



Katarzyna Lukas

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-0632-8966

Między Celanowskim milczeniem a Brechtowską precyzją. Przekłady poezji Bertolta Brechta w twórczości Ryszarda Krynickiego

Poeci niemieckojęzyczni obecni są w twórczości Ryszarda Krynickiego od jej nowofalowych początków. Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Reiner Kunze, Nelly Sachs, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Gottfried Benn, Max Hölzer, Hans Arp, Wilhelm Klemm, a ostatnio Joachim Sartorius – to autorzy, których Krynicki przywołuje we własnych wierszach, tłumaczy, wydaje, komentuje¹. Część z nich „tylko” czyta: jak sam przyznaje (w zbiorze wywiadów pt. *Gdybym wiedział* [Krzywania: 66, 214]), opanował język niemiecki po to, by czytać w oryginale Rilkego, ale żadnego z jego wierszy nie przetłumaczył (Krzywania: 37)². Niektórzy z przekładanych przezeń twórców pojawiają się epizodycznie, inni – jak Celan czy Brecht – towarzyszą mu przez dziesięciolecia.

¹ Za propagowanie kultury niemieckiej za granicą Krynicki otrzymał w 2000 r. nagrodę im. Friedricha Gundolfa, przyznaną przez Niemiecką Akademię Języka i Poezji (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung); laudację z tej okazji wygłosił Karl Dedecius, zob. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/friedrich-gundolf-preis/ryszard-krynicki> (dostęp: 16.09.2023).

² Wypowiadał się natomiast o przekładzie Adama Pomorskiego (Krynicki, 1995).

Jak zgodnie podkreślają badacze³, w przypadku Krynickiego ról poety i tłumacza nie sposób rozgraniczyć – tym bardziej, że on sam swoją działalność poetycką, translatorską i wydawniczą postrzega jako całość (Krzywania: 133, 230). Nie hierarchizuje przy tym swoich twórczych działań: uważa przyswajanie polszczyźnie arcydzieł poezji obcojęzycznej za pracę równoważną własnemu pisarstwu (Krzywania: 133, 230), a wręcz bardziej pożyteczną (Krzywania: 150). Nie widzi różnicy między przekładaniem cudzego wiersza a pisaniem własnego; tłumaczy liryki, które sam by chętnie napisał (Krzywania: 224) i te, które mówią lepiej, niż on sam by potrafił (Krzywania: 57). Jednocześnie zaprzecza sugestii, jakoby tłumaczenie bezpośrednio wpływało na jego własny sposób pisania (Krzywania: 42).

Mimo tej deklaracji uważam, że między ewolucją pisarskiego idiomu Krynickiego a jego próbami odtworzenia w polszczyźnie poetyki obcych pisarzy zachodzi sprzężenie zwrotne. Charakter tej interakcji trafnie ujmuje Joanna Roszak: Krynicki „znajduje w niemieckiej poezji potwierdzenie swojego sposobu myślenia o wierszu, ale i źródło analogii” (Roszak: 106) – dodałabym: potwierdzenie własnych autorskich rozwiązań i wyborów. Również Jerzy Jarniewicz (378) umieszcza Krynickiego wśród poetów przekładających „tylko to, co dopełnia ich własną twórczość”. Odwołując się do rozpoznań translologicznych dotyczących zagadnienia „poety jako tłumacza”, chciałabym przyjąć wstępne założenie, że twórczość translatorską Krynickiego dobrze charakteryzuje formuła Moniki Kaczorowskiej zaproponowana w odniesieniu do innego poety Nowej Fali, Stanisława Barańczaka: „przekład jako kontynuacja twórczości własnej”. Oznacza to, że tłumacz „w pracy przekładowej posługuje się tymi samymi co w sytuacji tworzenia własnej poezji środkami artystycznymi” (Kaczorowska: 267), aczkolwiek zmodyfikowanymi na potrzeby interpretacji poetyki oryginału.

³ Przykładowo, Iwona Misiak (26) porównuje działalność Krynickiego do labiryntu, pozbawionego ściśle określonego i stabilnego centrum: nie jest nim wyłącznie poezja, bo twórczość poety rozwija się w wielu kierunkach, obejmując też inne aktywności związane z literaturą (edytorstwo, krytykę literacką, przekłady).

Dążenie do językowego minimalizmu: Celan, a może Brecht?

Wśród poetów języka niemieckiego, których twórczość jest Krynickiemu szczególnie bliska, często wymieniany jest Celan. Wyraźnie dostrzegalna analogia rozwojowa między obydwoma twórcami polega na dążeniu do skrótowości, redukcji środków wyrazu, wreszcie – do milczenia. Czaplński i Śliwiński (81) zauważają „podobieństwo drogi przebytej przez obu poetów: od językowej ‘zamieci’ do maksymalnej kondensacji” (zob. też Roszak: 101–102). Krynicki rozpoczyna swoją twórczość od wielosłowa inspirowanego Peiperowskim układem rozkwitania, operując nadmiarem barokowych wręcz środków poetyckich, eksperymentem językowym w duchu poezji lingwistycznej (tomy: *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, 1968 i *Akt urodzenia*, 1969)⁴. Rychło jednak porzuca formy „obfite” – kolaż i poemat rozkwitający – na rzecz utworów bardziej oszczędnych i zwartych. W późniejszych zbiorach pojawiają się formy gnomiczne: aforyzm i haiku – najbardziej lapidarne z możliwych (tom *Haiku. Haiku mistrzów*, 2014). Tendencję do kondensacji Alina Świeściak (187) wiąże z postępującym umetafizycznieniem oraz mistycznym wymiarem milczenia, ku któremu zmierzają liryka Krynickiego. Motywacji i semantyce milczenia pisarza poświęcono szereg analiz. Według części komentatorów Krynicki zmierza do zamknięcia (Szczęsna: 84), do milczenia, „które byłoby zarazem językiem” (Gutorow: 43). Inni (Misiak: 19–20; Pietrych: 177) zauważają, że okresy niepublikowania własnych wierszy wypełnia Krynickiemu praca antologisty, wydawcy i tłumacza, poświęcona przede wszystkim poezji Celana.

Celan stanowi dla Krynickiego wzór wieloznaczności, lakoniczności i semantycznie „gęstych” przemilczeń. Najbardziej „celanowski” tom *Niewiele więcej* (1981), opatrzony mottem z autora *Fugi śmierci*, zawiera „wiersze w poetyce i temacie tożsame z utworami późniejszego okresu twórczości Celana” (Roszak: 99). Cisza, milczenie, pustka, symbolika bieli („białe plamy” między słowami) – to elementy znaczące, inspirowane Celanem. Jak pisze Gutorow (43), zwiążłość u obu poetów wynika „z nieufności do języka i próby odarcia go z wszystkiego, co jest tylko językowym naddatkiem”. Co ważne, w XX-wiecznej poezji polskiej zabrakło tradycji nakierowanej na minimalizm językowy (Gutorow: 127);

⁴ Poetykę wczesnej twórczości Krynickiego charakteryzują m.in. Szulc-Packalén (1997) oraz Cieślak-Sokołowski (2011).

postulatów awangardy (Juliana Przybosia *Najmniej słów*) nie potwierdziła praktyka (Głowiński, 2000: 468). Celan zdaje się wypełniać tę lukę: nieprzypadkowo ci spośród współczesnych polskich twórców, którzy dążąc do maksymalnej kondensacji wypowiedzi, piszą własną wybitną poezję, „szkolili się”, tłumacząc uprzednio Celana, jak Jakub Ekier czy właśnie Krynicki (Gutorow: 127).

W dążeniu do językowej ascezy patronuje Krynickiemu jednak nie tylko autor *Piasku z urn*. Źródłem jego aforystyczności Arkadiusz Morawiec upatruje w przekładach z Bertolta Brechta i Reinera Kunzego, na co dotąd, jak pisze, nie zwrócono uwagi (Morawiec: 111, przypis 48). Idąc tym tropem, chciałabym się przyjrzeć roli, jaką w pisarstwie Krynickiego mógł odegrać translatorski dialog z Bertoltem Brechtem (kwestia rezonansu Kunzego wymagałaby osobnego studium). O ile bowiem Celan inspirował do milczenia, o tyle Brecht „uczy” precyzji i wydaje mi się w tej roli równie ważny, co twórca *Fugi śmierci* – tym bardziej, że według samego Krynickiego to precyzja trafniej niż milczenie opisuje kierunek jego poetyckich dążeń (Krzywania: 107, 103). Postaram się zarazem pokazać, jak przekłady z Brechta, ogłaszane kolejno w latach 1975, 1980 i 2022, podlegają w każdym wydaniu transformacjom, których kierunek wykazuje szereg zbieżności z ewolucją własnej poetyki Krynickiego.

Translacje Krynickiego: przekłady czy parafrazy? Założenia metodologiczne

Przy okazji swoich zmagania z Brechtem Krynicki sformułował translatorską autorefleksję (zob. Krzywania: 76, 103), która – choć ani oryginalna, ani odkrywczą – wiele mówi o jego podejściu do twórcy *Elegii bukowskich* (i nie tylko). Poeta dzieli utwory translatorskie na przekłady (dokładne i wierne; podobne pojęciu *Übertragung* Karla Dedeciusa, por. Dedecius: 61) oraz tłumaczenia, czyli nieuniknione parafrazy (*Nachdichtung*), w których tłumacz proponuje autorską interpretację tekstu wyjściowego, wybierając jeden z kilku możliwych sensów wieloznacznego oryginału⁵. Tłumaczenie Krynicki traktował początkowo jako

⁵ Krynicki stosuje to rozróżnienie, wyodrębniając w swoich zbiorach wiersze tłumaczone. Przykładowo w tomie *Magnetyczny punkt* znajduje się dział zatytułowany *Siedem przekładów i trzy tłumaczenia*.

