

Rocznik Komparatystyczny  
Komparatistisches Jahrbuch

---

5 (2014)

Szczecin 2014

## **Rada Naukowa**

Dr. sc. Dalibor Blažina, izv. prof.; prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski (zastępca redaktor naczelnej); dr hab. Andrzej Hejmej, prof. UJ; prof. dr hab. Ulrike Jekutsch; dr hab. Marta Skwara, prof. US (redaktor naczelna); prof. dr hab. Lech Sokół; prof. dr Dorota Walczak-Delanois; dr hab. Bożena Zaboklicka, prof. de la Universitat de Barcelona

## **Sekretarz Redakcji**

dr Jerzy Kazimierski

## **Recenzenci**

dr hab. Bożena Chołuj (Uniwersytet Warszawski), dr hab. Robert Cieślak (Uniwersytet Warszawski), prof. dr Michael Düring (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), prof. dr Norbert Franz (Universität Potsdam), prof. dr hab. Hanna Gosk, Uniwersytet Warszawski, dr hab. Andrzej Hejmej (Uniwersytet Jagielloński), prof. dr hab. Bolesław Mrozewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), prof. dr Christian Prunitsch (Technische Universität Dresden), dr hab. Adam Regiewicz (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie), prof. dr hab. Lech Sokół (Instytut Sztuki PAN), prof. dr Ulrich Steltner (Friedrich-Schiller-Universität Jena), dr hab. Anna Wołkowicz (Uniwersytet Warszawski), prof. dr hab. Seweryna Wyślouch (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

## **Redaktorzy językowi**

Krzysztof Gołda

Ulrike Jekutsch

## **Korektor**

Joanna Grzybowska

## **Skład komputerowy**

Wiesława Mazurkiewicz

## **Projekt okładki**

Paweł Kozioł

Na okładce wykorzystano formę przestrzenną M.C. Eschera

## **Adres Redakcji**

Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa US, 71-065 Szczecin, al. Piastów 40b  
e-mail: [rocznik.komp@univ.szczecin.pl](mailto:rocznik.komp@univ.szczecin.pl)

Wszystkie numery czasopisma dostępne są w Internecie  
<http://www.us.szc.pl/main.php/Rocznik%20komparatystyczny>

Wersja papierowa jest wersją pierwotną

Streszczenia opublikowanych artykułów są dostępne online  
w międzynarodowej bazie danych

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities  
<http://cejsh.icm.edu.pl>

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2014

**ISSN 2081-8718**

**WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO**

Nakład 110 egz. Ark. wyd. 29,0. Ark. druk. 33,0. Format A5.

W czasie prac nad tym numerem „Rocznika Komparatystycznego” zmarł Pan Krzysztof Gołda, znakomity filolog i doświadczony redaktor, wieloletni współpracownik Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Szczecińskiego. Wszyscy wiele zawdzięczamy Jego dociekliwej, sumiennej pracy, rzetelności i serdecznej postawie.

W wielkim smutku żegnamy Pana, Panie Krzysztofie.

W imieniu Rady Naukowej i współpracowników „Rocznika Komparatystycznego”

Redaktor naczelna  
Marta Skwara

Während der Arbeit an diesem Band des „Komparatistischen Jahrbuchs” starb Herr Krzysztof Gołda, ein ausgezeichnete Philologe und erfahrener Lektor sowie langjähriger Mitarbeiter des „Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego” (Verlag der Stettiner Universität). Wir alle verdanken seiner gründlichen und gewissenhaften Arbeit sowie seiner Redlichkeit und seiner herzlichen Einstellung gegenüber anderen Menschen sehr viel.

In großer Trauer nehmen wir Abschied von Ihnen, lieber Krzysztof.

Im Namen des Wissenschaftlichen Beirats und aller Mitarbeiter des „Komparatistischen Jahrbuchs”

Chefredakteurin  
Marta Skwara



# Spis treści

## Inhaltsverzeichnis

### I

#### Tłumaczenie kultur

#### Übersetzung von Kulturen

- Brigitte Schultze, Beata Weinhausen  
Theaterlandschaften als Bedingungsrahmen für literarischen,  
intermedialen und kulturellen Transfer: Janusz Głowackis Dramen  
*Kopciuch (Aschenkinder)* und *Antygona w Nowym Jorku*  
(*Antigone in New York*) ..... 11
- Maria Krysztofiak  
Übersetzung und Rückübersetzung – eine Neubestimmung  
im Kultur-Code ..... 49
- Paweł Zajac  
„Durch den Weltkrieg zur neuen Weltkultur“.  
Periphere Literaturen im deutschen Sprachraum (1914–1918) ..... 63
- Mieczysław Dąbrowski  
Dwa przypadki kulturowego przekładu Owidiusza:  
Juliusz Bocheński, *Nazo poeta* i Christoph Ransmayr,  
*Die letzte Welt* ..... 85
- Ute Marggraff  
Zum West-Ost- und Ost-West-Transfer des aufklärerischen  
Kulturmodells: P. L. Le Roys *Erzählung der Begebenheiten*  
*vier Russischer Matrosen, die durch einen Sturm*  
*zur Insel Spitzbergen verschlagen wurden* ..... 105
- Ulrike Jekutsch  
Heiligenkult – Roman – Theaterstück. Zur Übertragung  
des Kults der hl. Kümernis in die neue polnische Literatur ..... 127
- Tadeusz Skwara  
Józef Flawiusz – pośrednik między kulturami?  
O roli postaci historyka w trylogii *Wojna żydowska*  
Liona Feuchtwangera ..... 153

