



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media  
nr 2 (17) 2021 | s. 101–117  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-09



## ROZBIORY

DOROTA SOŚNICKA\*  
Uniwersytet Szczeciński

# „Sonata niemożliwa”? Eine kleine w przekładzie na język niemiecki

### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie porównawczej przekładu powieści *Eine kleine* (2000) Artura Daniela Liskowackiego na język niemiecki pod zmienionym tytułem *Sonate für S.* (2003). Wycho-  
dząc od rozważań na temat muzycznej kompozycji utworu, ale także w nawiązaniu do przemysłu  
Friedricha Ernsta Daniela Schleiermachera na temat dwóch możliwych metod przekładu tekstów  
literackich, tzn. – w dzisiejszej terminologii – jego adaptacji lub egzotyzacji, wykazano pewne  
mankamenty przekładu, które spowodowały, że muzyka rozbrzmiewająca w zdaniach Liskowac-  
kiego w polskim oryginale w przekładzie na język niemiecki niestety bezpowrotnie znikła. Głównymi  
tego przyczynami wydają się względy marketingowe niemieckiego wydawcy oraz podjęta  
z tego powodu przez tłumaczkę próba dostosowania (adaptacji) utworu do gustów czytelników  
niemieckiej sentymentalnej literatury wspomnieniowej i w związku z tym narzucenie powieści  
Liskowackiego znaczenia podróży sentymentalnej do utraconej krainy dzieciństwa lub młodo-  
ści. Wskazuje na to przede wszystkim pominięcie w przekładzie niemieckim podtytułu polskiego  
oryginału „*quasi una allemanda*”, a więc kluczowej wskazówki dla właściwego odczytania utworu,  
będącego przecież jedynie „*poniekąd* historią niemiecką”, gdyż w rzeczywistości jest on próbą

---

\* Kontakt z autorką: [dorota.sosnicka@usz.edu.pl](mailto:dorota.sosnicka@usz.edu.pl); ORCID: 0000-0002-5013-5515.

spojrzenia na historię miasta S. (Stettin – Szczecin) przez jego polskiego współczesnego mieszkańca, który stara się odtworzyć jego obraz widziany oczami dawnych niemieckich mieszkańców.

Słowa kluczowe

przekład literacki, muzyczna kompozycja utworu literackiego, powieść jako sonata

Powieść Artura Daniela Liskowackiego *Eine kleine* (2000), opisująca z perspektywy pokolenia powojennego losy mieszkańców niemieckiego Stettina i istniejącego w Szczecinie w latach 1949–1955 Niemieckiego Domu Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej, ukazała się na niemieckim rynku wydawniczym w tłumaczeniu Joanny Manc w 2003 roku, wydała ją monachijska oficyna Albrechta Knausa pod zmienionym tytułem *Sonate für S.*<sup>1</sup> Chociaż polski oryginał ma niemiecki tytuł, to jednak jego zmiana była jak najbardziej uzasadniona, ponieważ przeciętny niemiecki odbiorca z pewnością nie kojarzyłby oryginalnego tytułu *Eine kleine* – zgodnie z intencją autora – z serenadą Mozarta, mimo że po wpisaniu tytułu do wyszukiwarki internetowej na pierwszych miejscach wyświetla się właśnie utwór Mozarta. Większość pytanych o to przeze mnie Niemców kojarzyła raczej „eine kleine” z filiżanką kawy – „eine kleine Tasse Kaffee” – lub też z kruchą i delikatną kobietą – „eine kleine Frau”. Być może jest to przemożny wpływ literatury na świadomość czy też podświadomość czytelników niemieckich, gdyż skojarzenia te mi osobiście skojarzyły się z kolei z debiutancką powieścią niemieckiego noblisty Heinricha Bölla *Wo warst du, Adam?* (1951) – w polskim przekładzie *Gdzie byłeś Adamie?* (1957), w której jedną z postaci jest niemiecki oficer podejmujący pod koniec wojny próbę dezercji poprzez symulowanie choroby psychicznej. Leżąc w szpitalu, powtarza w regularnych odstępach czasu „Sekt, eine Flasche Sekt” – „szampana, butelkę szampana” oraz „eine kleine”, uzupełnione wreszcie jako „eine kleine Frau”. Ta drobna dygresja pokazuje zatem, że nadanie niemieckiemu przekładowi powieści tytułu *Sonate für S.* było konieczne, i osobiście uważam, że jest on jak najbardziej adekwatny, właściwie sam się narzucał.

Na tym jednak nie kończą się problemy z tytułem utworu, gdyż w polskim oryginale powieść Liskowackiego ma jeszcze podtytuł „quasi una allemanda”, co wskazuje już, że jest ona „poniekąd historią niemiecką”, ale – co niezmiernie ciekawe i co sygnalizuje już wysublimowaną grę autora z czytelnikiem – sformułowanie to nie pojawia się bezpośrednio na stronie tytułowej, tylko zostało dyskretnie – choć dzięki temu znacząco! – „ukryte” na kolejnej stronie, będącej niejako wizytówką utworu. Tutaj bowiem ponownie powtórzono tytuł *Eine kleine*,

<sup>1</sup> Artur Daniel Liskowacki, *Sonate für S. Roman*, tłum. Joanna Manc (München: Albrecht Knaus, 2003).

lecz tym razem z podtytułem „*quasi una allemanda*” i z wyszczególnieniem poszczególnych części powieści: „*I. Adagio pastorale / II. Allegro con fuoco / III. Largo / IV. Andante cantabile*”<sup>2</sup>. Dzięki temu zabiegowi polski czytelnik rozpoczyna lekturę z odpowiednim uwrażliwieniem „muzycznym”, gdyż od razu kojarzy zarówno tytuł utworu, jak i jego poszczególne części z kompozycją utworu muzycznego, z „*Eine kleine Stadtmusi[k]*”<sup>3</sup>, jak może przeczytać na kolejnych stronach. I nie zawiedzie się w swych oczekiwaniach, gdyż w utworze pojawia się nie tylko wiele motywów muzycznych czy też postaci w różny sposób związanych z muzyką, lecz także przede wszystkim cała powieść skomponowana została na wzór sonaty, chociaż – jak wielokrotnie podkreślał to sam autor – jest to „sonata niemożliwa. Bo nie jest możliwe ani zapisanie słowami muzycznej partytury, ani przywrócenie do życia świata, który minął”<sup>4</sup>. Dlatego tkwi w niej jakaś wewnętrzna „sprzeczność”<sup>5</sup>, uwidaczniająca się w niezgodności z poszczególnymi częściami klasycznej sonaty<sup>6</sup>, konsekwentnie wpisana w strukturę powieści<sup>7</sup>. I tak oto w pierwszej i niezwykle poetyckiej części, zatytułowanej *Adagio pastorale* (powoli i sielsko), dominuje perspektywa małego chłopca o imieniu Heini i w niekreślonym wieku, jego wrażenia i wspomnienia. Heini utracił podczas wojny rodziców, ukrywał się w ruinach zbombardowanego miasta, a teraz – tuż po wojnie – potrafi pięknie śpiewać i ponoć unosić się nad miastem. Równocześnie w części tej stopniowo wprowadzane są pozostałe postaci, które później w różnych konstelacjach pojawiają się na pierwszym planie, by ponownie zniknąć w tłumie innych osób. Tempo kolejnej części, *Allegro con fuoco* (prędko i żywiołowo), odpowiada opisanej tu historii drużyny piłkarskiej „Spójnia”, reprezentującej Niemiecki Dom Kultury, i jej meczu z polskim „Ogniwem”, najobszerniejsza natomiast część powieści, zatytułowana *Largo* (bardzo powoli, szeroko), opisuje – sięgając daleko do czasów przedwojennych – historię inżyniera Fritza Hummela, intelektualisty, socjaldemokraty i przez pewien czas zaangażowanego komunisty, więzionego podczas wojny przez Gestapo, a po wojnie przez SB, pełniącego w powojennym Szczecinie funkcję przewodniczącego Niemieckiego Domu

<sup>2</sup> Tenże, *Eine kleine* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000), 5.