„wyższy stopień wtajemniczenia poetyckiego” (Krzywania: 41), a swoje translatorskie próby zaczynał właśnie od parafraz (Krzywania: 42, 103). Dopiero z czasem zaczął dążyć do precyzji, starając się „trzymać jak najbliżej oryginału” (Krzywania: 103). Tak właśnie, jak twierdzi, potraktował Brechta: „Na początku [...] tłumaczyłem go za bardzo po swojemu, co potem przy kolejnych okazjach starałem się naprawić” (Krzywania: 29). Czy tak się faktycznie stało? Deklarację tę postaram się w moim artykule zweryfikować. Czytając przekłady Krynickiego z Brechta, odnosimy bowiem nieodparte wrażenie, że mimo przytoczonej autorefleksji translacje te zawsze pozostają bardziej spolszczeniem bądź parafrazą aniżeli przekładem *sensu stricto*. Przyjmując w przypadku autora *Magnetycznego punktu* formułę „przekładu jako kontynuacji twórczości własnej” jako najbardziej zasadną, traktuję poezje Krynickiego – zarówno jego własne, jak i tłumaczone – jako pewne kontinuum. Przy takiej optyce wytyczenie granicy między przekładem a parafrazą nie wydaje się ani najważniejsze, ani celowe. W praktyce jest to, jak pisze Jerzy Jarniewicz (25), wręcz niemożliwe. Co więcej, „od adaptowania czy parafrazowania żaden, nawet «najczystszy» tłumacz wielkiej literatury nie ucieknie, bo są to istotne parametry przekładu” (Jarniewicz: 25). Rezygnuję zatem z wartościowania: „dobry (= wierny) przekład vs. zła (= niewierna) parafraza”. Analizując translacje Krynickiego, spośród różnych metodologii translatologicznych wybieram **podjęcie opisowe**, w duchu *Descriptive Translation Studies* (Hermans: 10), a także tzw. projektu getyńskiego *Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung”* – badaczy przekładu wywodzących się z komparatystyki literackiej, postulujących badania historyczno-deskryptywne (Frank: X–XI; Frank, Schultze: 99) polegające na porównywaniu kilku obcojęzycznych wersji danego oryginału oraz na dociekaniu przyczyn stwierdzonych odchyień. Dla przekładoznawców z Getyngi tłumaczenie jest tym ciekawsze, im bardziej różni się od pierwowzoru. Wśród czynników determinujących kształt przekładu zwracają oni uwagę na warunki polityczne i ideologiczne, w jakich powstał tekst docelowy (Kittel: 8), co w przypadku spolszczeń Brechta przez Krynickiego nie jest bez znaczenia.

Za deskryptywnym modelem krytyki przekładu opowiada się na gruncie polskim m.in. Anna Bednarczyk (1999). Podejście opisowe uważa ona za bardziej owocne poznawczo, gdyż pozwala ono „koncentrować się nie na podsumowaniu błędów tłumacza, ale na porównawczej interpretacji obu tekstów”

(Bednarczyk, 1999: 67) i pytaniu o celowość danego rozwiązania translatorskiego. Wybory tłumacza, na pierwszy rzut oka chybione, mogą bowiem wynikać z przyjętej **dominandy translatorskiej** – według Bednarczyk (2008: 16–17, 19) świadomej motywacji tłumacza, „strategii, która determinuje jego działania”. Pytanie o dominantę translatorską pomaga uniknąć pochopnego klasyfikowania pewnych rozwiązań przekładowych jako błędów. Kategoria błędu w odniesieniu do przekładu poezji jest bowiem, jak zauważa Marta Kaźmierczak (105), niejednoznaczna. Podobnie Andrzej Kopacki (2016: 99), pisząc o „wadzie” przekładu, bynajmniej nie utożsamia jej z każdym odstępstwem od oryginału. Dzieląc wady na niedoskonałości, błędy (wynikłe np. z niezrozumienia tekstu wyjściowego) oraz dowody ignorancji tłumacza, zastrzega, że są to kategorie płynne, zależne od danego tekstu oraz indywidualnej oceny krytyka (Kopacki, 2016: 99), zaś wada kwalifikowana jako „niedoskonałość” nie musi przekreślać wartości artystycznej przekładu *in toto*. W podejściu historyczno-deskryptywnym, jakie przyjmuję, samo tylko rozpoznanie błędu – jako, przykładowo, niewłaściwego odczytania sensu oryginału – jest istotne o tyle, o ile umożliwia wykazanie płynących zeń konsekwencji dla recepcji i funkcjonowania przekładu w kulturze docelowej. Tak kompleksowe studium nie jest moim celem. Na potrzeby analizy wierszy Brechta spolszczonych przez Krynickiego sięgnę więc po terminologię, w której błąd nie jest kategorią kluczową. Będę pisać o transformacjach, odstępstwach, rozbieżnościach czy też elementach dodanych w tłumaczeniu, a nie umotywowanych poetyką oryginału – skupiając się na tym, w jaki sposób zmieniają one wydźwięk trzech kolejnych wersji „polskiego Brechta”. Rezygnuję natomiast z odnotowywania każdego, nawet ewidentnego, błędu translatorskiego, którego rozpoznanie nie wniosłoby wiele do moich rozważań.

Deklarowane podejście historycznoliterackie zobowiązuje mnie też jednak do odnotowania faktu, iż przekłady autora *Kamienia, szronu* bywają odbierane jako kontrowersyjne. Spotykają się zarówno z uznaniem, jak i z ostrą krytyką. Przykładowo, omawiając tłumaczenia wierszy Nelly Sachs, Jacek Buras chwali u Krynickiego umiejętność wyczucia poetyki, rytmu i specyficznej melodii oryginałów. Z drugiej strony wytyka mu pedanterię i „asekuracyjną” dosłowność translacji w miejscach, których znaczenia tłumacz nie jest pewien (Buras, 2009: 383). Przekład Celana doczekał się negatywnej recenzji Adama Lipszyca, zarzucającego tłumaczowi wiele „niewierności”, „przeinaczeń” i stylistycznych

niezręczności oraz językową zachowawczość (Lipszyc: 520). Sprzeciw budzi też przejmowanie przez Krynickiego translatorskich rozwiązań poprzedników. W sprawie takiej wątpliwej etycznie decyzji, którą Ojcewicz (386) nazwałby semiplagiatem, głos zabrał Jakub Ekier (2013). Natomiast o najnowszych przekładach z Brechta Adam Komorowski (64) wypowiada się afirmatywnie i przypomina, że „polski Brecht” Krynickiego budził aprobatę także w wersji sprzed lat⁶.

Warto zwrócić uwagę, że Krynicki bierze na warsztat zarówno wiersze autorów nigdy w Polsce nietłumaczonych (np. Sartoriusa), jak i takie, które doczekały się obszernych serii translatorskich (jak Celan właśnie). Do tej drugiej grupy należą poezje Brechta, z którymi mierzyli się m.in. Władysław Broniewski, Stanisław Jerzy Lec, Antoni Marianowicz, Witold Wirpsza, Krzysztof Karasek, a z młodszego pokolenia: Jacek Stanisław Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki czy Piotr Sommer (zob. tom *Ten cały Brecht*). Przekładów Krynickiego nie będą jednak porównywać z żadną z istniejących serii. Ograniczę się do jego własnych trzech edycji Brechtowskich, które – poprawiane i modyfikowane przez tłumacza w ciągu niemal pięciu dekad – tworzą swoistą „auto-serię”⁷, fascynującą, jak pisze Komorowski (66), właśnie z uwagi na owe korekty.

Termin „**seria translatorska**” może w tym wypadku budzić uzasadnione wątpliwości. Zwykle zakłada się milcząco, że oznacza on zbiór konkurencyjnych tłumaczeń danego oryginału wykonanych przez różne osoby, równocześnie bądź na przestrzeni lat. Jeśli ten sam tłumacz przekłada kilkakrotnie jedno dzieło, mówi się nie o serii, ale o **wariantach** przekładów. Tak Monika Kaczorowska nazywa efekt translatorskich działań Stanisława Barańczaka, proponującego niekiedy kilkanaście „synonimicznych” wersji przekładu (Kaczorowska: 135). Jednak już Agnieszka Adamowicz-Pośpiech jako przykład serii translatorskiej podaje trzy polskie wersje powieści A. Burgessa *A Clockwork Orange*, zrealizowane – względnie zaplanowane – przez Roberta Stillera (Adamowicz-Pośpiech: 24, przypis 25). Uważam zatem, że nawet jeśli trzech spolszczeń Brechta, jakie

⁶ Jak zauważa recenzent, Krzysztof Wolicki jako autor wielu prac o twórcy *Elegii bukowskich* „z reguły cytując Brechta we własnych przekładach, czyni wyjątek dla wierszy przełożonych przez Ryszarda Krynickiego. Zważywszy na translatorskie kompetencje Wolickiego, trudno o lepszą rekomendację” (Komorowski: 64).

⁷ Za tę wskazówkę dziękuję Marcie Kaźmierczak.

wyszły spod pióra Krynickiego, nie uznamy za typową serię, to zasadniczy problem wieloautorskiej serii przekładowej: pytanie o jej rozwojowy, teleologiczny charakter dotyczy także rozpatrywanego tutaj przypadku. Do tego pytania wypadnie jeszcze powrócić.