Dorota Sośnicka	
„Jedes Wort ist eine Übersetzung“: Zsuzsanna Gahses experimentelle Vermittlungen zwischen Sprachen, Medien, Gattungen und Kulturen .....	173

II

Słowo i obraz

Wort und Bild

Walter Kroll	
Wie „übersetzt“ man Embleme? Am Beispiel der Emblem- und Emblematikrezeption im Kiever Kulturmodell der Barockzeit....	197
Urszula Makowska	
Pożegnanie Hektora z Andromachą w tekstach i obrazach.....	227
Marta Koszowy	
Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura .....	249
Paweł Sołodki	
Między literaturą, filmem i rzeczywistością: o problemach z adaptacją <i>Wojny polsko-ruskiej</i> .....	265
Anna Tatar	
Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie: <i>Ta z Hamburga</i> Hanny Krall i <i>Daleko od okna</i> Jana Jakuba Kolskiego.....	281
Robert Birkholc	
Limin(oid)alność <i>alla polacca</i> – motywy inicjacyjne w <i>Pannie Nikt</i> ....	313
Anna Mach	
Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie: wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji <i>Weisera Dawidka</i> Pawła Huellego .....	331
Ewelina Kamińska	
<i>Zakochany Goethe</i> . Wokół filmowej interpretacji <i>Cierpień młodego Wertera</i> .....	353

### III

#### Nowe media Neue Medien

- Ewa Szczęsna, Urszula Pawlicka, Mariusz Pisarski  
Przekład hipertekstowy. Teoria i praktyka..... 373
- Ewa Hendryk  
Liberatura – o nowych aspektach dialogu między literaturą  
i sztuką..... 395

### IV

#### Analizy przekładów Literarische Übersetzung: Fallanalysen

- Christine Fischer  
Zwischen ‚Kammerlyrik‘ und Requiem:  
Anna Achmatova in deutschen Übersetzungen..... 415
- Aleksandra Wilkus  
Individualästhetik als Phänomen der Übersetzungskunst.  
Das Gedicht *Campo di Fiori* von Czesław Miłosz,  
nachgedichtet von dem norwegischen Lyriker Paal Brekke..... 433
- Małgorzata Wesołowska  
Tłumaczenie a interpretacja. Kilka uwag o *Szalonej lokomotywie*  
Stanisława Ignacego Witkiewicza w przekładzie na język angielski..... 453

### V

#### Dyskusje i prezentacje Diskussionen und Präsentationen

- Emilia Kledzik  
Teoria komparatystyki wobec nowych zjawisk w humanistyce..... 471

Piotr Śniedziwski	
O czym mówiłyby Muzy, gdyby mówić mogły.....	487
Joanna Sumbor	
Jak badać literaturę emigracyjną? .....	497

## VI

### Książki nadane Eingesandte Bücher

Piotr Sulikowski	
Problem przekładu artystycznego w dyskursie i kulturze. Słów kilka o nowej publikacji Marii Krysztofiak pt. <i>Einführung in die Übersetzungskultur</i> . Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.....	515
Noty o autorach .....	521



I

Tłumaczenie kultur  
Übersetzung von Kulturen



Brigitte Schultze  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Beata Weinhausen  
Göttingen

**Theaterlandschaften als Bedingungsrahmen  
für literarischen, intermedialen und kulturellen Transfer:  
Janusz Głowackis Dramen *Kopciuch* (*Aschenkinder*)  
und *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*)**

**1. Zur Einführung:  
Głowackis Bühnenschaffen – transkulturell und internationalisiert**

Der 1938 geborene Janusz Głowacki, „einer der weltweit meistgespielten polnischen Dramatiker der Gegenwart“<sup>1</sup>, verdankt seinen Erfolg gewiss nur teilweise der von vornherein – literarisch wie auch medial – transkulturell ausgerichteten Anlage seiner Stücke: dem Rekurs auf kanonische Bühnenwerke von Sophokles, Shakespeare, Čechov und anderen, auf grenzüberschreitend rezipierte Textsorten wie Märchen und dramatisierte Mythen sowie populäre

---

<sup>1</sup> Andrea Meyer-Fraatz: *Vorwärts zu den Klassikern: Janusz Głowackis Transformationen von Dramen der Weltliteratur*. In: *Slawisches Drama und Theater in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge zur Jubiläumstagung anlässlich des 65. Geburtstages von Herta Schmid an der Universität Potsdam*. Hg. Birgit Krehl. München, Berlin, Washington DC: Sagner, 2012, S. 174–181, hier S. 174.

Liedformen in der Art von Ballade und Song.<sup>2</sup> Auch die vom Autor gestaltete Erkundung universeller thematischer Anliegen (vgl. die Interviews mit S. Bereś und A. Kijowski)<sup>3</sup> sowie die Groteskkomik, bei der existentielle Extremsituationen darstellbar gemacht sind<sup>4</sup>, kann die Stelle von Głowackis Stücken im Repertoire vieler Länder noch nicht hinlänglich erklären. Ergänzend zu diesen und weiteren gewiss zutreffenden Teilerklärungen ist hier auch die Rolle von Theaterlandschaften in den Blick zu nehmen.