<sup>3</sup> Tamże, 112.

<sup>4</sup> Magdalena Michalska, „Zimne ognie – wywiad z Arturem Danielem Liskowackim”, *Gazeta Wyborcza*, 11.09.2001, 16.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Sonata klasyczna również ma czteroczęściową budowę, lecz jej poszczególne części skomponowane są w innym tempie aniżeli „sonata” Liskowackiego, a mianowicie: 1. *allegro*, 2. *adagio*, 3. *scherzo* i 4. *allegro (rondo)*.

<sup>7</sup> Więcej na temat muzycznej struktury powieści w: Dorota Sońnicka, „Artur Daniel Liskowackis Roman »Eine kleine« – eine unmögliche Sonate”, w: *Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, red. Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 149–160.

Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej. Adekwatnie do tytułu rozdział ten kulminuje rozgrywką szachową, którą Hummel, wytrawny gracz szachowy, stara się przegrać w sposób niewzbudzający podejrzeń, by dzięki temu uzyskać wsparcie swojego przeciwnika, towarzysza Majewskiego, w dalszej działalności Domu Kultury. Ostatnia część powieści, *Andante cantabile* (umiarkowanie i śpiewnie), jest już tylko „łabędzim śpiewem” tej instytucji, integrującej ostatnich niemieckich mieszkańców przedwojennego Stettina. Tutaj właśnie rozmowy dwóch przyjaciół z Niemieckiego Domu Kultury – sceptycznego doktora Thimma i rozmarzonego kierownika zespołu muzycznego, Alfreda Bonkowskiego, którzy według Hummela są „jak teza i antyteza”<sup>8</sup> – krążą nieustannie i metaforycznie wokół muzyki i prośby Thimma, by Bonkowsky skomponował coś „dla nas”<sup>9</sup>, dla miasta S. – „*Eine kleine Stadtmusi[k]*”<sup>10</sup> albo „sonat[ę] na przykład lub serenad[ę]”<sup>11</sup>. W ten sposób doktor Thimm próbuje niejako zatrzymać przepływ czasu, i tym samym zachować niemiecką historię miasta S., gdyż – jak formułuje to Hummel – „szachy i muzyka to trwanie, rozwój w czasie”, a „czas muzyki jest jej przestrzenią”<sup>12</sup>. Lecz ostatecznie obawy Bonkowskiego, wyrażone w pytaniu „Czy sonatę zawsze musi kończyć *allegro*[?]”<sup>13</sup>, stają się rzeczywistością i rozbrzmiewają w ostatnich partiach powieści w stukocie kół<sup>14</sup> pociągów, którymi z dworca Torney odjeżdżają ostatni niemieccy mieszkańcy Stettina.

W ten sposób, dzięki przemyślanej kompozycji utworu oraz nadaniu jego poszczególnym częściom tytułów muzycznych i odpowiedniego tempa, powstającego poprzez określoną strukturę zdań i ich długość, poprzez powtarzanie wybranych fraz i dźwięków oraz łączenie wielu drobnych elementów i poetyckich obrazów, wynurzających się niespodziewanie – jak dzieje się to w procesie swobodnego wspomnienia<sup>15</sup> – z otchłani pamięci ukazanych

<sup>8</sup> Liskowacki, *Eine kleine*, 181.

<sup>9</sup> Tamże, 170.

<sup>10</sup> Tamże, 112.

<sup>11</sup> Tamże, 171.

<sup>12</sup> Tamże, 151.

<sup>13</sup> Tamże, 207.

<sup>14</sup> Por. tamże, 170.

<sup>15</sup> Jak wiadomo z wielu dzieł filozoficznych, literacko-teoretycznych i literackich (m.in. Martina Heideggera, Henriego Bergsona, Györgya Lukácsa, Jürgena Schramkego, Roberta Musila, Michela Butora) rozróżnia się pamięć świadomą, ukierunkowaną na przypomnienie sobie określonych treści, oraz nieświadome wspomnienie, gdy jakiś zapach, smak, dźwięk czy obraz wywołuje w naszej pamięci obrazy z przeszłości. Doskonale ukazał to w swoim cyklu *W poszukiwaniu utraconego czasu* (1913–1927) Marcel Proust (1871–1922), a w nawiązaniu do niego m.in. szwajcarski pisarz Gerhard Meier (1917–2008) (por. Dorota Sośnicka, *Wie handgewobene Teppiche. Die Prosawerke Gerhard Meiers* [Jak ręcznie tkane dywany. Utwory prozatorskie Gerharda Meiera] (Bern: Peter Lang Verlag, 1999), 259–303). Taki sposób ukazywania wspomnień, gdy w pewnym momencie, zupełnie nieoczekiwanie, uaktualniane jest zdarzenie z przeszłości, powoduje

postaci, autor stworzył tekst, który porównać można do kompozycji muzycznej składającej się z wielu pojedynczych dźwięków, harmonijnie – bądź też chwilami w sposób zamierzony dysharmonijnie – ze sobą się łączących. W przekładzie niemieckim efekt ten jednak gdzieś bezpowrotnie zanikł, zapomniał się, a przyczyn tego należy dopatrywać m.in. w niczym nieuzasadnionej rezygnacji z umieszczenia w książce jej „muzycznej wizytówki” wraz z dopiskiem „*quasi una allemanda*” czy chociażby spisu treści, zestawiającego ze sobą muzyczne tytuły poszczególnych części utworu.