Brecht w trzech wariantach przekładowych Krynickiego

Spuścizna poetycka Brechta jest ogromna (ponad dwa tysiące wierszy) i jakościowo nierówna. Arcydzieła sąsiadują w niej z „wierszydłami” propagandy, „nie[szczędzącego] hymnów pochwalnych komunizmowi, partii, Leninowi, Związkowi Sowieckiemu” (Kopacki, 2012: 127). Takiego Brechta, zideologizowanego i jednostronnego, prezentuje pierwszy polskojęzyczny zbiór jego *Wierszy wybranych* z roku 1954 w przekładach pod redakcją Lecha Pijanowskiego. Brecht pisywał swoje liryki wskutek impulsów zewnętrznych – konkretnych wydarzeń i obserwacji (Kuhn: 3). Stąd też wiele z nich powstało w reakcji na aktualne wydarzenia polityczne – jak *Elegie bukowskie*, napisane pod wpływem powstania robotników w Berlinie Wschodnim i w innych miastach NRD 17 czerwca 1953 roku, krwawo stłumionego przez wojska radzieckie. Sam Brecht za priorytet uznawał wartość użytkową wiersza, który miał być „pożyteczny” dla odbiorcy; bezpośredniość i komunikatywność tekstu każe umieścić jego lirykę na przeciwległym biegunie wobec „hermetycznych” wierszy Rilkego, Celana czy Gottfrieda Benn (Kuhn: 4). Twórczość tę cechuje wielka różnorodność gatunków: od form klasycyzujących, jak oda i sonet, po ballady i tzw. pieśni podwórzowe (*Bänkelsang*); od obszernych poematów dydaktycznych po dziecięce rymowanki, aforyzmy i epigramaty (Kuhn: 2–3). Z drugiej strony wiersze Brechta bywają na pozór niekunsztowne (Ekier, 2012: 88), od prozy różni je czasem tylko graficzny podział na wersy. Przeważa wśród nich poezja epicka (zob. Schlaffer: 195). Zapewne ze względu na różnorodność form i gatunków Krynicki twierdzi, że „w poezji polskiej nie było twórcy tego pokroju [co Brecht]” (Krzywania: 24).

Na czym polega „powinowactwo z wyboru” między Krynickim a Brechtem? Twórcy *Opery za trzy grosze* Krynicki zapewne nie określiliby mianem „bliźniego”, jak pisze o Celanie. Sam nie czuje się jego „ucznem”, zaprzecza, by autor *Elegii bukowskich* w jakiś szczególny sposób inspirował jego

własne pisarstwo – choć taką rolę mogłyby sugerować jego wielokrotne reedycje przekładów Brechta. Według Krynickiego jedyne, co łączy go z Brechtem, to intensywna lektura poezji wschodniej i nawiązania do formy haiku (Krzywania: 30, 225). Poza tym autor *Organizmu zbiorowego* ma do niemieckiego pisarza podejście ambiwalentne. Przed własnym debiutem zdążył zniechęcić się do Brechta po lekturze wspomnianego wyboru z roku 1954. W roku 1969 odkrył jednak jego późną lirykę, zwłaszcza *Elegie bukowskie*. Głęboko poruszył go wiersz *Rozwiązanie* (*Die Lösung*), który do dziś uważa za jeden z najważniejszych wierszy XX wieku⁸. W ciągu następnej dekady fascynacja ustąpiła miejsca lekturze krytycznej. W wywiadzie z roku 1980 Krynicki mówi:

Jest wiele rzeczy, które są mi u niego bardzo bliskie, ale jest też wiele, których nie rozumiem i które są mi obce. Początkowo znałem Brechta jako autora *Lamentacji o Mackiem Majchrze* i wierszy agitacyjnych. Później jako autora *Elegii bukowskich*, które czytałem z entuzjazmem. Teraz odnajduję wiele jego wierszy, które czytam z przykrością.

(Krzywania: 24)

Tłumaczenie z Brechta to rzadki – a u Krynickiego bodajże jedyny – przypadek, gdy tłumacz bierze na warsztat nie tylko te utwory, z którymi się identyfikuje, ale też te budzące w nim odrazę i moralny sprzeciw. Krynicki uzasadnia tę decyzję w przedmowie do edycji z roku 1980 i przedrukowuje ten fragment w roku 2022, warto więc przytoczyć go *in extenso*:

Nie siląc się na obiektywizm (ale i nie chcąc być jednostronnym) wybrałem z wierszy Brechta zarówno te, które lubię, jak i te, które będąc mi wręcz obce i wrogie (jak np. *Przestuchanie dobrego człowieka*) są jednak świadectwem nadziei, żłud, błędów i pomyłek (a czasem tylko określonej strategii przetrwania, innego niż bennowskie, niemniej jednak też „podwójnego życia”) tego zapoznanego u nas

⁸ Referuję tu wypowiedzi Krynickiego w rozmowie z 25.05.2022, przeprowadzonej przez Marcina Barana z okazji nowego wydania *Elegii bukowskich*, <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Elegie+bukowskie+i+inne+wiersze+1980#fpstate=ive&vld=cid:7db8bbb7,vid:Wi8Kzd9egyc> (dostęp: 2.09.2023). O swoim „odkryciu” wiersza *Die Lösung* Krynicki mówi też w wywiadzie „Temperament wiersza”: 153. Utwór ten Krynicki włączył we własną poezję również w ten sposób, że swój wiersz *Nasz specjalny wystannik* (w wersji drukowanej w „Odrze” 1971) opatrzył dedykacją: „*Rozwiązaniu*” Bertolta Brechta, co Cieślak-Sokołowski (261) interpretuje jako wzmocnienie wymowy politycznej tekstu Krynickiego; *Nasz specjalny wystannik* to utwór poety najczęściej „zdejmovany” przez cenzurę.

poety, uwikłanego w historię i mity swojego czasu. Mity, których był ofiarą, i te, za które on sam, współtworząc je, był odpowiedzialny.

(„Od tłumacza”, w: Brecht, 1980
oraz: „Od wydawcy”, w: Brecht, 2022: 168)

Wspomniany wiersz *Verhör des Guten* z roku 1935 mówi o triumfie polityki nad humanitaryzmem, o bezwzględny dzieleniu ludzi na „swoich” i „wrogów”, o perwersyjnej przyjemności z czynienia zła (Schlaffer: 203–204). Brutalny cynizm i okrucieństwo zbiorowości wobec bezbronnej jednostki były zapewne tym, co odrzucało tłumacza od tego utworu. Zarazem Krynicki najwidoczniej uznał, iż jest on dla Brechta na tyle symptomatyczny, że należy go udostępnić polskim czytelnikom.

Zanim przejdę do omówienia tłumaczeń Krynickiego, krótko scharakteryzuję materiał. Teksty z roku 1975 pochodzą z tomu *Organizm zbiorowy*. Autor po raz pierwszy wyodrębnił w nim spory (ok. 1/4 objętości tomiku) dział przekładów – praktykę tę będzie powtarzać w kolejnych książkach poetyckich. Brecht reprezentowany jest tu najliczniej, bo przez dwanaście wierszy pochodzących z różnych jego zbiorów (Krynicki nie podaje źródeł). Wersja z roku 1980 *Elegie bukowskie i inne wiersze* to już publikacja samodzielna: drugoobiegowa broszura, sygnowana jako „wydanie III poprawione”; na blisko 50 stronach prezentuje znacznie szerszy wybór poezji Brechta w porządku chronologicznym. Ostatnie wydanie *Elegie bukowskie i inne wiersze* z roku 2022 nie jest bynajmniej przedrukiem identycznie zatytułowanej edycji wcześniejszej o ponad 40 lat. Różni się od tamtej dużo większą liczbą wierszy. Inna jest ich kompozycja i przyporządkowanie źródłowe⁹, dołączone są parateksty: przypisy wyjaśniające kontekst polityczny niektórych wierszy i okoliczności recepcji ich tłumaczeń, a także nota informująca o historii poprzednich, drugoobiegowych edycji.

⁹ Nieścisłości i błędne informacje w tym zakresie spowodowane są rozbieżnościami w poszczególnych edycjach dzieł Brechta, w których zawartość i kompozycja chociażby *Elegii bukowskich* różnią się od siebie. Notabene, sam pisarz też nie ukończył tego cyklu, nie ustalił wiążącej kolejności wierszy i parokrotnie ją zmieniał. Najbardziej wiarygodne źródło, czyli edycja krytyczna wszystkich poezji Brechta, pochodzi z lat 1988–1993 i Krynicki mógł z niej skorzystać dopiero przygotowując ostatnią (2022) odsłonę swoich translatorskich zmagów z Brechtem.

W analizie uwzględnę część wspólną trzech opisanych korpusów tekstowych, tzn. grupę dwunastu wierszy Brechta obecnych i w *Organizmie zbiorowym*, i w obu zbiorach monoautorskich, kolejno: *Frage; Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité; Einmal, wenn da Zeit sein wird; Wahrnehmung; In finsternen Zeiten; Rudern, Gespräche; Vergnügungen; Schwierige Zeiten; Der Rauch; Das Amt für Literatur; Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission; Die Lösung*. Krynicki wybrał zarówno wiersze o przesłaniu jawnie politycznym, jak i takie, które w pozornie idyllicznych scenach rodzajowych skrywają refleksję o społeczeństwie, historii i ludzkiej naturze (*In finsternen Zeiten; Rudern, Gespräche; Der Rauch* – zob. Joost: 441)¹⁰, wyrażają kruchość ludzkiej egzystencji i postawę wobec śmierci (*Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité*). Wybór tłumacza z jednej strony odzwierciedla zróżnicowanie problematyki i form wypowiedzi lirycznych Brechta, z drugiej – podkreśla ich jednorodność; stanowi o niej wybrzmiewające we wszystkich wierszach pytanie o miejsce człowieka w porządku przyrody i społeczeństwa, w którym panuje – jak w naturze – prawo silniejszego, bezwzględna walka o byt, władzę i dominację, ale też o wolność. Wybrane wiersze Krynicki tłumaczy za każdym razem trochę inaczej. Rozbieżności między kolejnymi redakcjami rzucają światło na jego poetykę, a część modyfikacji można wyjaśnić w kontekście przemian jego własnej twórczości na przestrzeni ponad czterech dekad.