Im Sinne einer Ausgangsthese, die es im Weiteren in ihrer Tragweite auszuloten gilt, ist davon auszugehen, dass Głowacki mit seiner Emigration in die USA im Jahre 1981 ein erfolgreicher amerikanischer und internationaler Bühnenautor geworden ist. Der entscheidende Bedingungsrahmen ist dabei die amerikanische Theaterlandschaft – mit Winfried Herget formuliert – „zwischen Kunst und Kommerz“.<sup>5</sup> Im Kontakt mit sämtlichen Agenten dieser Theaterlandschaft hat Głowacki sich dabei, im Wortsinn, als Bühnenautor „neu erfunden“.<sup>6</sup> „Neu erfunden“ (*reinvented*) hat er sich als Dramatiker, der nicht nur im Medium ästhetischer Bedeutungsbildung zu einem anderen Publikum

---

<sup>2</sup> Ebd.; Brigitte Schultze, Beata Weinhausen: *Janusz Głowackis, Antigone in New York' international: Selektion, Substitution und Exponierung von Sinnangebot*. In: Forum Modernes Theater 2014 (im Druck).

<sup>3</sup> Janusz Głowacki im Gespräch mit Stanisław Bereś: *Stanisław Bereś rozmawia z Januszem Głowackim. Magiel Literacki*. Wrocław (9.6.2008). Online: <http://www.telewizjaliteracka.pl/aktualnosci/index.php/polecane/polecane-dla-dzieci-i-mlodziezy/item1480-janusz-glowacki> (2.9.2013); Janusz Głowacki im Gespräch mit Andrzej Kijowski: <http://www.youtube.com/watch?v=curAullez5Q> (19.8.2013).

<sup>4</sup> D.J.R. Bruckner: *Theater Review; Escapades with a Hilarious Corpse*. *New York Times*. *Review*. *Antigone in New York* (24.4.1996). Online: <http://www.theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?pagewanted=print&res=9f04eOd> (4.8.2011); Tamara Trojanowska: *Many Happy Returns. Janusz Głowacki and His Exile Experience*. In: *Living in Translation. Polish Writers in America*. Hg. Halina Stephan. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 259–287, hier S. 272, 276, 279–280.

<sup>5</sup> Winfried Herget: *Amerikanische Theaterlandschaften – zwischen Kunst und Kommerz*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart: Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama*. Hgg. Alfred Gall, Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2013, S. 205–215.

<sup>6</sup> Halina Stephan: *Introduction: The Last Exiles*. In: *Living in Translation*, S. 7–28, hier S. 7. Stephan (ebd., S. 7–8) führt zur Situation der emigrierten Schriftsteller u. a. aus: „They needed to reinvent and remake their identities, refashioning their East European interests, knowledge, methods, and sensibilities according to the operative interests and patterns of the American culture. Professional survival demanded that they submit themselves to a deliberate

spricht, sondern sich überdies fortwährend als Lernender begreift. Er lernt von seinen Übersetzerinnen und Übersetzern, den Theaterleuten, die die Stücke herausbringen, den Rezensenten. Als Bestandteil eines vorwiegend kommerziell gesteuerten Kulturbetriebs ist er außerdem entscheidend an der Vermarktung seiner Dramen beteiligt. Das gilt für den gesamten Prozess – von der Suche nach Produzenten bis zur Verbreitung günstiger Kritikeräußerungen.<sup>7</sup> Dass aus dem „erfolgreichen amerikanischen Dramatiker“<sup>8</sup>, der sich das Gebot zur „Selbstbeförderung“ (*selfpromotion*)<sup>9</sup> zu eigen gemacht hat, ein international gespielter Bühnenautor geworden ist, hat offensichtlich auch, so Gunilla Anderman<sup>10</sup>, mit der „Weltmachtstellung“ des Englischen nach dem Zweiten Weltkrieg zu tun. Es wird zu zeigen sein, dass der übersetzerische Transfer – bei den hier betrachteten Fallbeispielen – nicht allein auf die polnischen Ausgangstexte, sondern in entscheidender Weise auch auf die englischen Stückfassungen, gegebenenfalls deren Aufführungen, zurückgeht. Während die Inszenierungsgeschichte der beiden Zweiakter, *Kopciuch* (in der deutschen Übersetzung *Aschenkinder*) und *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*), die amerikanische Theaterlandschaft geradezu bilderbuchmäßig sichtbar macht, werden in den Übersetzungs- und Inszenierungsfällen einzelner europäischer Länder, vor allem Polens, Englands, Russlands und Frankreichs, ganz unterschiedliche Theaterlandschaften und -kulturen, auch extrem unterschiedliche Formen des übersetzerischen Umgangs mit Bühnentexten deutlich. Diese Differenzen sollen ein wesentlicher Beobachtungsort dieses Beitrags sein.<sup>11</sup>

Selbstverständlich geht die Herausbildung eines – von demjenigen des subventionierten Kulturlebens sozialistischer Länder fundamental verschiedenen

---

reorganization of their image [...], they came in contact with [...] a need for self-promotion [...] in a milieu focussed on celebrity.“

<sup>7</sup> Elżbieta Baniewicz: *Lata thuste czy chude? Szkice o teatrze*. Warszawa: Errata, 2002; Głowacki im Gespräch mit Bereś.