Wkrótce po ukazaniu się powieści Liskowackiego w przekładzie Joanny Manc w kilku ważnych, ale także w mniej znaczących gazetach niemieckojęzycznych ukazały się z reguły pozytywne omówienia, m.in. w dziennikach o zasięgu międzynarodowym, takich jak „*Neue Zürcher Zeitung*” czy „*Frankfurter Allgemeine*”, ale także w „*Berliner Zeitung*”, „*Berliner Literaturkritik*” czy też w biuletynie Niemieckiego Forum Kultury Europy Wschodniej – *Deutsches Kulturforum östliches Europa*. Równocześnie autor odbył w Niemczech szereg spotkań promujących książkę, wspomnę choćby jedno z pierwszych, które odbyło się już w 2001 roku, a więc jeszcze przed ukazaniem się niemieckiego przekładu, w ramach spotkań literackich organizowanych w Greifswaldzie pod tytułem „*Junge Literatur in Europa*”. Spotkania te koordynowała niemiecka Fundacja im. Hansa Wernera Richtera, założona przez wdowę po pisarzu i „duchowym ojcu” legendarnej Grupy 47 – panią Toni Richter oraz przez dr. Hartmuta Rahna, prof. Hansa Dietera Zimmermanna z Uniwersytetu Technicznego w Berlinie i dr. Marko Pantermöllera z Uniwersytetu w Greifswaldzie. Celem spotkań było promowanie tzw. młodej literatury krajów nadbałtyckich: pisarzy młodego pokolenia z Niemiec, Norwegii, Finlandii, Szwecji, Litwy, Estonii i Polski; w ramach mojej współpracy z fundacją miałam zaszczyt moderować w Greifswaldzie spotkania ze szczecińskimi pisarzami Arturem Danielem Liskowackim (2001) i z Ingą Iwasiów oraz z Adamem Wiedemannem (2002), Magdaleną Tulli i Zbigniewem Kruszyńskim (2003). W 2001 roku publiczność w Greifswaldzie przyjęła powieść *Eine kleine* bardzo pozytywnie, co było już zapowiedzią jej dalszych sukcesów w Niemczech, gdzie Liskowacki po wydaniu *Sonate für S.* odbył kolejne spotkania autorskie. Do najważniejszych należało niewątpliwie to z niemieckimi czytelnikami wspólnie z poetą Ryszardem Krynickim w Instytucie Polskim w Düsseldorfie, gdzie 23 listopada 2003 roku twórczość zaproszonych gości prezentował uznany sławista z Uniwersytetu w Lipsku Hans-Christian Trepte. Jednak w „Biuletynie Kulturalnym” tego Instytutu znalazła się następująca informacja, która nieco mnie zaniepokoiła:

---

powstanie wrażenia „ponadczasowości” i ulotności powstających obrazów, co można opisać jako muzyczną poetyckość (por. tamże, 305–378). Podobny efekt uzyskuje chwilami w swej powieści *Eine kleine* Artur Daniel Liskowacki, szczególnie we fragmentach opisujących Heiniego (por. Sośnicka, „Artur Daniel Liskowacki Roman”, 154).

Z uwagi na to, że akcja powieści rozgrywa się w przedwojennym i powojennym Szczecinie, książka cieszy się zainteresowaniem tych, którzy mieszkają w Niemczech, ale sentymentalnie czują się nadal związani z miastem Stettin<sup>16</sup>.

Jest to z pewnością w dużej mierze trafne spostrzeżenie, niemniej nadawanie powieści *Sonate für S.* znaczenia swoistej podróży sentymentalnej skierowanej do byłych mieszkańców Stettina, bez równoczesnego wskazania, że jest to jednak próba spojrzenia na niemiecki Stettin oczami współczesnego polskiego mieszkańca Szczecina, co podkreśla już sam podtytuł „*niejako historia niemiecka*”, którego – jak już wspomniałam – zabrakło w przekładzie, było w moim przekonaniu dość tanim chwytem marketingowym, który miał chyba też bardziej negatywny aniżeli pozytywny wpływ nie tylko na promocję powieści w Niemczech, lecz także na kształt przekładu. Taką propozycję odczytania utworu sugeruje zresztą pocztówkowa obwoluta niemieckiego wydania *Sonate für S.*, która wyraźnie kontrastuje z obwolutami polskich wydań utworu, na co zwróciła uwagę również recenzentka z „Frankfurter Allgemeine Zeitung”<sup>17</sup>. Tymczasem *Eine kleine* nie wpisuje się w żaden sposób w nurt niemieckiej sentymentalnej literatury wspomnieniowej, charakteryzującej się z zasady niezbyt wyszukaną kompozycją i nieco schematyczną fabułą, czego jednak nie dostrzegło wielu jej niemieckich recenzentów. Niektórzy narzekali na zbytnią drobiazgowość i fragmentaryczność narracji, inni otwarcie przyznali, że nie są zwolennikami zbyt poetyckich opowieści i preferują uporządkowaną fabułę z narastającym napięciem. Właściwie tylko Sabine Rohlf z „Berliner Zeitung” potrafiła docenić ścisły związek między problematyką, wykraczającą zdecydowanie poza dotychczasowe schematy literatury utraconych ojczyzn, a fragmentarycznością narracji, pisząc, że autor celowo zrezygnował z „gładkiej formy epickiego opisu losów” i że *Sonate für S.* „przeciwstawia się zarówno jednowymiarowej retoryce ofiar charakterystycznej dla związków wypędzonych, jak i wypieraniu historii wygnań”, rozbrzmiewając „tonem bardziej zdystansowanym niż w niemieckich tekstach wnuków”<sup>18</sup> generacji wypędzonych. Recenzentka dostrzegła zatem, że niezwykle wysublimowana kompozycja *Eine kleine* powoduje jednak, że utwór skierowany jest głównie do czytelnika krytycznego, uważnego, potrafiącego docenić walory kompozycyjne powieści i jej różne szczegółliki nabierające w kontekście historycznym wyjątkowego znaczenia. Nie jest więc skierowana do pokolenia Niemców, którzy niegdyś mieszkali w Stettinie i teraz poprzez lekturę chcieliby niejako odbyć podróż sentymentalną w przeszłość, ale raczej do kolejnych generacji, do pokolenia ich dzieci, które

<sup>16</sup> Instytut Polski, Düsseldorf, „Krynicki i Liskowacki w Düsseldorfie”, *Biuletyn Kulturalny* 48 (2005).

<sup>17</sup> Por. Stefanie Peter, „Elf Völkerfreunde müßt ihr sein. Artur Daniel Liskowacki sucht die deutsche Vergangenheit Stettins”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.09.2003.

<sup>18</sup> Sabine Rohlf, „Auf gepackten Koffern”, *Berliner Zeitung*, 2.06.2003.

nie będą szukać w powieści – jak zapewne czynią to ich ojcowie – śladów swego dzieciństwa, lecz są zainteresowani także tym, jaki jest stosunek współczesnych polskich mieszkańców Szczecina do niemieckiej historii miasta. A takich krytycznych czytelników pocztówkowa i nieco przesłodzona obwoluta *Sonate für S.* niekoniecznie zachęci do sięgnięcia po tę książkę.