In finsternen Zeiten

Wspomniane różnice najłatwiej uchwycić w wierszach zawierających aluzje do realiów politycznych III Rzeszy, ale przede wszystkim NRD lat 50. Przekłady Krynickiego z roku 1975, a niekiedy też 1980 pozwalają odnieść Brechtowskie aluzje do sytuacji w PRL-u lat 70.

W wierszu *In finsternen Zeiten (W mrocznych czasach)*, pisanym na emigracji w 1937 roku, Brecht mówi o Hitlerze, nazwanym *der Anstreicher (pacykarz)*.

¹⁰ Badacze niemieccy początkowo odczytywali *Elegie bukowskie* jako wiersze subiektywne, melancholijne, znak wycofania się Brechta w sferę prywatną; ich przesłanie polityczne marginalizowano. Dziś uważa się, że nawet w tych utworach cyklu, które wydają się refleksyjne i introwertyczne, dochodzi do głosu podmiot liryczny obciążony bagażem doświadczeń społecznych i politycznych oraz świadomością historyczną (zob. Hinck: 136).

Krynicki w przekładach z lat 1975 i 1980 nawiązuje raczej do systemu komunistycznego niż do narodowego socjalizmu:

Man wird nicht sagen: Als da der Nußbaum sich im Wind schüttelte
Sondern: Als da der Anstreicher die Arbeiter niedertrat.
Man wird nicht sagen: Als das Kind den flachen Kiesel über die Stromschnelle
springen ließ
Sondern: Als da die großen Kriege vorbereitet wurden.
Man wird nicht sagen: Als da die Frau ins Zimmer kam
Sondern: Als da die großen Mächte sich gegen die Arbeiter verbündeten.
Aber man wird nicht sagen: Die Zeiten waren finster
Sondern: Warum haben ihre Dichter geschwiegen?

(Brecht, 1993: 587)

Kiedys nie będą mówić: „Gdy leszczynowy gaj zadrzał na wietrze”,
Lecz powiedzą: „Gdy Pacykarz znęcał się nad masami”.
Nie będą mówić: „Kiedy chłopczyk bawił się rzucaniem kamyków o rzekę”,
Lecz powiedzą: „Kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen”.
Nie będą mówić: „Kiedy kobieta weszła do pokoju”,
Lecz powiedzą: „Kiedy rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciwko masom
pracującym”.
Kiedys nie będą mówić: „To były ponure czasy”,
Ale zapytają: „Dlaczego milczeli ich poeci?”

(Krynicki, 1975: 120)

Kiedys nie będą mówić: „Gdy leszczynowy gaj drżał na wietrze”,
lecz powiedzą: „Gdy pacykarz znęcał się nad masami”.
Nie będą mówić: „Kiedy chłopczyk bawił się, puszczając kaczki po wodzie”,
lecz powiedzą: „Kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen”.
Nie będą mówić: „Kiedy kobieta weszła do pokoju”,
lecz powiedzą: „Kiedy rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciw masom
pracującym”.
Nie będą mówić: „To były ponure czasy”,
lecz zapytają: „Dlaczego milczeli ich poeci?”

(Brecht, 1980: 15)

Kiedys nie będzie się mówić: gdy leszczyna drżała na wietrze,
Lecz: gdy pacykarz zdeptał robotników.
Nie będzie się mówić: kiedy chłopczyk puszczał kaczki po wodzie,
Lecz: kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen.

Nie będzie się mówić: kiedy kobieta weszła do pokoju,
Lecz: kiedy wielkie mocarstwa sprzymierzyły się przeciw robotnikom.
Ale nie będzie się mówić: to były ponure czasy,
Tylko: dlaczego milczeli ich poeci?

(Brecht, 2022: 49)

Opozycję między „wielką” historią rozgrywającą się w III Rzeszy a historią „prywatną”, zakodowaną w obrazkach obyczajowych, Krynicki w wersjach z lat 1975 i 1980 „przesuwa” bliżej PRL-u. Modyfikację kontekstu historycznego, nieuzasadnioną wymową oryginału, sygnalizuje zastąpienie słowa *Arbeiter* (‘robotnicy’) frazą *masy pracujące*, zaczerpniętą z języka partyjnego. Sloganowe zdanie *rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciwko masom pracującym* tłumacz odnosi nie tylko do „walki klas”, o którą chodziło Brechtowi-marksistcie (‘elita rządząca vs. lud’), ale też do zimnej wojny: *rządy wielkich mocarstw* mogą w domyśle oznaczać USA i cały blok zachodni. W redakcji z roku 2022 Krynicki złagodził te aluzje, przywracając sens oryginału: *kiedy wielkie mocarstwa sprzymierzyły się przeciw robotnikom*. Udobitnił za to pointę. Brechtowska opozycja skonstruowana jest bowiem według schematu: *nicht...*, *sondern...*, przy czym negacja *nicht* wskazuje na historię w skali „mikro” (marginalizowaną i skazaną na zapomnienie), a spójnik *sondern* – na stojącą wobec niej w kontrze historię „wielką” (dominującą, uwiecznioną w oficjalnym przekazie). W ostatnich dwu wersach Brecht nadbudowuje nad tą opozycją jeszcze jedną antytezę: wprowadza dodatkowy spójnik kontrastu *aber*, a po nim – zdanie kwestionujące sprawiedliwość dziejowych ocen. Tę „piętrową” konstrukcję Krynicki odtwarza dopiero w ostatnim przekładzie. Dwa pierwsze nasuwają refleksję, że kiedyś historycy nie będą opisywać systemu totalitarnego z punktu widzenia jednostkowej biografii, tylko jako historię wyłącznie polityczną, kolektywną, a poetów będą oskarżać o oportunizm, bez uwzględniania okoliczności (tworzenia w „ponurych czasach”). Tłumaczenia z lat 1975 i 1980 przekazują jedynie konstatację pewnej postawy moralnej i historiozoficznej, natomiast wersja z roku 2022 za sprawą konstrukcji spójnikowej *Ale...*, *tylko...* postawę taką krytykuje – analogicznie jak u Brechta. Dzięki rezygnacji z czasowników: *zapytają* i *powiedzą* w przedostatnim wersie pointa staje się wyrazista i zwarta.

*Das Amt für Literatur;
Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission*

Tłumacząc oba te wiersze, powstałe w roku 1953, Krynicki również aktualizuje ich znaczenie w kontekście PRL-u, wykorzystując analogie w polityce kulturalnej NRD i Polski Ludowej¹¹. Brecht krytykuje instytucje reżimowe: Urząd ds. Literatury i Wydawnictw (*Amt für Literatur und Verlagswesen*) oraz Państwową Komisję ds. Sztuki (*Staatliche Kommission für Kunst*)¹². Oba wiersze były głosem poety w toczonej wówczas burzliwej dyskusji o istocie i funkcji tych organów i należały do niewielu jego wypowiedzi jawnie krytycznych wobec państwa socjalistycznego¹³. *Das Amt für Literatur* to zjadliwa krytyka działań eneradowskiej cenzury, która reglamentuje papier i umożliwia druk wyłącznie książek głoszących idee „prawomyślne”:

Das Amt für Literatur mißt bekanntlich den Verlagen / Der Republik das Papier zu, soundso viele Zentner / Des seltenen Materials für willkommene Werke. / Willkommen / Sind Werke mit Ideen / Die dem Amt für Literatur aus den Zeitungen bekannt sind. / Diese Gepflogenheit / Müßte bei der Art unserer Zeitungen / Zu großen Ersparnissen an Papier führen, wenn / Das Amt für Literatur für eine Idee unserer Zeitungen / Immer nur ein Buch zuließe. / Leider / Läßt es so ziemlich alle Bücher in Druck gehn, die eine Idee / Der Zeitungen verarzten. / So daß / Für die Werke manches Meisters / Dann das Papier fehlt.

(Brecht, 1993: 1007–1008)

Urząd do spraw literatury, jak wiadomo, przydziela / poszczególnym wydawnictwom Republiki papier, określoną ilość cetnarów tego deficytowego materiału

¹¹ Notabene, polityzacja przekładu nie jest zjawiskiem odosobnionym. Pisała o tym Anna Bednarczyk na materiale piosenek Władimira Wysockiego tłumaczonych na polski – czy raczej: trawestowanych – przez Jacka Kaczmarskiego. Bard Solidarności „dopisywał” tekstem Wysockiego nieobecne w nich aluzje i podteksty oraz wzmacniał te faktycznie w nich zawarte (Bednarczyk, 2008: 89; Bednarczyk, 1996). Motywacja polityczna tłumacza miała w tym przypadku kluczowe znaczenie dla kształtu jego tekstów docelowych.

¹² Oba urzędy należało, jego zdaniem, zlikwidować i zastąpić Ministerstwem Kultury – faktycznie utworzonym niedługo potem, na początku 1954 r. (zob. Clark: 470–471).

¹³ Postawę Brechta wobec władz komunistycznych NRD na szerokim tle polityczno-historycznym przedstawia Mark W. Clark. Stara się przy tym o wyważoną ocenę działań poety, świadczących z jednej strony o cynizmie, oportunistycznym i braku cywilnej odwagi, z drugiej – o niezgodzie na socrealistyczną doktrynę i przywiązaniu do niezależności artystycznej.