<sup>8</sup> Stephan, S. 11.

<sup>9</sup> Ebd., S. 8.

<sup>10</sup> Gunilla Anderman: *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon, 2005, S. 14.

<sup>11</sup> In diesem Beitrag werden die anlässlich der Theaterbiennale des Staatstheaters Wiesbaden (14.–24.6.2012) gehaltenen Vorträge zur Theaterlandschaft der USA sowie zu den Theaterlandschaften mehrerer europäischer Länder, u. a. Frankreichs, Polens und Großbritanniens, wie auch die dazugehörigen Druckfassungen genutzt.

– ‚amerikanischen‘ schriftstellerischen Selbstverständnisses mit erheblichen Änderungen im Umgang mit den Bühnentexten einher. Einige wesentliche Tendenzen seien vorab genannt: Weder für den Bühnenautor Głowacki selbst, noch für die Übersetzer und Theaterleute gibt es eine verbindliche Textversion. Für *Kopciuch* liegen, soweit erkennbar, aus den Jahren 1979, 1981, 1996 und 2007 vier unterschiedliche polnische Stückfassungen vor<sup>12</sup>; von *Antygone* sind drei polnische Fassungen – von 1992, 1996 und 2007 – gedruckt zugänglich.<sup>13</sup> Die von Głowacki und der Übersetzerin Joan Torres bereits 1992 gemeinsam erstellte englische Version von *Antygone*, der 1997 eine veränderte gedruckte Spielfassung folgte, wird erkennbar als Paralleltext zu der polnischen Erstfassung gesehen.<sup>14</sup> So gibt es ein eher untypisches Verhältnis von Ausgangstext und Übersetzungen. Es stehen einander nicht ein als kanonisch, verbindlich geltender Ausgangstext bzw. eine – aus welchem Grunde auch immer – wünschenswerte Vorlage und eine Vielzahl von Übersetzungstexten gegenüber, sondern einer Auswahl von polnischen Ausgangstexten (im Falle von *Antygone* gehört dazu auch ein englischer Ausgangstext) entspricht in den einzelnen Theaterkulturen je ein gedruckter Zieltext (in der Regel eine Adaptation). Daneben dürften weitere, nicht publizierte Fassungen für einzelne Inszenierungsvorhaben entstanden sein. Mehrfachübersetzungen in die gleiche Zielsprache scheint es für diese Fallbeispiele nicht zu geben. Die polnischen Zweit- und Dritt-, im Falle von *Kopciuch* auch die Viertfassung, tragen Transferspuren, besonders aus Inszenierungsvorhaben. Literarischer, intermedialer und kultureller Transfer erfolgt hier nicht allein linear, sondern gleichsam als Kreisform. Mit Ausnahme der

---

<sup>12</sup> Janusz Głowacki: *Kopciuch*. In: Dialog 8/1979, S. 5–28; ders.: *Kopciuch*. In: ders.: *Kopciuch. Mecz*. Warszawa: Czytelnik, 1981, S. 7–94; ders.: *Kopciuch*. In: ders.: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa: BGW, 1996, S. 231–299; ders.: *Kopciuch*. In: ders.: *5 ½ Dramaty*. Warszawa: Świat Książki, 2007, S. 120–212. Im Folgenden zitiert als: K 1979, K 1981, K 1996 und K 2007 mit Angabe der Seitennummer.

<sup>13</sup> Janusz Głowacki: *Antygone w Nowym Jorku*. In: Dialog 10/1992, S. 5–40 (im Folgenden zitiert als A 1992 mit Angabe der Seitennummer); ders.: *Antygone w Nowym Jorku*. In: ders.: *Ścieki, skrzeki, karaluchy*, S. 12–83; ders.: *Antygone w Nowym Jorku*. In: ders.: *5 ½ Dramaty*, S. 27–111.

<sup>14</sup> Vgl. Brigitte Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont: Janusz Głowackis ‚Antygone w Nowym Jorku‘ (‚Antigone in New York‘) – polnisch, englisch und deutsch*. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2011, S. 321–343, hier S. 340; Schultze/Weinhausen.

polnischen Erstfassungen von *Kopciuch* und *Antyгона* sind die Ausgangstexte selbst also bereits auf die eine oder andere Art adaptierte Stücke. Die bis ins 20. Jahrhundert hinein kennzeichnende deutliche Unterscheidung von Ausgangs- und Zieltext ist, zumindest teilweise, aufgehoben. Bei den Zieltexten kommt die besondere Rolle des Englischen unter anderem in eklektischen Übersetzungen zum Ausdruck, bei denen eine der polnischen Vorlagen mit der jeweiligen gedruckten englischen Stückfassung verbunden ist. Da bei keinem der hier eingesehenen Übersetzungstexte, das heißt Übersetzungen ins Englische, Französische, Deutsche und Russische, genaue Angaben zur Vorlage gemacht sind, kann man sich der ‚Vorlagensituation‘ immer nur analytisch annähern. Ähnlich wie bei Fallstudien zu Dramenübersetzungen im 18. Jahrhundert, sind bisweilen Ungenauigkeiten im Untertitel oder Vorwort zu enttarnen.