Jak już wspomniałam, narzucenie powieści znaczenia podróży sentymentalnej do utraconej krainy dzieciństwa lub młodości, podyktowane niewątpliwie względami marketingowymi wydawcy, wywarło w moim przekonaniu swoje piętno także na jakości przekładu. Czytając *Eine kleine*, podziwiałam jej szczególne walory kompozycyjne i stylistyczne, poetyckość powstających w niej obrazów skontrastowaną z fragmentaryczną narracją zawierającą wiele elementów autorefleksji, jej swoistą wewnętrzną muzykę, zmianę tempa narracji, a takie efekty powstają oczywiście dzięki odpowiedniej konstrukcji zdań, właściwemu doborowi słów, stosowaniu różnych figur stylistycznych. Gdy czytałam *Sonate für S.*, musiałam jednak stwierdzić, że ta jej swoista wewnętrzna muzyka gdzieś „uleciała”. Dlatego mam nieco mieszane odczucia wobec niemieckiego przekładu powieści. Z jednej strony jestem niezmiernie wdzięczna tłumaczce – Joannie Manc, że udało jej się przekonać niemieckie wydawnictwo Albrecht Knaus do wydania powieści Artura Daniela Liskowackiego, doceniam też rzetelność przekładu, który w dużej mierze zachowuje wierność wobec oryginału, a na dodatek wymagał od tłumaczki wielu dociekliwych poszukiwań, dotyczących chociażby oryginalnych nazw niemieckich wielu drobnych elementów wydobytych przez autora z archiwalnych otchłani, choćby takich jak teksty piosenek, tytuły filmów czy obrazów. Z drugiej jednak strony uważam niestety, że jej małe wówczas doświadczenie – powieść *Eine kleine* była jednym z pierwszych przekładów literackich Joanny Manc – a także zapewne próby dopasowania utworu do oczekiwań wydawcy, który przede wszystkim chciał ukazać nostalgiczną podróż do utraconej małej ojczyzny, niezbyt dobrze przysłużyły się powieści.

Pozwolę tu sobie na małą dygresję teoretyczną. Mówiąc słowami dziewiętnastowiecznego niemieckiego filozofa i filologa Friedricha Ernsta Daniela Schleiermachera, autora eseju *O różnych metodach tłumaczenia*<sup>19</sup>, można w przekładzie literackim wykonać ruch w jednym z dwóch kierunków: albo w sposób lingwistyczno-konceptualny można „przybliżyć” utwór do czytelnika i pozwolić autorowi przemówić jak „Niemiec do Niemców”<sup>20</sup>, wywołując tym samym u czytelnika wrażenie, jakoby czytał niemiecki oryginał, albo też „przesunąć” czytelnika w kierunku autora, dając mu możliwość dostrzeżenia, że utwór nie powstał w sposób naturalny, lecz raczej został „nagięty do obcego podobieństwa”<sup>21</sup>. Pierwsza metoda, którą

<sup>19</sup> Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813)*, dostęp 5.01.2021, <https://sites.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf>.

<sup>20</sup> Tamże, 5.

<sup>21</sup> Tamże, 8.

zastosował np. Martin Luther w swoim przekładzie Biblii, nazywając ją *Verdeutschen*, czyli zniemczaniem, oznacza zatem naturalizację lub udomowienie utworu, czyli przekład adaptacyjny, w którym specyficzne elementy oryginału zastępuje się specyficznymi elementami kultury docelowej. Druga metoda, określana dzisiaj jako alienacja lub egzotyzacja, dokonuje swoistego transferu kulturowego, zachowując specyficzne elementy oryginału i wpływając tym samym na zmianę norm języka i kanonu kultury przekładu<sup>22</sup>. Podobnie jak Schleiermacher jestem zdecydowaną zwolenniczką tej drugiej metody, gdyż tylko w ten sposób można uratować – mówiąc jego słowami – zarówno „ducha języka”, jak i „charakterystycznego ducha autora”<sup>23</sup> zawartego w oryginale, podczas gdy naturalizacja nieodwracalnie zmienia oryginalne koncepcje i myśli twórcy utworu. Tymczasem tłumaczka powieści *Eine kleine* najwyraźniej utknęła gdzieś między tymi dwiema strategiami, co uwidacznia m.in. fragment przeprowadzonego z nią wywiadu w Instytucie Goethego:

„Przekład nie powinien w żadnym wypadku sprawiać wrażenia tłumaczenia” – „Od czytelnika przekładu można wymagać pewnego zrozumienia dla obcości czytanego tekstu”. Z którą z tych wypowiedzi zgadza się Pani i dlaczego?

Zgadzam się z obydwoima. Jeśli widać, że przetłumaczony tekst jest tłumaczeniem, nie jest on dobry. Tłumacz powinien jednak mieć możliwość pozostawienia w tekście pewnego elementu obcości, gdyż przecież jest to tekst, który pochodzi z innej kultury, z kraju o innej historii, obdarzonej swoimi specyficznymi aspektami. Myślę, że właśnie utrzymanie tej równowagi decyduje o jakości przekładu<sup>24</sup>.

Dążenie do utrzymania równowagi między wspomnianymi dwiema metodami, z wyraźnym przechyłem jednak ku „udomowieniu” obcego tekstu, nie do końca przysłużyło się jakości tłumaczenia powieści *Eine kleine*, gdyż z jednej strony natykamy się w *Sonate für S.* na zbyt wiele, a na domiar złego nie zawsze konsekwentnie stosowanych objaśnień irytujących większość niemieckich czytelników, o czym wspomina wielu recenzentów tego utworu. Z drugiej strony w przekładzie występuje sporo uproszczeń – zarówno w doborze słów, jak i w składni, gdy np. długie i rozbudowane zdania oryginału o określonym rytmie zastąpiono kilkoma krótkimi. Sama tłumaczka opisuje swoją pracę nad *Eine kleine* w sposób następujący:

<sup>22</sup> Por. Maria Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996), 32.

<sup>23</sup> „Geist der Sprache”, der „eigenthümliche Geist des Verfassers” (Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden*, 9).

<sup>24</sup> „Rozmowy z tłumaczami: Joanna Manc”, wrzesień 2013, dostęp 5.01.2021, [www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554099.html](http://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554099.html).



Pomijając sprawę wyjątkowego stylu językowego autora, który opowiada używając bardzo długich, ciągnących się czasami przez ponad pół strony, skomplikowanych zdań, historia pełna jest skoków czasowych, tak że podczas robienia korekty mojego własnego tłumaczenia musiałam chwilami uważać, żeby się nie zgubić<sup>25</sup>.

Długie i skomplikowane zdania, niewątpliwie trudne do ich adekwatnego przełożenia, nie są jednak w literaturze niemieckiej niczym nadzwyczajnym, śmiem nawet twierdzić, że język niemiecki jest szczególnie predysponowany do tworzenia tego typu zdań. Znam całe mnóstwo pisarzy niemieckojęzycznych preferujących taki styl, począwszy od „szkatułkowych” zdań Tomasza Manna, a skończywszy chociażby na utworach szwajcarskiego pisarza Reta Häny’ego, którego zdania ciągną się czasami przez kilka lub kilkanaście stron i którego wyróżniona nagrodą Schillera wariacja na temat *Ulysesa* Jamesa Joyce’a, *Blooms Schatten* (2014) [Cień Bloom], składa się z jednego meandrycznego zdania ciągnącego się przez 139 stron. Podobnie jak wielu innych pisarzy niemieckojęzycznych, Reto Häny przy pisaniu swoich utworów inspirował się wariacjami jazzowymi bądź też wybranymi utworami muzyki klasycznej, więc muzyczna składnia zdań jest konstytutywną cechą jego twórczości. Ale oczywiście tego typu kompozycje literackie nie są łatwe w odbiorze i wymagają uważnego, wrażliwego i wymagającego czytelnika, co niekoniecznie idzie w parze z tzw. literaturą małych ojczyzn.