– / – aby umożliwić wydanie pożądaných utworów. // Pożądanymi / są jedynie utwory głoszące idee, / które urzędowi do spraw literatury znane są z gazet. / Można byłoby więc dzięki tej metodzie, / zważywszy na osobliwości naszych gazet, / doprowadzić do ekonomicznego wykorzystania deficytowego papieru, gdyby / urząd do spraw literatury wydawał tylko jedną książkę / jako ilustrację jednej gazetowej idei. Niestety / on lekką rączką zatwierdza do druku wszystkie książki, przezuwające / jedną i tę samą ideę, znaną z naszych gazet. // Przez co / na utwory niektórych mistrzów / nie starcza papieru.

(Krynicki, 1975: 125)

Urząd do Spraw Literatury, jak wiadomo, / przydziela wydawnictwom Republiki papier, tyle a tyle cetnarów / tego deficytowego materiału na pożądane dzieła. / Pożądane / są dzieła o ideach, / które Urząd do Spraw Literatury zna z gazet. / Takie postępowanie, / zważywszy na charakter naszych gazet, / mogłoby doprowadzić do wielkich oszczędności papieru, gdyby / Urząd do Spraw Literatury dopuszczał tylko po jednej książce / na każdą ideę naszych gazet. Niestety, / śle on do druku niemal wszystkie książki, cackające się / z pewną ideą tych gazet. / Tak to / na dzieła niektórych mistrzów / nie starcza potem papieru.

(Brecht, 1980: 44)

Urząd do Spraw Literatury, jak wiadomo / Przydziela wydawnictwom republiki papier, tyle a tyle cetnarów / Tęgo deficytowego materiału na chętnie widziane dzieła. / Chętnie widziane / Są dzieła o ideach / Które Urząd do Spraw Literatury zna z gazet. / Taki zwyczaj, / Zważywszy na charakter naszych gazet, / Musiałby doprowadzić do wielkich oszczędności papieru, gdyby / Urząd do Spraw Literatury dopuszczał zawsze tylko jedną książkę / Na jedną ideę z naszych gazet. Niestety, / Dopuszcza on do druku niemal wszystkie książki, cackające się / Z jakąś ideą z tych gazet. / Przez co / Na dzieła niejednego mistrza / Brakuje potem papieru.

(Brecht, 2022: 144)

W roku 1975 wiersz ten musiał brzmieć dla polskich czytelników nader aktualnie. Wywoływał skojarzenia z tzw. Listem 34 z 14 marca 1964: pierwszym zorganizowanym protestem pisarzy i intelektualistów w obronie kultury i wolności słowa w PRL-u (Fik: 359). Sprzeciw wobec, jak pisali sygnatariusze, „ograniczeni[a] przydziału papieru na druk książek i czasopism oraz zaostre-ni[a] cenzury prasowej” spowodował represje wobec autorów listu oraz redakcji czasopism, przede wszystkim *Tygodnika Powszechnego*, a ponadto zaostre-nie partyjnej kampanii antyinteligenckiej (zob. Albert: 464–465).

Przekład z roku 1975 jest wyraźnie dłuższy niż następne. Dokonane później (1980 i 2022) skróty polegają na uproszczeniu składni („idee... które urzędowi do spraw literatury znane są z gazet” vs. „[idee,] które Urząd do Spraw Literatury zna z gazet”), ale też na złagodzeniu ironii, która w roku 1975 zdaje się pochodzić raczej od Krynickiego niż od Brechta. O ile oryginał brzmi ironicznie jako całość, o tyle poszczególne sformułowania są neutralne w wymowie: „zu großen Ersparnissen an Papier führen” – dosłownie: ‘doprowadzić do wielkich oszczędności papieru’ (tak też tłumaczy Krynicki w edycji z r. 2022), „[das Amt lässt] so ziemlich alle Bücher in Druck gehen, die...” – dosłownie: Urząd ‘wypuszcza do druku prawie wszystkie książki, które...’. U Krynickiego w roku 1975 czytamy, że decyzje cenzury mogłyby „doprowadzić do ekonomicznego wykorzystania deficytowego papieru”, co przypomina bolączki PRL-u i brzmi jak propagandowy apel; urząd „lekką rączką zatwierdza do druku” – nieobecny w oryginale zmodyfikowany frazeologizm (z ironicznym deminutywem) nadaje ocenie działalności urzędu ton wyjątkowo szyderczy. Oddanie frazy „willkommene Werke” jako „pożądane utwory” (1975, 1980) przywodzi na myśl przymiotniki o podobnym znaczeniu: „słuszny”, „prawidłowy”, należące do słownictwa PRL-owskiej nowomowy i narzucające postawę otwarcie normatywną (por. Głowiński, 1990: 10). Wyrażenie „chętnie widziane dzieła” w translacji z roku 2022 nie jest już tak nacechowane. Podobnie przekład neutralnej frazy „[die] Art unserer Zeitungen” w roku 1975 jako „osobliwości naszych gazet” nasuwa podejrzenie, że prasa ta dlatego jest „osobliwa”, iż nie spełnia swojego podstawowego zadania, tzn. nie dostarcza rzetelnej, prawdziwej informacji. Natomiast wyrażenie „charakter naszych gazet”, wprowadzone w przekładzie z roku 1980, a potem 2022, sugestię tę osłabia.

Jako ironiczny „naddatek” Krynickiego A.D. 1975, nieumotywowany sensem oryginału, postrzegalbym też sposób, w jaki tłumacz uwypukla odwrócenie hierarchii estetycznej i etycznej w twórczości literackiej kontrolowanej przez reżim. Chodzi o zdanie „[Bücher,] die eine Idee der Zeitungen verarzten”. Kluczowy tu czasownik *verarzten* oznacza ‘opatrywać ranę’ (Duden: 1632), „kurować, leczyć, pielęgnować” (Piprek, Ippold: 684), a fragment ten w wersji Piotra Sommera, semantycznie odwzorowującej oryginał, brzmi: „książki, które pielęgnowują / Jakąś ideę z gazet” (Buras i in.: 159). U Krynickiego animizacja „książki przeżywające jedną i tę samą ideę” podkreśla intelektualną miałość

publikacji „pożądanych”, a więc dopuszczonych do druku kosztem utworów wartościowych. W późniejszych przekładach czytamy już o książkach „cackających się” z ideami z gazet; zmiana czasownika z „przeżuwać” (1975) na „cackać się” (1980, 2022) (przy czym oba nie mają nic wspólnego ze znaczeniem oryginalnego *verarzten*) łagodzi i bagatelizuje przygnębiającą wizję literatury socrealistycznej: jałowej, schematycznej, nastawionej na indoktrynację. Ostrze ironii, zrazu silniejszej niż u Brechta, ulega więc stopniowi.

Notabene Brechtowska wizja literatury czerpiącej z gazetowej propagandy bliska jest motywowi gazet jako źródła kłamstwa, manipulacji i duchowej trucizny – a jest to przecież jeden z wątków wiodących w twórczości Krynickiego z lat 70. (zob. Świeściak: 99–100). W tomie *Organizm zbiorowy*, z którego pochodzi pierwszy cytowany przekład *Das Amt für Literatur*, odnajdziemy też autorskie wiersze tłumacza, w których gazeta podlega makabrycznej animizacji i opanowuje, jak pasożyt, ciało i umysł człowieka: „mój przyjaciel [...] kładzie się na łóżku i przykrywa twarz gazetą, / [...] gazeta przykrywa go jak całun, / całuje jego wargi, / jego wargi spijają druk, / druk spija jego krew [...]” (*Mój przyjaciel odcina się od świata*, Krynicki, 1975: 56); „Jego długie włosy / wkręcone w prasę prasy wloką go przez łamy gazet / całego świata. Wpłatanego w prasę świata. Czarno-biały / druk pije jego krew” (*Jeden długowłosy nie nakarmi całego świata*, Krynicki, 1975: 70). Wiersz Brechta doskonale wpisuje się w poezję Krynickiego, który na tym etapie własnej twórczości pokazywał problem zafalszowanego języka mass mediów, a gazetę traktował, podobnie jak inni poeci Pokolenia 68, jako symbol „wszystkich odmian manipulacji świadomością zbiorową” (Szulc-Packalén: 75). Przesłanie Brechta musiało być Krynickiemu w roku 1975 wyjątkowo bliskie i tym chyba można tłumaczyć dodaną ironię, wzmacniającą przekaz oryginału; to niewątpliwe odstępstwo od pierwowzoru jest uzasadnione koncepcją wydawniczą tomu *Organizm zbiorowy*, która współtworzy przyjętą tu dominantę translatorską: przekład w założeniu miał być czytany razem z autorskimi wierszami Krynickiego. W późniejszych edycjach tłumaczeń Brechta – tomach zawierających już tylko jego utwory – Krynicki wycofuje się z tej ewidentnej nadinterpretacji.

Również przekład drugiego wiersza: *Nicht feststellbare Fehler der Kommission* zawiera rozwiązanie translatorskie podyktowane, jak sądzę, chęcią

silniejszego osadzenia przekładu w kontekście „autorskiej” zawartości tomu *Organizm zbiorowy*:

Geladen zu einer Sitzung der Akademie der Künste / Zollten die höchsten Beamten der Kunstkommission / Dem schönen Brauch, sich einiger Fehler zu zeihen / Ihren Tribut und murmelten, auch sie / Zeihten sich einiger Fehler. Befragt / Welcher Fehler, freilich konnten sie sich / An bestimmte Fehler durchaus nicht erinnern. Alles, was / Ihnen das Gremium vorwarf, war / Gerade nicht ein Fehler gewesen, denn unterdrückt / Hatte die Kunstkommission nur Wertloses, eigentlich auch / Dies nicht unterdrückt, sondern nur nicht gefordert. [...]