Im Folgenden interessieren zunächst die – insbesondere auf die englischen Übersetzungen bzw. Adaptationen und die Theaterlandschaften verweisen – Folgen polnischer Stückfassungen, sodann einzelne der Transferfälle in weitere europäische Sprachen. Die Forschungsbefunde werden, mit einer begrenzten Zahl konkreter Beispiele, in dieser Weise vorgestellt: Sehr knapp ist die „hochgradig wettbewerbsorientierte“ amerikanische Theaterlandschaft<sup>15</sup>, insbesondere die zentrale New Yorker Theatersituation, zu charakterisieren, in der Głowackis „Selbsterschaffung“ gelingen konnte (Abschnitt 2). Danach (Abschnitt 3) wird zunächst das Drama *Kopciuch*, dessen Aufführungsgeschichte 1978/79 in Polen begann, vorgestellt. Es folgen Befunde zu *Antyгона* (Abschnitt 4). Im Sinne von Abschluss und Ausblick gibt es Überlegungen dazu, ob und gegebenenfalls unter welchen Bedingungen einzelne von Głowackis Stücken in der amerikanischen oder in weiteren Theaterkulturen längerfristig im Repertoire bleiben könnten. Dabei interessiert insbesondere, bei welcher der polnischen Stückfassungen und bei welchen der Übersetzungstexte am ehesten Wiederaufnahmen vorstellbar sind.

---

<sup>15</sup> Stephan, S. 24.

## 2. Die amerikanische Theaterlandschaft

Winfred Herget<sup>16</sup> charakterisiert das amerikanische Theatersystem, in dem Głowacki – dank eigenen Einsatzes und einer Reihe günstiger Umstände – seinen Platz finden konnte, in dieser Weise: „In den Vereinigten Staaten gibt es grundsätzlich kein durch Steuergelder subventioniertes Theater“. Die „Unterhaltung einer anspruchsvollen Theaterlandschaft [ist] keine Aufgabe staatlichen Handelns, sondern unterliegt den Gesetzen des Marktes und daher des wirtschaftlichen Erfolges“. Und Herget führt weiter aus:

Damit ein Stück zur Aufführung gelangt, bedarf es eines Produzenten, der die wirtschaftliche und künstlerische Gesamtverantwortung übernimmt. Als Unternehmer kümmert er sich um die Finanzierung, d. h. er sucht Investoren [...], stellt das organisatorische und künstlerische Team zusammen (Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner etc.), [...] mietet ein Theater, in dem das Stück zur Aufführung gelangen soll.<sup>17</sup>

Das „Zentrum der kommerziellen Theaterlandschaft, und in vieler Hinsicht des amerikanischen Theaters überhaupt“, sei „weiterhin“ der Broadway in New York City. Für die Stücke von Głowacki konnte danach nur eine der etwa 60 „Off-Broadwaybühnen“ in Frage kommen: „kleinere Theater“, für „weniger aufwendige Produktionen“, für „Stücke mit künstlerischem Anspruch und Innovationsmut“.<sup>18</sup> Im Unterschied zu den im Weiteren zu betrachtenden Theaterlandschaften geht es in New York weitgehend nicht um Bühnenhäuser mit fester Intendanz, einem längerfristig gestalteten Spielplan usw., sondern um Spielstätten, die für eine Produktion gewählt werden. Castings für die Besetzung eines Stücks können bereits als Teil der Werbung funktionieren.<sup>19</sup>

Für den Erfolg nichtamerikanischer Autoren spielen die mit der amerikanischen Theaterlandschaft, insbesondere deren Publikum, vertrauten Übersetzerinnen und Übersetzer<sup>20</sup>, das wird bei den englischen Fassungen von *Kopciuch* und *Antygona* überaus deutlich, eine wesentliche Rolle. Die Mitwirkung der

---

<sup>16</sup> Herget, S. 205–207.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Janusz Głowacki: *Z głowy*. Warszawa: Świat Książki, 2004, S. 98–99.

<sup>20</sup> Stephan, S. 8; Trojanowska, S. 272.



Übersetzer berührt auch die Kosten des Theaterprojekts. Selbst wenn der vom Autor und weiteren Instanzen gewonnene Produzent bei Privatleuten und Firmen Gelder einwerben kann, hat der Übersetzer die Möglichkeit, durch Vorgaben im Text Steuerungen für die Inszenierung vorzunehmen. Für eine erfolgreiche Erstaufführung gibt es in der amerikanischen Theaterlandschaft zwei Wege: Der Initialerfolg – mit der erwarteten positiv lautenden Rezension in der *New York Times* – kann entweder in New York selbst oder aber in einer kleinen Gruppe landesweit anerkannter Regionalbühnen (d. h. Theaterhäusern in Boston und Kansas City, dem Arena Stage in Washington DC) erarbeitet worden sein. Sofern eine der Regionalbühnen die Inszenierung, zum Beispiel den Probelauf für ein neues Stück, gewagt hat, ergibt sich für eine New Yorker Bühne die Möglichkeit, die Inszenierung zu übernehmen und damit Kosten zu sparen.<sup>21</sup>

Im Folgenden interessiert zunächst das Geschehen zu *Kopciuch* – zwischen Anfängen unter europäischen (polnischen, englischen) Theaterbedingungen, dem Durchbruch in der amerikanischen Theaterlandschaft und der Rückkehr nach Europa, zu nennen sind Erfolge in außereuropäischen Ländern.