Dlatego zapewne tłumaczka *Eine kleine* w niektórych miejscach postanowiła skrócić poetyckie zdania Liskowackiego, rozczłonkowała je na kilka krótszych, gubiąc czasami w ten sposób poetyckość i muzyczne walory kompozycji powieści, ale równocześnie dostosowując utwór do oczekiwań przeciętnego czytelnika niemieckiego, pragnącego dzięki tej powieści odbyć swoistą podróż sentymentalną do utraconego miasta swego dzieciństwa. Pisząc zatem w języku niemieckim artykuł o powieści Liskowackiego i przytaczając z niej cytaty<sup>26</sup>, rezygnowałam czasem z cytatów z *Sonate für S.*, zastępując je własnym przekładem, ponieważ w moim przekonaniu te fragmenty można było przetłumaczyć adekwatniej. Pokażę to na dwóch przykładach<sup>27</sup>:

---

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Por. Dorota Sośnicka, „Die versunkene Stadt wiedergelesen: Zur »Stadtsemiotik« in Artur Daniel Liskowackis Roman »Sonate für S.«” [Odczytać miasto zaginione: „Semiotyka miasta” w powieści Artura Daniela Liskowackiego „Sonate für S.”], w: *Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, red. Regina Hartmann (Bielefeld: Aisthesis, 2010), 27–53.

<sup>27</sup> W przytoczonych przykładach kursywą oznaczyłam pewne nieścisłości stylistyczne, boldem natomiast zmiany dokonane w przekładzie oraz brakujące ekwiwalenty, wykazane w przekładzie dodatkowo wielokropkiem w nawiasie okrągłym. Równocześnie dla zapisu tytułów stosuję skróty: Ek dla *Eine kleine* i Sfs dla *Sonate für S.*

1)

No, a jeżeli nie ma tamtej fotografii, a jest ten obrazek, wyblakła akwarela, to znaczy, że i tego świata nie ma naprawdę, **więc** z każdą chwilą coraz bardziej jest, *wyłania się, unosi* na powierzchnię, i Heini już go widzi, *lecz go nie dotyka*, jak odbicia swej twarzy na wodzie. Żeby się nie rozpiezchło. To miejsce. Ten świat. Ten czas. (Ek, 11)

Wenn es also diese Fotografie nicht gibt, dafür aber das Bild, das verblichene Aquarell, heißt das, dass es (...) diese Welt nicht wirklich gibt. **Deshalb** wird sie mit jedem Augenblick immer mehr, *kommt zutage, taucht* an die Oberfläche, und Heini sieht sie schon, *doch er berührt sie nicht*, wie das Spiegelbild seines Gesichts im Wasser. Damit es sich nicht auflöst.

Dieser Ort. Diese Welt. Diese Zeit. (SfS, 11)

Wenn es also diese Fotografie nicht gibt, dafür aber das Bild, das verblichene Aquarell, heißt das, dass es **auch** diese Welt nicht wirklich gibt, so dass sie mit jedem Augenblick immer mehr *da ist, hervorkommt*, an die Oberfläche *heranschwebt*, und Heini sieht sie schon, *berührt sie aber nicht*, wie das Spiegelbild seines Gesichts im Wasser. Damit es sich nicht auflöst.

Dieser Ort. Diese Welt. Diese Zeit. [przekład D.S.]

Ten bardzo poetycki obraz jest niewątpliwie kluczowy dla znaczenia powieści, on musi płynąć, unosić się na powierzchni, i chociaż chodzi tu jedynie o drobne niuansy znaczeniowe i rytmiczne, to jednak w przekładzie Joanny Manc, głównie wskutek doboru słów i ich kolejności w zdaniu, traci on na swej ulotności.

2)

[...] więc nietrudno mi sobie **wyobrazić sytuację**, w której to moje **spojrzenie stąd tam** zmienia się w **spojrzenie tam i wtedy, a ja**, personifikacja narratora, stoję sobie spokojnie, ja stoję, stać mnie, abym stał, jestem u siebie, to oni idą, stoję i patrzę za nimi, jak się oddalają albo zbliżają do mnie, z niewielkim, ale **wyczuwalnym** napięciem, i **czuję** satysfakcję, tę samą, jaką **czują** ci, którzy stoją tam właśnie i patrzą *na nich*. (Ek, 169) [1 zdanie]

**Also** fällt es nicht schwer, mir **vorzustellen**, dass sich **mein Blick von hier in einen dortigen Blick von damals** verwandelt. Und ich, die Personifizierung des Erzählers, stehe ruhig da. (...) Es steht mir zu, **hier zu stehen**. **Ich bin zu Hause**, und sie sind diejenigen, die gehen; ich stehe und schaue ihnen hinterher – wie sie sich entfernen oder mir nähern –, mit keiner großen, aber doch **spürbaren** Anspannung. Und ich **fühle** Genugtuung, die gleiche wie diejenigen, die auch dort stehen und **zu ihnen** schauen. (SfS, 258) [6 zdań]

[...] es ist also nicht schwer, **mir die Situation vorzustellen**, in der sich **mein Blick von hier nach dort in einen Blick von dort und damals** verwandelt, und ich, die Personifizierung des Erzählers, stehe ruhig da, **ich stehe**, denn es steht mir zu, **so dazustehen, ich bin bei mir** zu Hause und sie sind diejenigen, die gehen, ich stehe da und schaue ihnen hinterher, wie sie sich entfernen oder mir nähern, mit keiner großen, jedoch **spürbaren** Anspannung, **und** ich **verspüre** Genugtuung – die gleiche wie diejenigen sie **spüren**, die dort gerade stehen, *sie betrachtend*. [1 zdanie, przekład D.S.]

Tłumaczka nie tylko rozbiła jedno zdanie na sześć zdań, lecz także „poprawiła” stylistykę autora, celowo unikając powtórzeń (wyczuwalnym/czuje/czuja – spürbaren/fühle/-; w mojej propozycji: spürbaren/verspüre/spüren). Nie dostrzegła jednak przy tym, że zdanie to mówi o przepływającym czasie i unaocznia to, więc musi płynąć, a to „płynięcie” podkreślają także różnego rodzaju paronomazje. Te dwa przykłady ukazują zatem z pewnością moją drobiazgowość w odczytywaniu *Eine kleine*, ale myślę, że właśnie takie szczególiki mają kluczowe znaczenie dla jakości przekładu.