(Brecht, 1993: 1007)

Nieuchwytne błędy Komisji do Spraw Sztuki

Główni urzędnicy z komisji do spraw sztuki / zaproszeni na posiedzenie Akademii Sztuk, / aby być w zgodzie z dobrym obyczajem / przyznawania się do swoich błędów i składania samokrytyki, / ogólnikowo bąkali, że także i oni / przyznają się do swoich błędów. Co prawda, / kiedy zapytano ich, co mają sobie do zarzucenia, / to, aczkolwiek bardzo się starali, jakoś nie mogli sobie przypomnieć / żadnych konkretnych błędów. Wszystko / co, ich zdaniem, miało być błędem, akurat nie okazywało się / błędne, bo przecież komisja wstrzymywała / jedynie te utwory, które nie zawierały pozytywnych rozwiązań, a właściwie / to nawet nie tyle wstrzymywała, ile po prostu nie przekazywała ich dalej [...].

(Krynicky, 1975: 126)

Nieustalone błędy Komisji do Spraw Sztuki

Najwyżsi urzędnicy z Komisji do Spraw Sztuki / Spłacając dług pięknemu zwyczajowi przyznawania się / Do pewnych błędów, przebąkali, że także i oni / Obwiniają się o niektóre błędy. Ale zapytani / O jakie, nie mogli sobie, oczywiście / Żadnego przypomnieć. Wszystko, co / Zarzucał im ogół zebranych, akurat / Nie okazywało się błędem, bo komisja tępiła / Tylko to, co bezwartościowe, a właściwie / To nie tyle tępiła, ile nie popierała. [...]

(Brecht 2022: 143)¹⁴

Brecht wyszydza tu polityczny rytuał samokrytyki, doprowadzony do absurdu. Rytuał ów, składający się z „pozornych gestów językowych”, świadczy

¹⁴ Wersja z 1980 r. (Brecht, 1980: 44) jest niemal identyczna z tą z 2022 r., zmiany są kosmetyczne i nie wpływają na interpretację całości, dlatego rezygnuję z przytaczania tego przekładu. Tak samo postępuję dalej w przypadku wiersza *Wahrnehmung*.

o „desperackiej nadgorliwości ciał politycznych” (Sommer: 169–170). I w tym przypadku Krynicki w przekładzie z *Organizmu zbiorowego* podkreśla satyryczną wymowę oryginału mocniej niż w kolejnych translacjach. Dzieje się tak za sprawą Brechtowskiego wielosłowia, które tłumacz zwielokrotnia. Jak pisze Piotr Sommer, w oryginale zwraca uwagę amplifikacja w postaci natrętnych powtórzeń kluczowego słowa „Fehler” (‘błędy’), a także „autopoprawka narratora”, który gorączkowo poszukuje akceptowalnego słowa nazywającego czynności cenzorskie: „...unterdrückt / Hatte die Kunstkommission nur Wertloses, eigentlich auch / Dies nicht unterdrückt, sondern nur nicht gefördert”. Czasowniki: *unterdrücken* (‘tłamsić, dusić’) i *[nicht] fördern* (‘[nie] popierać’) Krynicki (1975) tłumaczy dużo bardziej ogłędnie niż w późniejszych wersjach: komisja „nie tyle wstrzymywała” niektóre utwory, „ile po prostu nie przekazywała ich dalej” (amplifikacja „po prostu”), podczas gdy w przekładach z lat 1980 i 2022 mowa o tym bardziej wprost: komisja „nie tyle tępiła, ile nie popierała”. Eufemizację, w pierwszym przekładzie silniejszą niż u Brechta i w następnych tłumaczeniach, dostrzegamy w określeniu oceniającym artystyczną jakość cenzurowanych dzieł: w oryginale komisja wstrzymuje *nur Wertloses* – Krynicki w latach 1980 i 2022 tłumaczy dosłownie: „to tylko, co bezwartościowe”, natomiast w roku 1975 wybiera w tym miejscu pokrętną peryfrazę-eufemizm: „jedynie te utwory, które nie zawierały pozytywnych rozwiązań”. Tę opisową, „przegadaną” frazę, zniekształcającą w tym miejscu Brechtowską prostotę, tłumacz wkłada w usta partyjnego biurokraty, którego wypowiedź jest relacjonowana; fraza ta nieudolnie maskuje bełkotliwy język i komunikacyjną nieporadność mówiącego. Obecność w edycji z roku 1975 peryfrazy-eufemizmu, figury retorycznej typowej dla PRL-owskiej nowomowy (Głowiński, 1990: 34), odczytywałabym, po pierwsze, jako nawiązanie do owej szczególnej odmiany polszczyzny (dużo wyraźniejsze niż w retranslacjach) oraz, po drugie, jako uwydatnienie satyrycznego charakteru wiersza Brechta. Przekład z *Organizmu zbiorowego* jest też mocniej osadzony w języku PRL-u (tym z czasów stalinowskich) dzięki temu, że procedurę opisaną w wierszu nazywa wprost („składanie samokrytyki”). Natomiast w obu późniejszych przekładach napotykaemy peryfrazę analogiczną jak u Brechta: „[der] schön[e] Brauch, sich einiger Fehler zu zeihen” – „piękny zwyczaj przyznawania się do pewnych błędów”. Hasło „samokrytyka” uruchamia u polskiego odbiorcy skojarzenia z szykanami, jakie spotykały polskich pisarzy

w czasach stalinowskich: samokrytykę musieli składać m.in. Tadeusz Borowski, Jerzy Andrzejewski, Konstanty Ildefons Gałczyński (zob. Wołowicz: 43, 47). Co więcej, Krynicki zdaje się odsyłać w tym miejscu do własnego wiersza *Samokrytyka* w tym samym tomie (Krynicki, 1975: 78–80), tworząc w ten sposób intratekstualną spójność. W utworze tym tytułowa nazwa partyjnego rytuału staje się pretekstem do wyliczenia wszelkich możliwych powodów: społecznych, politycznych, egzystencjalnych, dla których podmiot mówiący utracił wiarę w sprawczą moc poezji („już nie jestem młodym poetą”). Paradoks polega na tym, że wypunktowane zostają czynniki niejako zewnętrzne, nie zaś własne, prawdziwe czy rzekome, błędy „ja” lirycznego – osoby składającej samokrytykę.

Porównanie przekładów wiersza o komisji do spraw sztuki pokazuje więc, że wersja z roku 1975 różni się istotnie od późniejszych. Jest mniej wierna wobec Brechta, a bardziej związana z kontekstem, jaki stanowią: *Organizm zbiorowy* jako całość, realia polityki kulturalnej w PRL-u lat 50. oraz żywioł nowomowy. Wzmocnienie wymowy politycznej oryginału było możliwe dlatego, że samo nazwisko i autorytet Brechta – uznanego pisarza socjalistycznego – chroniło tłumacza przed PRL-owską cenzurą. Porównanie wersji z 1975 roku z oryginałem odsłania liczne amplifikacje. Powodują one zamierzoną „bełkotliwość” tłumaczenia, zwielokrotniającą satyryczno-parodystyczny efekt Brechtowskich wersetów. Sądzę, że jest to jeden z nielicznych u Krynickiego przypadków, kiedy skrócenie wcześniejszej wersji nie wyszło tłumaczeniu na dobre, gdyż pozbawiło je celności i stępiło ostrze ironii. W tym miejscu zasadne wydaje się, by pytanie stawiane przez translatorów w kontekście tradycyjnie rozumianej serii przekładowej odnieść także do „auto-serii” jednego tłumacza: czy z każdym kolejnym wariantem dokonuje się jakościowy postęp (jak sugeruje Legeżyńska: 195) czy też, jak uważa Edward Balcerzan (34), przeświadczenie o wyższości ostatniego tłumaczenia jest złudne? (zob. także Adamowicz-Pośpiech: 22–26). Autokorekty Krynickiego, skutkujące powstaniem tekstów docelowych nieraz mocno się od siebie różniących, a na pewno znacznie odbiegających od Brechta, nie potwierdzają tezy o doskonaleniu kolejnych ogniw serii, a raczej obserwację Yves’a Gambiera, że retranslacja stanowi „powrót” do oryginału (zob. Adamowicz-Pośpiech: 40).

Ku aforystycznej poincie: *Wahrnehmung; Die Lösung*

Przekłady Krynickiego cechuje dążność do kondensacji i uzyskania możliwie lakonicznej pointy. Tendencję tę doskonale ilustruje wiersz *Wahrnehmung*. W *Organizmie zbiorowym* zatytułowany został *Kiedy powróciłem*, w kolejnych wersjach – *Spostrzeżenie* (notabene już sam ten tytuł jest krótszy i „powraca” niejako do Brechtowskiego oryginału):

Als ich wiederkehrte / War mein Haar noch nicht grau / Da war ich froh. // Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.

(Brecht, 1993: 960)

Kiedy powróciłem / nie siewały jeszcze moje włosy / i byłem szczęśliwy. // Trudności zdobywania szczytów mamy już poza sobą. / Przed nami trud poruszania się po równinie.

(Krynicki, 1975: 119)

Kiedy wróciłem, / nie siewały jeszcze moje włosy, / byłem temu rad. // Trudy gór mamy za sobą, / przed nami trudy równiny.