### 3. *Kopciuch*

Głowackis erstem, noch in Polen in zwei Fassungen (1979, 1981) publiziertem Bühnenstück *Kopciuch* ist bereits ein Medienwechsel mit erkennbar verändertem Deutungsangebot vorausgegangen. Als Drehbuchautor hatte Głowacki, gemeinsam mit dem Regisseur Marek Piwowski, den Film *Psychodrama*<sup>22</sup> herausgebracht – einen Dokumentarfilm mit aufklärender und therapeutischer Zielsetzung: 15 und 16jährige Straftäterinnen in einer Besserungsanstalt werden dazu gebracht, als Laienschauspielerinnen von ihrer Daseinserfahrung und ihren Wünschen an die Zukunft zu berichten. Als transkulturell verfügbare Textfolie ist das Märchen vom *Aschenputtel* in das Drehvorhaben integriert.

---

<sup>21</sup> Herget, S. 211.

<sup>22</sup> Anna Błaszkiwicz: *Kopciuch nie chce być gwiazdą*. In: *Dialog* 8/1979, S. 131–134; Głowacki: *Z głowy*, S. 112.

In der Bühnenfassung, zunächst von 1979, ist die filmische Vorlage Teil der Darstellung: In dem von einem Direktor und dessen Stellvertreter geleiteten und von einem Inspektor kontrollierten Erziehungsheim trifft ein ehrgeiziger Filmregisseur mit seinem Team ein. Der geplante Film soll ihm den Weg zum Festival in Oberhausen eröffnen. Die Mädchen tragen Rollennamen gemäß der Textfolie, das heißt Aschenputtel (Kopciuszek), Prinz (Książę), Stiefmutter (Macocha) usw. (Wie weit Głowackis Spiel mit Genres und Textfolien geht, wird daran deutlich, dass die Mädchen auch in ihrem täglichen Miteinander die Namen der Märchenfiguren übernehmen.) Nachdem die Mädchen in Wortwechseln untereinander sowie mit der Anstaltsleitung und dem Regisseur Einblicke in ihre Kindheit gegeben haben, und nachdem in einer langen Sequenz im Schlafsaal eine diktatorische Ordnung unter Führung der zynischen, sogar sadistischen Figur Prinz sichtbar geworden ist, beginnen die Vorbereitungen für einen Ball. Die – nach Missbrauch durch den Stiefvater, Im-Stich-gelassen-Sein von der Mutter usw. – früh gereifte Hauptfigur weigert sich, das eigene Leben „effekthascherisch“<sup>23</sup> öffentlich zu machen. Als demütigende Intrigen vonseiten der Erwachsenen immer wieder versagt haben, wird Kopciuszek von Prinz, den Schicksalsgenossinnen und dem Regisseur derartig in die Enge getrieben (verleumdet, geschlagen, entblößt), dass sie sich vor laufender Kamera die Pulsadern aufschneidet. Während der Regisseur weiterfilmen möchte, ruft der Direktor nach der Ambulanz. Auf dem Fußboden des verlassenen Gemeinschaftsraumes bleibt ein Blutfleck zurück (K 1979: 28).

Durch die Weigerung der weiblichen Hauptfigur, ihr persönliches Schicksal zum Medienereignis werden zu lassen, wird der vorangehende Film in seiner ethischen Zulässigkeit hinterfragt.<sup>24</sup> So gesehen, schafft Głowacki ‚Medienkritik‘ am eigenen Film. Bei der Fortschreibung des Märchens vom Aschenputtel ist eine der vielen, auch für die amerikanische Kultur typischen, Gegenschriften gestaltet.<sup>25</sup> Ein weiteres transkulturell verfügbares Gattungsmuster sind Lieder

---

<sup>23</sup> Błaszkiwicz, S. 133.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Bei einer Göttinger Ringvorlesung zu „Märchen und ihren Gegenentwürfen“ erinnerte der Germanist Heinrich Detering im April 2013 an eine der Aschenputtel-Gegenschriften im Repertoire des berühmtesten amerikanischen Songinterpreten (auch der 1980er Jahre), Bob Dylan: In *Once upon a time you dressed so fine* ist es die „Prinzessin, die ganz tief fällt, die ganz arm, ganz unten ist, eine Art Anti-Cinderella“ (Michael Schäfer: *Lautlos implodiert das*

(einzelne mit Öffnung zu Ballade bzw. Moritat), die die Heiminsassinnen zunächst aus dem Off, später auf der Bühne vortragen. Die meisten Liedvorträge bieten ironischen Kommentar zu der tatsächlichen Lebenserfahrung der Heranwachsenden. Das beginnt mit dem ‚verräterischen‘ Bild einer behüteten Kindheit:

Pochodzę z domu z zasadami,  
[...]  
Co dzień na spacer z rodzicami. (K 1979: 5)<sup>26</sup>

Da es bei diesen Liedern sowohl innerhalb der polnischen Stückfassungen als auch zwischen polnischen Texten und Übersetzungen aussagehaltige Unterschiede gibt, muss hier ein Beobachtungsort des Textvergleichs sein.<sup>27</sup>

Ein greifbares Merkmal der Bedeutungsbildung ist ferner das Nebeneinander von zwei sprachlichen Codes, das heißt zwei Formen theatral genutzter Mündlichkeit. Während in den meisten Repliken auf spontane, natürliche Rede rekurriert wird, bedient sich insbesondere der Inspektor der syntaktisch verschachtelten Sprache bürokratisch organisierter Machtapparate. Ein solches aus Diktaturen vertrautes Idiom dürfte in der amerikanischen Theaterlandschaft ohne Mitteilungswert sein. Ferner gibt es in der Figurenrede weitere präzise Signalsetzungen individueller Haltung und Befindlichkeit: ein Merkmal von Głowackis Personalpoetik, auf das sich nicht alle Übersetzer einstellen.