Natknęłam się niestety również na kilka niedociągnięć czy wręcz błędów w niemieckim przekładzie, i to w miejscach szczególnie ważnych dla adekwatnego odbioru powieści. Przykładem na to jest scena – moim zdaniem jedna z kluczowych w powieści – w której inżynier Hummel prosi skrzypka Bonkowskiego o skomponowanie sonaty czy też serenady dla miasta S., ten jednak na tę propozycję tylko wzrusza ramionami:

Nie dlatego, że nie rozumiał, dlatego, że się przestraszył. Nie stawiania nut, bo nuty znał, a **stawiania kropek**. (Ek, 170)

Kluczowe tu sformułowanie dotyczące „stawiania kropek” jest oczywiście wieloznaczne, ponieważ kropki stosuje się w kompozycjach muzycznych, służą one jednak także zakończeniu zdania. Więc Bonkowsky przestraszył się stawiania kropek, czując, że miasto rozbrzmiewające w sonacie po jej ostatnim akordzie przestanie istnieć, co koresponduje z jego przemyśleniami na temat tego, czy sonata kończyć się musi zawsze *allegro*, a nawet *presto*. Tymczasem w przekładzie niemieckim – właściwie nie wiadomo, dlaczego – czytamy, że Bonkowsky wystraszył się **zajęcia jasnego stanowiska**:

Nicht deswegen, weil er nicht verstand, sondern weil er erschrak. Nicht vor dem Notenschreiben, denn er kannte die Noten, sondern **vor einem klaren Standpunkt**. (SfS, 260)

Przytoczę jeszcze tylko jeden przykład, znów chodzi o drobne szczegóły, jednak dla nas, szczecinian, bardzo ważne. W końcowych partiach powieści niezwykle istotny jest fragment, w którym inżynier Hummel, przewodniczący Niemieckiego Domu Kultury, po raz ostatni spogląda na swoje miasto i „stara się sobie wyobrazić S. w drodze” (Ek, 223), dokonując – jak w kalejdoskopie – swoistego przeglądu historii miasta:

Patrzy na czerwony, piętrowy budynek dworca i stara się sobie wyobrazić S. w drodze. W rytmie kroków i oddechu, który towarzyszy drodze miasta przez tak zwane dzieje. Ale, oczywiście, widzi jedynie Heiniego, stojącego z walizką na progu, bo **miasto z marszu**,

miasto *nad wodami*, w bryzie *pamiętającego o nim morza*, miasto *wykręcające się* losowi, co zwykle nie był jego własnym losem, miasto śledzia i **kupieckich** brygów, łup korsarski i słup graniczny, miasto zburzonej pikielhauby **fortów**, miasto swastyki, miasto ognia, i domów, których nie ma, miasto z niczego, z braku własnych miast, **z rozpędu, co nie wyhamował na rzece**, miasto udające, że jest innym miastem, że nigdy nie było tamtym miastem, że jest bogate, otwarte na świat i że świeci jak gwiazda na niebie żeglarzy, miasto, które boli i nie pozwala zasnąć, które nie sposób nazwać swoim, ale które jest swoim tym bardziej, im bardziej o nim milczymy, które wędruje aż **do ściany zieleni**, aż do linii brzegu, miasto słonecznych placów i ciemnych *zaułków*, miasto, które tyle razy chce się za sobą zostawić, rzucić za siebie, jak lusterko, jak grzebień w ucieczce, by oddzieliła od niego woda i las, a *którego* nie można opuścić bez wiecznej pamięci o tym, że się to zrobiło, **że się opuściło to miasto**, to miasto, miasto S., które jest *prawdziwym* S., ale też S. z niepamięci, S. *zmyślonym*, to miasto **widzi przecież nie Hummel, ale ja**, ja w jego oczach, moimi oczami, **gdę idę**, przechodzę tędy, którędy on teraz właśnie idzie, *ze swoją walizką*. (Ek, 223–224)

Er schaut zu dem kleinen einstöckigen Bahnhofsgebäude und versucht sich die Stadt *auf ihrem Weg* vorzustellen. Im Rhythmus der Schritte und des Atems, der S. auf seinem Weg durch die so genannte Geschichte begleitet. Aber er sieht natürlich nur Heini, der mit dem Koffer an der Türschwelle steht. **Denn die Stadt, die man schnell in einem Marsch durchquert [miasto, które można szybko przemierzyć marszem]**, die Stadt *am Wasser* [nad wodą], in der Brise des Meeres, *das sich an sie erinnert* [morze, które je wspomina], die Stadt, die sich vor dem Schicksal, *das in der Regel* [z reguły] nicht ihr Schicksal war, *zu drücken versucht* [próbuje wymigać się od losu], die Stadt des Herings und der Briggs (...), Beute der Seeräuber und Grenzpfahl, die Stadt der zerstörten Pickelhaube (...), die Stadt der Hakenkreuze, die Stadt des Feuers und der Häuser, die es nicht mehr gibt, die Stadt aus dem Nichts, aus dem Mangel an eigenen Städten, **die Stadt, die auf die Schnelle gebaut wurde, in einer ungebremsten Eile [miasto zbudowane naprędce, w niepohamowanym pośpiechu]**, die Stadt, die vorgibt, eine andere Stadt zu sein, die so tut, als ob sie nie diese Stadt gewesen wäre, als ob sie reich und weltoffen wäre, die vorgibt, sie würde wie ein Stern am Himmel der Segler leuchten, die Stadt, die schmerzt und nicht erlaubt einzuschlafen, die man unmöglich die eigene nennen kann, die aber umso mehr die eigene ist, je mehr wir über sie schweigen, die bis an die **Grünanlagen [zieleníce]** wandert, bis zur Uferlinie, die Stadt der sonnigen Plätze und dunklen *Gassen*, die Stadt, die man (...) hinter sich lassen möchte, hinter sich werfen, wie einen Spiegel, einen Kamm auf der Flucht, damit uns Wasser und Wald von ihr *trennt*, *die Stadt*, die man jedoch nicht verlassen kann, ohne *andauernd daran zu denken*, dass man es getan hat, (...) diese Stadt, die Stadt S., die das *echte* S. ist, aber auch das S. aus der Vergessenheit, das *ausgedachte* S. – **diese Stadt sieht Hummel nicht** [tego miasta Hummel nie widzi]. **Aber ich sehe sie** [Ale ja je widzę],

ich in seinen Augen, mit meinen Augen, (...) wenn ich dort vorbeigehe, wo er gerade jetzt mit seinem Koffer geht. (SfS, 345–346)

Er schaut zu dem kleinen einstöckigen Bahnhofsgebäude und versucht, sich S. *unterwegs* vorzustellen. Im Rhythmus der Schritte und des Atems, der die Stadt auf ihrem Weg durch die sogenannte Geschichte begleitet. Aber er sieht natürlich nur Heini, der mit dem Koffer an der Türschwelle steht, denn die Stadt im Marschschritt, die Stadt *an den Gewässern*, in der Brise des *ihr gedenkenden* Meeres, die Stadt, die dem Schicksal, das *gewöhnlich* nicht ihr eigenes Schicksal war, zu *entgehen* suchte, die Stadt des Herings und der **Kaufmannsbriggs**, Seeräuberbeute und Grenzpfahl, die Stadt der zerstörten Pickelhaube **der Forts**, die Stadt des Hakenkreuzes, die Stadt des Feuers, und der Häuser, die es nicht mehr gibt, die Stadt aus dem Nichts, mangels eigener Städte, **wegen eines Anlaufs, der am Fluss nicht halt gemacht hat**, die Stadt, die so tut, als wäre sie eine andere Stadt, als wäre sie nie jene Stadt gewesen, als wäre sie reich, weltoffen und als glänzte sie wie ein Stern am Himmel der Segler, die Stadt, die schmerzt und einen nicht einschlafen lässt, die man unmöglich die eigene nennen kann, die aber umso mehr die eigene ist, je mehr wir über sie schweigen, die bis an die **Wand des Grünen** wandert, bis an die Uferlinie, die Stadt sonniger Plätze und dunkler *Winkelgassen*, die Stadt, die man so oft hinter sich lassen, hinter sich werfen will, wie einen Spiegel, einen Kamm auf der Flucht, um von ihr mit Wasser und Wald abgetrennt zu werden, *die aber* nicht verlassen werden kann ohne *den steten Gedanken* daran, dass man es getan hat, dass man diese **Stadt verlassen hat**, diese Stadt, die Stadt S., die das *wahre* S. ist, aber auch das S. aus der Vergessenheit, das *erfundene* S., **diese Stadt sieht doch nicht Hummel, sondern ich**, ich in seinen Augen, mit meinen Augen, wenn ich gehe, wenn ich dort vorbeigehe, wo er gerade jetzt geht, *mit seinem Koffer*. [przekład D.S.]