(Brecht, 1980: 42–43; Brecht, 2022: 117)

Drugą wersję Krynicki skrócił w kilku miejscach. Mając do dyspozycji dwie alternatywne formy tego samego czasownika (*powróciłem* vs. *wróciłem*) i przyimka (*poza* vs. *za*), wybiera tę bez przedrostka. Trocheiczny rytm zdania *Byłem temu rad* brzmi pod względem prozodycznym lepiej niż wersja *i byłem szczęśliwy*, przymiotnik *rad* jest też znaczeniowo bliższy niemieckiemu *froh*. Najistotniejsze „cięcie” dotyczy dwóch ostatnich wersów. W przekładzie z *Organizmu zbiorowego* gerundia: *zdobywanie* i *poruszanie się* (amplifikacja względem oryginału) nadają tekstowi charakter narracyjny. Natomiast wersja skrócona zyskuje rys aforystyczny dzięki metonimiom, jakie stanowią nieoczywiste w polszczyźnie połączenia wyrazów: *trudy gór* i *trudy równiny*. Wskutek tych redukcji Krynicki „powraca” do Brechta, a zarazem przybliża się do własnej poetyki z okresu „po-lingwistycznego”.

Dążenie do celności i precyzji cechuje też kolejne dokonane przez Krynickiego przekłady wiersza *Die Lösung* – *Rozwiązanie*, sztandarowego utworu z *Elegii bukowskich*:

Nach dem Aufstand des 17. Juni / Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands /
In der Stalinallee Flugblätter verteilen / Auf denen zu lesen war, daß das Volk /
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe / Und es nur durch verdoppelte
Arbeit / Zurückerobern könne. Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung
/ Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?

(Brecht, 1993: 1009–1010)

Po wybuchu powstania 17 czerwca / z nakazu sekretarza związku literatów / w alei
Stalina rozdawano ulotki / głoszące że naród stracił zaufanie / rządu i może je
odzyskać / jedynie przez zdwojoną pracę. / Czy rząd nie mógłby / wybrać innego
rozwiązania: / rozwiązać naród / i wybrać nowy?

(Krynicki, 1975: 127)

Po wybuchu powstania 17 czerwca, / sekretarz Związku Pisarzy / kazał rozdać
w Alei Stalina ulotki, / w których można było przeczytać, że naród / stracił zaufanie
rządu / i mógłby je odzyskać / tylko przez zdwojoną pracę. Czy nie / byłoby wszak
[sic] prościej, gdyby rząd / rozwiązał naród i / wybrał drugi?

(Brecht, 1980: 45)

Po wybuchu powstania 17 czerwca / Sekretarz Związku Pisarzy / Nakazał rozdać
w Alei Stalina ulotki / W których można było przeczytać, że naród / Stracił zaufa-
nie rządu i mógłby je odzyskać / Jedynie przez zdwojoną pracę. Czy nie / Byłoby
jednak prościej, gdyby rząd / Rozwiązał naród i / Wybrał inny?

(Brecht, 2022: 133)

Choć utwór ten odnosi się do autentycznych osób i wydarzeń w NRD w roku 1953¹⁵, to jego jawnie antykomunistyczna wymowa sprawiła, że dwadzieścia lat później przekład Krynickiego mógł się ukazać drukiem dopiero po wykreśleniu zeń przez PRL-owską cenzurę nazwiska Stalina¹⁶. Absurdalna wizja rządu rozwiązującego naród i wybierającego inny sugerowała wyjście odwrotne, nie wypowiedziane wprost, ale nasuwające się w sposób oczywisty: pomysł, aby to naród wybrał inną władzę – co w tamtym czasie i ustroju było rzecz

¹⁵ Sekretarz Związku Pisarzy NRD, autor rzeczonyj ulotki atakującej uczestników protestu 17 czerwca 1953 r., to Kurt Barthel (zob. przypis Krynickiego w: Brecht, 2022: 164).

¹⁶ Ingerencja ta dotyczyła pierwszej wersji tłumaczenia, pierwotnie opublikowanej w dwutygodniku *Student* w r. 1972 (zob. przypis Krynickiego w: Brecht, 2022: 165). W tym przypadku nazwisko Brechta nie wystarczyło jako alibi dla tłumacza.

jasna niemożliwe, a sama wzmianka o takim rozwiązaniu stanowiła tabu (zob. Thomson: 126).

Najbardziej wymowna modyfikacja w stosunku do pierwotnej wersji przekładu dotyczy pointy i jej maksymalnego uproszczenia składniowego. Z uwagi na precyzję i jasność przekazu jest to zabieg jak najbardziej celowy. A jednak wersja z 1975 r. trafniej, moim zdaniem, oddaje pozorną „niekunsztowność”, zamierzoną chropawość stylu Brechta, którą Krynicki później wygładził. Chodzi o homonimie: *rozwiązanie* / *rozwiązać* (‘wyjście z sytuacji’ vs. ‘odwołanie, zwolnienie ze stanowiska’) oraz *wybrać* (‘podjąć decyzję’ vs. ‘powołać kogoś na stanowisko’), na których Krynicki opiera całą pointę. Powtórzenia wyrazów: „Czy rząd nie mógłby / **wybrać** innego **rozwiązania**: / **rozwiązać** naród / i **wybrać** nowy?” sprawiają wrażenie usterki stylistycznej. Uważam jednak tę decyzję za celowy zabieg poetycki („dopisanie” homonimii tam, gdzie brak jej w oryginale), uzasadniony wybraną dominantą translatorską. W tekście Brechta „Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?” jedynie czasownik *auflösen* nawiązuje brzmieniowo do tytułu wiersza *Die Lösung*. Wprowadzenie przez Krynickiego nadmiarowej homonimii sugeruje (pozorną) niezręczność czy wręcz toporność Brechtowskiego idiomu. Z drugiej strony skłonna jestem dostrzec w tym wczesnym tłumaczeniu echo własnej poetyki Krynickiego z jego okresu lingwistycznego, operującej środkami komunikującymi „stan nadobfitości języka”; homonimia jest tu jedną z postaci bardzo często używanej paronomazji (zob. Świeściak: 68–70).

Konkluzja

Rilke, Celan i Brecht – poeci niemieckojęzyczni najważniejsi dla autora *Magnetycznego punktu* – wyznaczają trzy różne wzorce jego translatorskiego podejścia. Rilke pomimo, a może: wskutek bliskości motywów¹⁷ skłania do „negatywnego aktu translatorskiego”: rezygnacji z przekładu. Celan, dzięki podobnej ewolucji poetyki zdążającej ku milczeniu, uruchamia w twórczości Krynickiego „tłumaczenie totalne”; obejmuje ono nieoczywiste formy intertekstualnych nawiązań,

¹⁷ Ślady Rilkego we własnej poezji Krynickiego, polegające na sięganiu do pewnych motywów m.in. z *Elegii duinejskich*, analizuje Kuczyńska-Koschany, 2004: 286–292.

wykraczających poza relację autor – tłumacz. Brecht natomiast poruszył Krynickiego aktualnością polityczną swoich wierszy, którą tłumacz początkowo eksponuje i wzmacnia. Dopiero w kolejnych redakcjach przekładów łagodzi „socjalistyczne” aluzje (które w roku 2022 i tak już straciły dawną sugestywność); w zamian stara się wydobyć uniwersalną wymowę Brechtowskiej poezji.

Przywołaną na wstępie deklarację tłumacza o „naprawie” przekładów początkowo zbyt swobodnych, o odejściu od parafrazowania w kierunku przekładu *sensu stricto* wypada jednak zweryfikować negatywnie. Wszystkie ogniwa „auto-serii” Krynickiego to w mniejszym lub większym stopniu parafrazy, bo nawet tam, gdzie stara się on „powrócić” do semantycznego znaczenia Brechtowskich wierszy, normą przekładową okazuje się jego własna poetyka¹⁸. Krynicki jako tłumacz potwierdza zatem „współzależność twórczości zwanej oryginalną i twórczości przekładowej albo [...] niemożliwość oddzielenia poezji od przekładu, a przekładu od poezji” (Jarniewicz: 381), co Jerzy Jarniewicz, postulujący uznanie autonomii tłumacza-jako-autora, uważa za okoliczność sprzyjającą powstawaniu wartościowych tłumaczeń.

Na „upolitycznienie” Brechta w polskich przekładach, nie tylko zresztą Krynickiego, zwraca uwagę Piotr Sommer (165). Zauważa też jednak wpływ odwrotny: Brechta można postrzegać jako „współtwórc[ę] pewnego typu języka ‘nowofalowego’”, przyswojonego polszczyźnie przez Juliana Kornhausera, Ewę Lipską oraz „niemal całą ‘po-lingwistyczną’ twórczość Krynickiego (który chyba nie docenił niebezpieczeństwa i tak sobie Brechtem skrócił oddech, że pozostało mu niewiele więcej, jak tylko zrewanżować się Niemcowi wierszem *Ad hominem*” (ibidem)¹⁹. „Skrócony oddech” można rozumieć jako wąską, doraźnie polityczną interpretację Brechta w przekładach, ale również – jako dążenie, wzorem twórcy *Elegii bukowskich*, do precyzji i myślowego skrótu, co

¹⁸ Tę samą prawidłowość zauważa Monika Kaczorowska w przekładach Barańczaka (Kaczorowska: 267).