Ähnlich wie die übrigen Stücke, ganz besonders *Antyгона*, macht dieses erste abendfüllende Bühnenwerk Głowackis ein breites thematisches Angebot, aus dem Theaterleute einzelne Schwerpunkte wählen können und müssen, in dem aber auch bereits, wie zu zeigen ist, Übersetzer Akzente festlegen. Solche

---

*Goldene Zeitalter. Germanist Detering stellt Märchen und ihre Gegenwürfe vor.* In: Göttinger Tageblatt, 26.4.2013, S. 24).

<sup>26</sup> „Ich komme aus einem Haus mit Grundsätzen,/ [...] Täglich auf einen Spaziergang mit den Eltern“.

<sup>27</sup> Diese Darstellung stützt sich auf umfassende vergleichende Analysen sowohl der polnischen Stückfassungen als auch der englischen (amerikanischen), deutschen, russischen und französischen Übersetzungen bzw. Adaptationen von *Kopciuch* und *Antyгона w Nowym Jorku*. Für *Kopciuch* scheint keine französische Wiedergabe zugänglich zu sein. Für beide Fallbeispiele können im Folgenden nur Tendenzbefunde benannt und knappe Textproben aufgeführt werden.

thematischen Linien sind: die Rolle des Films und weiterer Medien in der zeitgenössischen Wirklichkeit und die medientypische Gier nach Sensation und Erfolg, Machtstrukturen vieler Art und die Chance Einzelner, ihnen gegenüber unabhängig zu bleiben, die Aussichten Heranwachsender, sich aus einem kriminellen familiären Milieu zu lösen usw. Zu den thematischen Linien, die insbesondere *Kopciuch* und *Antygona* miteinander verbinden, die aber auch zu weiteren Dramen Głowackis, etwa *Czwarta siostra* (*Die vierte Schwester*), gehören, zählt die Frage nach dem menschlichen Verhalten innerhalb von Schicksalsgemeinschaften. Die Gemeinschaft der Mädchen im Erziehungsheim verhält sich, nicht allein gegenüber der Hauptgestalt, alles andere als solidarisch. Zu den übergreifenden thematischen Linien gehört überdies der Wunsch nach persönlicher Bindung ohne Manipulation und ‚Benutzt-Sein‘ durch den Partner. Das Stück enthält somit ein breites heterogenes Deutungsangebot. Es ist nicht auszuschließen, dass gerade diese Vielfalt zur Weiterarbeit angeregt hat.

Da neben der ersten Fassung von 1979 erkennbar auch die zweite Version von 1981 in mehreren Übersetzungen und Inszenierungen als Vorlage gedient hat, seien einige der bedeutungsbildenden und inszenierungsrelevanten Unterschiede aufgezeigt. Für eine Inszenierung wird zusätzliches Personal aus dem Bereich des Films benötigt, unter anderem weitere Beleuchter, eine Bedienerin der Filmklappe (Klapperka), ebenso „Statisten und episodische Figuren“ (K 1981: 8). Mehr noch als in der Erstfassung sind somit eine geräumige Bühne und ein Ensemble ohne Besetzungsprobleme vorausgesetzt. Und anders als der Text von 1979, ist dieser Spielvorlage und Lesetext zugleich – mit genaueren Hinweisen zum Bühnenbild, zu Gestik, Mimik, Proxemik, bis hin zu lesend aufzunehmenden Verstehenshilfen.<sup>28</sup> Bedenkt man, dass Regisseure, vor allem aber erfahrene, ‚lesekundige‘ Schauspieler, solche Hinweise im Nebentext oft ignorieren, entsteht der Eindruck, dass Głowacki seiner Figurenrede noch nicht ganz vertraut.

Außerdem sind Auftreten und Agieren des Filmteams deutlich stärker herausgestellt als in der ersten Stückfassung (K 1981: 18 ff.; vgl. K 1979: 8 ff.). Ein Zuwachs an Spielzeit ergibt sich aus ergänzenden Repliken der Beleuchter,

---

<sup>28</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass sich der Autor hier von einer der ersten Inszenierungen anregen ließ.

von denen sich einer zunehmend mehr betrinkt. Im Kontext der nochmals gesteigerten Problematisierung der Medienherrschaft ist dies eher redundant. Von erheblicher Relevanz für Bedeutungsbildung und Spielzeit ist die Art und Weise, wie der Vertreter des Direktors den – nunmehr auf der Bühne befindlichen – Mädchenchor zwingt, die Aussage eines Lieds in das Gegenteil zu verkehren. Aus dem balladenhaften Klagelied *W cichej celi i ponurej* („In der stillen und finsternen Zelle“; K 1979: 27) wird „fröhlicher“ Gesang (K 1981: 87). Diese erzwungene Textfälschung, der sich allein die Hauptfigur verweigert, erinnert selbstverständlich an die Bedenkenlosigkeit, mit der Diktaturen Dinge ‚auf den Kopf stellen‘. Deutungsrelevant ist auch das unterschiedliche Verhalten der Filmleute in der ersten und zweiten Stückfassung im Augenblick der Katastrophe am Textschluss: Während in der Erstfassung der Kameramann eine Unterbrechung der Aufnahmen zulässt (K 1979: 28), nimmt in der zweiten Fassung der Regisseur die zu Boden geschlagene Kamera wieder auf und filmt weiter (K 1981: 94). Das ‚Über-Leichen-Gehen‘ des Regisseurs ist somit augenfällig. In die gleiche Richtung weisen zahlreiche Änderungen in der Figurenrede, etwa wenn der Regisseur gegenüber der eigenständig agierenden Hauptfigur rücksichtsloser, aggressiver wird.

