dolmetscherin und Übersetzerin in Österreich, dann Auslandslektorin für Deutsch als Fremdsprache in Prag, wo sie Tschechisch gelernt hatte. Seit 2004 ist sie

Dolmetscherin am EU-Gerichtshof in Luxemburg. Sie dolmetscht aus 6 Sprachen ins Deutsche (alphabetisch): Englisch, Französisch, Polnisch, Slowakisch, Spanisch und Tschechisch, wobei sie Polnisch ihren Arbeitssprachen erst 2023 hinzugefügt hat.

Karol Sauerland – Prof. Dr., Studium der Mathematik und Germanistik, Professor für deutsche Literaturwissenschaft und Ästhetik an der Universität Warschau; Gastprofessuren in Zürich (ETH), Mainz, Berlin (FU), Amiens, Frankfurt am Main (Fritz Bauer Institut), Hamburg, Kassel (Franz Rosenzweig Professur), lehrte auch an der Universität Ústí nad Labem, in Częstochowa und Słupsk. Autor von mehr als 200 Aufsätzen und Abhandlungen; in seinen Buchveröffentlichungen befasst er sich mit Diltheys Erlebnisbegriff, Adornos Ästhetik und mit der Geschichte der deutschen Ästhetik; in seinen international publizierten Aufsätzen gilt sein besonderes Interesse der deutschen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Im Frühjahr 2021 erschien sein *Tagebuch eines engagierten Beobachters* im Neisse Verlag.

Małgorzata Sikorska-Miszczuk – Dramatopisarka, librecistka, scenarzystka. Jej sztuki teatralne wystawiane są w Polsce i zagranicą. Autorka librett wielu współczesnych oper polskich, m.in. *Czarodziejskiej góry* (muz. P. Mykietyn, 2015), *Nocy kruków* (muz. Z. Krauze, 2022). Laureatka prestiżowych nagród polskich i zagranicznych, m.in. Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej, Prix Bohemia, Nagrody Ferdinanda Vanka, »Metafor Rzeczywistości«, Festiwalu »Dwa Teatry«, Prix Godot. Wielokrotnie nagradzana w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej MKiDN. Uczy pisania dramatu. Od 2022 roku w Zarządzie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Stypendystka Nowojorskiej Biblioteki Publicznej The Dorothy and Lewis. B. Cullman Center for Scholars and Writers 2025/2026.

Małgorzata Szajbel-Keck – dr, pracuje w Fundacji im. Karla Dedeciusa i w Viadrina Center of Polish and Ukrainian Studies na Uniwersytecie Europejskim Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Specjalizuje się w gramatyce opisowej i socjolingwistyce języka polskiego. Po doktoracie na University of California, Berkeley (2015) kontynuuje badania nad najnowszymi zmianami w języku polskim, zwłaszcza nad językiem wrażliwym na płeć. Jest autorką publikacji naukowych, redaktorką, tłumaczką, lektorką oraz menedżerką kultury.

Monika Sznajderman – dr, antropolożka kultury, wydawczyni i pisarka; stopień doktora nauk humanistycznych otrzymała w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Zajmuje się antropologią współczesności (zwłaszcza problemami popularnej kultury audiowizualnej) i formami współczesnej wyobraźni religijnej. Autorka wielu książek, uhonorowana m.in. Nagrodą im. Jerzego Turowicza i Nagrodą im. Václava Buriana za wkład w dziedzinie kultury do dialogu środkowoeuropejskiego. Od 1996 roku prowadzi Wydawnictwo Czarne.

Eliza Szymańska – dr hab., profesor w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego (Katedra Literatury i Kultury Niemiec). Kieruje Zespołem Badań nad Interkulturowością w Literaturze i Teatrze. Jej zainteresowania naukowe koncentrują

się na literaturze współczesnej, w szczególności na twórczości autorów i autorek (post)migracyjnych w Niemczech, a także na teatrze interkulturowym, zwłaszcza teatrze polskich (post)migrantów/ek w Niemczech oraz adaptacjach scenicznych literatury niemieckojęzycznej w Polsce.

Krzysztof Tkaczyk – dr hab., prof. ucz., literaturoznawca, Kierownik Zakładu Literatur Niemieckiego Obszaru Językowego w Instytucie Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Dysertacja poświęcona Carlowi Einsteinowi, rozprawa habilitacyjna pt. *Konstellacje. Karl Philipp Moritz w niemieckim dyskursie poetologicznym i estetycznym XVIII wieku* (Warszawa, 2013). Zainteresowania badawcze: niemiecka estetyka i poetyka XVIII wieku, literatura eksperymentalna pierwszej połowy XX wieku, współczesny teatr niemieckojęzyczny ze szczególnym uwzględnieniem autorów i autorek austriackich.

Andreas Volk – Literaturübersetzer aus dem Polnischen und Englischen, besonders geschätzt für seine Übersetzungen polnischer Gegenwartsdramatik (u. a. Krzysztof Warlikowski, Małgorzata Sikorska-Mischuk, Tadeusz Słobodzianek), zeitgenössischer Prosa (Ishbel Szatrawska, Izabela Tadra) und Lyrik (Jakub Ekier) sowie geistes- und kulturwissenschaftlicher Literatur (Maria Janion, Erwin Axer, Krystian Lupa). Engagierter Kulturvermittler, Mitbegründer des deutsch-polnischen Übersetzerjahrbuchs ODERÜBERSETZEN und Redakteur der deutsch-polnisch-ukrainischen Literaturzeitschrift RADAR. Ausgezeichnet mit dem Übersetzerpreis der Vereinigung der polnischen Bühnenautoren und -komponisten ZAIKS (2013) und dem Karl-Dedecius-Preis (2022).

Małgorzata Zduniak – dr hab., prof. UAM, literaturoznawczyni i glottodydaktyczka. Wykłada na filologii polskiej jako obcej, opracowuje innowacje dydaktyczne podnoszące poziom kształcenia cudzoziemców w Polsce. Zajmuje się polską literaturą migracyjną w Niemczech i wielokulturowym dziedzictwem Polski. Aktualnie prowadzone projekty badawcze (2025–2026) dotyczą dziedzictwa olenderskiego, najnowszej prozy niemieckiej związanej biograficznie z Polską oraz polskiej literatury międzykulturowej.



Schwerpunkt: Theater und Übersetzung / Teatr i przekład

Eliza Szymańska:

Refleksja – rebelia – interwencja. O liminalności i poczuciu sprawczości w twórczości teatralnej polskich migrantów i migrantek w Niemczech

Magdalena Gabrysiak:

»Wörtlichkeit vor Augen«: Das Drama und die Übersetzungstheorie Walter Benjamins

Jacek Kaduczak:

Teby wiecznie żywe? Strategie tłumaczeniowe dramatów antycznych i współczesnych sztuk inspirowanych antykiem na przykładzie *Antygony* Sofoklesa, *Lajosa* Rolanda Schimmelpfenniga i *forecast: ödipus* Thomasa Köcka

Krzysztof Tkaczyk:

Aufbrüche ganz unerwartet. Peter Handkes (*Quodlibet*) und Wojciech Albińskis (*Oświęcimki*) Holocaust-Assoziationen