¹⁹ Z wypowiedzią Sommera polemizuje Adam Komorowski (65), pisząc o „znikomym” wpływie Brechta zarówno na poezję Krynickiego, jak i na samą Nową Falę. Wg recenzenta Krynicki poszukiwał u niemieckiego poety nie inspiracji, ale wsparcia, polegającego na „uwolnieniu pragnienia klarowności wiersza od eksplikatywnego sensu” (Komorowski: 67). Moim zdaniem intuicja ta nie przeczy tezie o dążeniu do Brechtowskiej precyzji. Ponadto „szukanie wsparcia” u tłumaczonego autora to interakcja równie istotna co bezpośrednia inspiracja, ponieważ utwierdza tłumacza-poetę w jego własnych artystycznych wyborach.

traktowałabym raczej jako komplement niż przyganę. Dążenie to charakteryzuje zresztą zarówno przekłady, jak i twórczość własną Krynickiego, który, układając kolejne tomy z wierszy już publikowanych, skreśla całe fragmenty (Świeściak: 186–187); także tłumaczenia wciąż przeredagowuje i skraca (Rajewska: 113). Jedne i drugie to dzieło nie ukończone, gotowe na kolejne przemiany – nasuwa się tu Balcerzanowska formuła „otwartości serii”. Jak mówi sam poeta, „cały czas poszukiwałem swojego języka poetyckiego i myślę, że nadal go poszukuję” („Temperament wiersza”, 159). Poeci niemieccy stanowią w tych poszukiwaniach ważną inspirację.

Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka. *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Albert, Andrzej [Wojciech Roszkowski]. *Najnowsza historia Polski 1914–1993*. T. 2: 1945–1993. Warszawa: Świat Książki, 1995.
- Balcerzan, Edward. „Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu”. *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1999. 25–37.
- Bednarczyk, Anna. „Collage polityczno-translatologiczny”. *Polityka a przekład*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1996. 163–171.
- , „Krytyka tłumaczenia – dwa modele badawcze”. *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1999. 65–80.
- , *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Brecht, Bertolt. *Elegie bukowskie i inne wiersze*. Wybór i przekład Ryszard Krynicki. Wydanie III poprawione. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1980.
- , *Die Gedichte in einem Band*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- , *Elegie bukowskie i inne wiersze*. Wybór i tłumaczenie Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5, 2022.
- Buras, Jacek. „Nelly Sachs po polsku. Hieroglify cierpienia, szyfry nadziei”. *Literatura na Świecie* 1–2 (2009): 369–383.

- Buras, Jacek S., Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Celan, Paul. *Psalm i inne wiersze*. Wybór i przekład Ryszard Krynicki [Fuga śmierci w przekładzie Stanisława Jerzego Leca]. Kraków: Wydawnictwo a5, 2013.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas, 2011.
- Clark, Mark W. „Hero or Villain? Bertolt Brecht and the Crisis Surrounding June 1953”. *Journal of Contemporary History* 41.3 (2006): 451–475.
- Czapliński, Przemysław, Piotr Śliwiński. *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- Dedecius, Karl. *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Duden. *Deutsches Universalwörterbuch A–Z*. Mannheim: Dudenverlag, 1996.
- Ekier, Jakub. „Ani czyjś, ani swój, ani jeden”. Jacek S. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012. 76–89.
- Ekier, Jakub. [List do redakcji ws. wyboru poezji Celana w przekładzie R. Krynickiego]. *Literatura na Świecie* 7–8 (2013): 407–408.
- Elegie bukowskie i inne wiersze. Bertolt Brecht i Ryszard Krynicki – rozmowa Marcina Barana z Ryszardem Krynickim*. Wrocław 25.05.2022. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Elegie+bukowskie+i+inne+wiersze+1980#fpstate=i-ve&vld=cid:7db8bbb7,vid:W18Kzd9egyc> (dostęp: 2.09.2023).
- Fik, Marta. *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. London: Polonia Book Fund, 1989.
- Frank, Armin Paul. „Einleitung”. *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, red. Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1988. IX–XIII.
- Frank, Armin Paul, Brigitte Schultze. „Normen in historisch-deskriptiven Übersetzungsstudien”. *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, red. Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1988. 96–121.
- Głowiński, Michał. *Nowomowa po polsku*. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1990.
- „Przyboś: najwięcej słów”. Tegoż. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje* [Prace wybrane t. 5]. Kraków: Universitas, 2000. 459–469.
- Gutorow, Jacek. *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków: Znak, 2003.

- Hermans, Theo, red. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.
- Hinck, Walter. *Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozeß*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Jarniewicz, Jerzy. *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław: Ossolineum, 2018.
- Joost, Jörg Wilhelm. „Buckower Elegien”. *Brecht-Handbuch*. T. 2: *Gedichte*, red. Jan Knopf. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001. 439–453.
- Kaczorowska, Monika. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas, 2011.
- Każmierczak, Marta. „Błąd w przekładzie poezji”. *Błąd (i jego konsekwencje) w przekładzie*, red. Piotr Fast, Alina Świeściak. Katowice–Częstochowa: Śląsk – Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej w Częstochowie, 2010. 105–117.
- Kittel, Harald. „Inclusions and Exclusions: The ‘Göttingen Approach’ to Translation Studies and Inter-Literary History”. *Translating Literatures – Translating Cultures: New Vistas and Approaches in Literary Studies*, red. Kurt Mueller-Vollmer, Michael Irmischer. Berlin: Erich Schmidt 1998. 3–13.
- Komorowski, Adam. „Aniołowie nie piszą wierszy”. *Twórczość* 12 (2022): 63–68.
- Kopacki, Andrzej. „Śliwa pod okiem”. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*, red. Jacek S. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. Wrocław: Biuro Literackie, 2012. 127–138.
- , „Mała typologia wady”. *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, red. Piotr Sommer. Kraków–Warszawa: Instytut Książki – Literatura na Świecie, 2016. 95–105.
- Krynicky, Ryszard. *Organizm zbiorowy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Krzywania, Anna, oprac. *Gdybym wiedział. Rozmowy z Ryszardem Krynickim*. Wrocław: Biuro Literackie, 2014.
- Kuczyńska-Koschany, Katarzyna. *Rilke poetów polskich*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.
- , „Wiersz jako etymologiczna hipoteza świata w twórczości przekładowej (czyli własnej) Ryszarda Krynickiego”. *Pismo chmur. Studia i szkice o twórczości Ryszarda Krynickiego*, red. Paweł Próchniak. Kraków: EMG, 2014. 189–206.
- Kuhn, Tom. „Brecht als Lyriker”. *Brecht-Handbuch*. T. 2: *Gedichte*, red. Jan Knopf. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001. 1–21.

- Legeżyńska, Anna. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Lipszyc, Adam. „We przekładzie”. *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, red. Piotr Sommer. Kraków–Warszawa: Instytut Książki – Literatura na Świecie, 2016. 511–531.
- Misiak, Iwona. *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.
- Morawiec, Arkadiusz. *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2014.
- Ojcewicz, Grzegorz. *Epitet jako cecha idiolektu pisarza. Studium literaturoznawczo-leksykograficzne o twórczości poetyckiej Iwana Bunina*. Katowice: Śląsk, 2002.
- Pietrych, Krystyna. „Jak milczy Krynicki?”. *Pismo chmur. Studia i szkice o twórczości Ryszarda Krynickiego*, red. Paweł Próchniak. Kraków: EMG, 2014. 171–188.
- Piprek, Jan, Juliusz Ippoldt. *Wielki słownik niemiecko-polski*. T. 2 (L–Z). Warszawa: Wiedza Powszechna, 1972.
- Rajewska, Ewa. „Ocierające się o siebie metafizyki. Krynicki, Celan, Sachs, Enzensberger”. *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2009. 107–120.
- Roszak, Joanna. „‘Tam, w jeden ze światów’. Ryszard Krynicki czyta poetów niemieckojęzycznych”. *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2009. 98–106.
- Schlaffer, Hannelore. „Brutalismus und Metaphysik. Die Einheit von Brechts Lyrik”. *Poetica* 35.1/2 (2003): 191–212.
- Sommer, Piotr. „Tak, czyli jak? (o killkunastu zdaniach B.B.)”. Jacek S. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012, 165–175.
- Szczęsna, Justyna. „Biegun milczenia”. *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2009. 70–85.
- Szulc-Packalén, Małgorzata Anna. *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997.
- Świeściak, Alina. *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*. Kraków: Universitas, 2004.

- „Temperament wiersza. Z Ryszardem Krynickim, Leszkiem Szarugą i Bohdanem Zadurą rozmawia Jarosław Borowiec”. *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu*, red. Seweryna Wysłouch, Jarosław Borowiec. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010, 151–161.
- Thomson, Philip. *The Poetry of Brecht. Seven Studies*. Chapel Hill: University of North Caroline Press, 1989.
- Wołowicz, Grzegorz. „Dwuznaczny urok samokrytyki”. *Teksty Drugie* 1/2.60/61 (2000): 43–59.

Between Celan’s Silence and Brecht’s Precision.

Translations of Bertolt Brecht’s Poetry in the Work of Ryszard Krynicki

Summary

The paper deals with the relationship between Ryszard Krynicki’s own poetry and his translations of Bertolt Brecht’s poems. Translations of selected poems with political overtones, published in 1975, 1980 and 2022, are compared. The analysis shows that the 1975 translation exposes and reinforces the political message of the original; however, Brecht’s references to the realities of the Third Reich and East Germany in the 1950s are updated and transferred by the translator to the context of the communist Poland in the 1970s. At the same time, Krynicki alludes in this translation to the poetics of his own work from the 1970s. The later translations (1980, 2022) weaken the political allusions of Brecht’s poems, bringing out their universal meaning instead. Krynicki strives for precision and reduction of linguistic material, for a concise, aphoristic point, which also corresponds to the evolution of his own poetic idiom over the past 40 years.

Keywords: translation, retranslation, poetry, silence, precision, Bertolt Brecht, Ryszard Krynicki

Słowa kluczowe: przekład, seria translatorska, poezja, milczenie, precyzja, Bertolt Brecht, Ryszard Krynicki

Cytowanie

Lukas, Katarzyna. „Między Celanowskim milczeniem a Brechtowską precyzją. Przekłady poezji Bertolta Brechta w twórczości Ryszarda Krynickiego”. *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 221–249. DOI: 10.18276/rk.2023.14-10.