W tym kluczowym fragmencie powieści *Eine kleine* nastąpiły nie tylko istotne zmiany rytmu, zniknęły niektóre sformułowania, a w innych miejscach pojawiły się nowe, lecz także występują tu różne nieścisłości, np. „miasto nad wodą” zamiast nad wodami czy też wędrujące do „zielenców” zamiast do „ściany zieleni”, co dla każdego szczecinianina ma oczywiste znaczenie. Wystąpiły tu jednak przede wszystkim dwa poważne błędy: „miasto z marszu” nie jest tożsamy z miastem, „które szybko można przemierzyć marszem”, a „rozpęd, co nie wyhamował na rzece”, jest dla każdego, kto zna historię miasta, jasną, czytelną i bardzo ważną aluzją do przyczyn, dla których w ogóle powstał polski Szczecin. Tłumaczka nie odczytała jednak tej aluzji należycie, spłaszczając w ten sposób prawdziwą wymowę utworu.

Powieść *Eine kleine*, mająca podtytuł „*quasi una allemanda*”, jest utworem szczególnym, gdyż autor podjął w niej próbę przybliżenia polskim czytelnikom, dzisiejszym mieszkańcom Szczecina, perspektywy niemieckich mieszkańców dawnego Stettina, głównie w okresie tuż po zakończeniu II wojny światowej, gdy Sowieci decydowali o dalszych losach miasta, o pozostawieniu go w granicach Niemiec bądź też przyłączeniu do Polski<sup>28</sup>. By oddać atmosferę tego szczególnego czasu, ale także przerażenie i narastające zwątpienie niemieckich mieszkańców miasta konfrontowanych z nową – polską – rzeczywistością, Liskowacki używa w swej powieści zarówno zwrotów niemieckich, jak i rosyjskich, i przede wszystkim niemieckich nazw ulic i miejsc dawnego Stettina, stopniowo coraz bardziej wypieranych przez nazwy polskie. To zderzenie dwóch języków, z których ten „nowy” coraz wyraźniej wypiera „poprzedni”, jest zatem konstytutywną cechą powieści Liskowackiego, którą za wszelką cenę należało zachować w przekładzie. Tłumaczka stanęła więc przed dość karkołomnym zadaniem, gdyż musiała z kolei skonfrontować niemieckiego czytelnika z perspektywą polskiego narratora, urodzonego w już polskim Szczecinie, który wyobraża sobie, co czuli i jak myśleli niemieccy mieszkańcy Stettina w sytuacji, gdy już na zawsze tracili swoje miasto. I niestety również z tego trudnego zadania nie udało jej się wybrnąć zbyt umiejętnie, co po raz kolejny wynika niechybnie z próby stworzenia przekładu adaptacyjnego, skierowanego do „ogarniętych sentymentalną tęsknotą” dawnych mieszkańców Stettina, przy zachowaniu jednak pewnych elementów egzotykcji. Zdecydowała się zatem na stosowanie przypisów objaśniających, które w przekładach transferowych oczywiście zazwyczaj są niezbędne, ale należy się nimi umiejętnie posługiwać. Ze względu na usytuowanie na pograniczu kultur w okresie przejściowym oraz używanie zwrotów w językach niemieckim i rosyjskim, które nadają przedstawionym wydarzeniom dokumentalnej autentyczności, powieść *Eine kleine* nie jest przecież łatwa w odbiorze także dla polskiego czytelnika, tym bardziej że autor nie umieścił w niej żadnych przypisów objaśniających. Jeżeli więc jakieś zwroty są dla polskiego czytelnika niejasne, sam musi podjąć trud ich odczytania. Tymczasem czytelnik niemiecki został pozbawiony przyjemności takich trudów, gdyż wszelkie objaśnienia znajdzie w przypisach, które jednak – na co wyraźnie wskazują recenzje w niemieckiej prasie – w swym nadmiarze

<sup>28</sup> Ze źródeł historycznych wiemy, że w marcu 1945 roku wskutek urzędowego nakazu Stettin opuściło ok. 200 000 mieszkańców, lecz wkrótce po zdobyciu miasta 26 kwietnia 1945 roku przez armię radziecką wielu z nich powróciło, równocześnie zaczęli też przybywać polscy uchodźcy ze wschodu. Wskutek tego w kolejnych tygodniach i miesiącach władzę w mieście naprzemiennie pełnili Niemcy lub Polacy. Pierwotnie Związek Radziecki nie planował przekazania Stettina, położonego po zachodniej stronie Odry, w ręce polskich urzędów, zdecydował się jednak na to ostatecznie 5 lipca 1945 roku. Wówczas w mieście przebywało blisko 84 000 Niemców, później ta liczba stopniowo malała i na początku lat 50. wynosiła już tylko ok. 2800 Niemców [por. Tadeusz Białecki, *Historia Szczecina. Zarys dziejów miasta od czasów najdawniejszych do 1980 r.* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992), 327–328].

i czasem też w swej naiwności są po prostu irytujące. Nie wszystkie zwroty w językach polskim i rosyjskim wymagały objaśnienia, często można było zamiast stosowania przypisów umieścić ich ekwiwalent tuż obok, po przecinku, jak czyni to zresztą nierzadko sam autor, np. gdy pisze: „Odwraca się więc w stronę dworca Turzyn, Torney, na małym, nagim wzniesieniu [...]” (Ek, 223). Analogicznie do tego zamiast np. pisać „*Ot i durak\**, sagt Bruno [...]” (SfS, 34, 270) i dwukrotnie umieszczać ten sam przypis objaśniający, można było napisać „*Ot i durak*, Dummkopf, sagt Bruno [...]”. Nie sądzę, by niemiecki czytelnik potrzebował objaśnienia, co znaczy „*Germaniec*” (SfS, 133), „*Sojuz*” (SfS, 233) lub okrzyki „*Ej ty, ty, fryc*” i „*Da, da*” (SfS, 166). Czy musi on ponadto wiedzieć, że dawna „*Werderstraße*”, a następnie ulica Królowej Korony Polskiej, to „*Straße der Königin der Polnischen Kirche*” (SfS, 153–154), a die „*Kreuzkirche*”, przemianowany na „kościół Świętej Rodziny”, oznacza „*Kirche der Heiligen Familie*” (SfS, 154)? Po co z jednej strony objaśniać w przypisach polskie nazwy ulic i dzielnic, które i tak pojawiają się wraz z ich niemieckimi odpowiednikami na innych stronach powieści (por. SfS, 342), a z drugiej strony używać w niemieckich wspomnieniach pani Stein polskiej nazwy geograficznej „*Mierzeja Wiślana*” zamiast niemieckiej „*Weichselnehrung*” (SfS, 297), skoro akurat w tym fragmencie nie chodziło wcale o zderzenie dwóch języków? Gdy Majewski pali papierosy, polski czytelnik dowiaduje się jedynie, że „żeglarz przygasał” (Ek, 128), niemiecki natomiast natychmiast jest pouczany, że „żeglarz”, czyli „*Segler*”, był marką papierosów (por. SfS, 193). Gdy Niemcy w Niemieckim Domu Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej uczą się wymowy i gramatyki języka polskiego, to wraz z nimi przyuczany jest także niemiecki czytelnik, któremu tłumaczka w sześciu następujących po sobie przypisach objaśnia każdy zwrot. Nie wiem wreszcie, po co tłumaczyć niemieckiemu czytelnikowi, czym jest soljanka, skoro ja np. pierwszy raz usłyszałam to słowo w Szlezwiku-Holsztynie? Niektóre przypisy objaśniające są w przekładzie *Eine kleine* jak najbardziej potrzebne, z większości jednak można było niewątpliwie zrezygnować.

Podsumowując to moje bardzo krytyczne i szczegółowe odczytanie *Sonate für S.*, chciałybym jednak ponownie podkreślić, że zasadniczo jest to przekład bardzo rzetelny i że mimo mojego poczucia niedosytu jestem niezmiernie szczęśliwa, że powieść *Eine kleine* – tak przecież ważna dla nas, obecnych mieszkańców miasta, ale i dla Niemców – dostępna jest także dla czytelnika niemieckiego. Utwór ten jest bowiem przede wszystkim próbą podjęcia dialogu z inną kulturą – z kulturą, w której nasze dzisiejsze miasto było kiedyś usytuowane, a dialog ten ma tym większe znaczenie, że autor – a wraz z nim jego czytelnicy – stara się zrozumieć i zaakceptować inność kultury, która pozostawiła w mieście trwałe ślady. *Eine kleine* jest więc próbą ustalenia ciągłości losów tego miasta – miasta poranionego i przez długi czas pozbawionego swej historii – i zniesienia granicy między wczoraj a dziś, między jego dawnymi a dzisiejszymi mieszkańcami. I jest to przecież powieść, która jako pierwsza

uczyniła wielokulturowy Stettin/Szczecin miastem literackim – jak słusznie podkreślił to w swojej recenzji Thomas Schulz z Niemieckiego Forum Kultury Europy Wschodniej (Deutsches Kulturforum östliches Europa)<sup>29</sup>. Szkoda jedynie, że czytelnik niemiecki dzięki lekturze *Sonate für S.* wprawdzie wiele dowie się o historii miasta, nie usłyszy jednak zbyt wyraźnie muzyki rozbrzmiewającej w *Eine kleine*.

## Bibliografia

- Białecki, Tadeusz. *Historia Szczecina. Zarys dziejów miasta od czasów najdawniejszych do 1980 r.* Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Instytut Polski, Düsseldorf. „Krynicky i Liskowacki w Düsseldorfie”. *Biuletyn Kulturalny* 48 (2003).
- Krysztofiak, Maria. *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Eine kleine*. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Sonate für S. Roman*. Tłum. Joanna Manc. München: Albrecht Knaus, 2003.
- Michalska, Magdalena. „Zimne ognie – wywiad z Arturem Danielem Liskowackim”. *Gazeta Wyborcza*, 11.09.2001.
- Peter, Stefanie. „Elf Völkerfreunde müßt ihr sein. Artur Daniel Liskowacki sucht die deutsche Vergangenheit Stettins”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.09.2003.
- Rohlf, Sabine. „Auf gepackten Koffern”. *Berliner Zeitung*, 2.06.2003.
- „Rozmowy z tłumaczami: Joanna Manc”. Wrzesień 2013. Dostęp 5.01.2021. [www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554099.html](http://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554099.html).
- Schleiermacher, Friedrich. *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813)*. Dostęp 5.01.2021. <https://sites.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf>.
- Schulz, Thomas. „Artur Daniel Liskowacki: Sonate für S. Roman”. Deutsches Kulturforum östliches Europa. 12.03.2003. Dostęp 10.09.2003. <https://www.kulturforum.info/de/beitrag/319-1000429-artur-daniel-liskowacki-sonate-fuer-s>.
- Sośnicka, Dorota. „Artur Daniel Liskowackis Roman »Eine kleine« – eine unmögliche Sonate”. W: *Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, red. Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk, 149–160. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

<sup>29</sup> Por. Thomas Schulz, „Artur Daniel Liskowacki: Sonate für S. Roman”, Deutsches Kulturforum östliches Europa, 12.03.2003, dostęp 10.09.2003, <https://www.kulturforum.info/de/beitrag/319-1000429-artur-daniel-liskowacki-sonate-fuer-s>.



Sośnicka, Dorota. „Die versunkene Stadt wiedergelesen: Zur »Stadtsemiotik« in Artur Daniel Liskowackis Roman »Sonate für S.«”. W: *Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, red. Regina Hartmann, 27–53. Bielefeld: Aisthesis, 2010.

Sośnicka, Dorota. *Wie handgewobene Teppiche. Die Prosawerke Gerhard Meiers*. Bern: Peter Lang Verlag, 1999.

## „An impossible sonata”? Eine kleine in German translation

### Summary

The article constitutes a comparative analysis of a German translation of Artur Daniel Liskowacki's *Eine kleine* (2000), which was published under a new title *Sonate für S.* (2003). Based on an examination of the musical composition of this work, but also in relation to Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher's concept of two methods of literary translation, that is – according to contemporary terminology – an adaptation or an exoticisation of a literary text, some shortcomings of this translation are revealed. As a result, the music of Liskowacki's original Polish sentences is unfortunately lost in the translation into German. This situation is caused by the marketing decisions made by the German publisher, as well as an attempt made by the translator to adjust (adapt) the work to the tastes of the readers of German sentimental memoir literature, and thus impose on Liskowacki's novel a meaning of a sentimental journey into a lost land of childhood and youth. Above all, this is indicated by a complete omission of the Polish subtitle „*quasi una allemanda*”, which is a significant clue on how this work should be read, as only a quasi-German story; in fact, it is an attempt to perceive the history of S. (Stettin-Szczecin) through the eyes of its contemporary, Polish citizen, who tries to recreate the picture of the city as it was seen by its German inhabitants of the past.

### Keywords

literary translation, a musical composition of a literary work, a novel as a sonata

*Translated by Barbara Braid*

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Dorota Sośnicka, „«Sonata niemożliwa»? *Eine kleine* w przekładzie na język niemiecki”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 101–117. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-09