Das eher verhaltene Kritikerecho auf die Einführung des Stücks in Polen soll hier nicht interessieren.<sup>29</sup> Ein Theaterereignis, das zu den günstigen Umständen von Głowackis Weg in das amerikanische Theaterleben – und schließlich auf die Bühnen der ganzen Welt – gehört, war fraglos die „prestigegeladene“ Aufführung des Stücks<sup>30</sup> am Royal Court Theatre in London – im Augenblick der Ausrufung des Kriegsrechts 1981. Dies war, daran ist zu erinnern, eine Zeit, in der die Theaterlandschaft in Großbritannien noch nicht unter Margaret Thatchers Dictum „Arts organisations are business“ stand.<sup>31</sup> Bei der Inszenierung interessierte offensichtlich vor allem der parabelhafte Bezug zu

---

<sup>29</sup> Głowacki: *Z głowy*, S. 6, 97. Eine gewisse Ausnahme bildete die Tatsache, dass das Stück wegen seiner Behandlung der Jugendthematik gewürdigt wurde (vgl. die Anmerkung K 1979: 5).

<sup>30</sup> Trojanowska, S. 264.

<sup>31</sup> Dazu Bernhard Reitz: ‚*Arts organizations are businesses*‘: *Das britische Theater der Gegenwart zwischen Subvention und Investition*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, S. 217–228.

einem totalitären politischen System. Wie die englische Spielvorlage aussah, ist nirgends gesagt. Das Londoner Royal Court Theatre, das als einzige Londoner Bühne nicht von Regisseuren zu bearbeitende ausgangstextnahe („literal“) Übersetzungen<sup>32</sup>, sondern bereits spielbare Bühnenfassungen herstellen lässt, verfügt über kein Archiv.<sup>33</sup> Vieles spricht dafür, dass bereits diese Bühnenfassung von Christina Paul erstellt worden ist, einer erfahrenen Bühnenübersetzerin.<sup>34</sup>

Immerhin dürfte die vom Royal Court Theatre verwendete englische Stückfassung bei Głowackis Emigration in die Vereinigten Staaten 48 Theaterproduzenten vorgelegt worden sein.<sup>35</sup> Auch wenn dieser Einsatz des Autors nicht sofort zum Ziel führte, fand Głowackis Weg in das amerikanische Theatersystem hernach gemäß dem von Herget beschriebenen Muster statt: Unterstützt durch eine Empfehlung Arthur Millers, brachte der einflussreichste Förderer neuer Dramatiker, Joseph (Joe) Papp<sup>36</sup>, das Stück im Jahre 1984 im New York Shakespeare Festival's Public Theatre heraus. Als Regisseur konnte der angesehene John Madden gewonnen werden; eine der männlichen Hauptrollen übernahm der neue Oskar-Preisträger Walken.<sup>37</sup> Das zur amerikanischen Theaterlandschaft gehörende Kriterium von *celebrity* war in jedem Fall erfüllt.

Hier hat nun zu interessieren, wie die von Christina Paul erstellte, 1985 erstmals publizierte Übersetzung *Cinders*<sup>38</sup> aussieht, mit der Głowacki sich einführen konnte.<sup>39</sup> Die bearbeitend vorgehende Stückwiedergabe lässt eine

---

<sup>32</sup> Anderman, S. 26–27.

<sup>33</sup> Diese Information hat Geraldine Brodie in einem Gespräch (August 2013) gegeben. Vgl. Geraldine Brodie: *Indirect Translation in Theatre: Terminology and (In)Visibility*. In: *7th EST congress Germersheim 2013. August 29 – September 1, 2013. Translation Studies: Center and Peripheries. Abstracts*. Germersheim 2013, S. 139–140.

<sup>34</sup> Vgl. [http://www.januszglowacki.com/in\\_English/Works/bibliography.htm](http://www.januszglowacki.com/in_English/Works/bibliography.htm) (9.9.2013).

<sup>35</sup> Głowacki: *Z glowy*, S. 89, 94; Trojanowska, S. 265.

<sup>36</sup> Trojanowska, S. 266; Herget, S. 207–208.

<sup>37</sup> Głowacki: *Z glowy*, S. 98–99; Trojanowska, S. 267.

<sup>38</sup> Janusz Glowacki: *Cinders. A Play in Two Acts*. Translated by Christina Paul. New York, Hollywood, London, Toronto: Samuel French, 1985. Im Folgenden zitiert als C mit Angabe der Seitennummer.

<sup>39</sup> Die 1985 und 1990 (Janusz Głowacki: *Cinders*. In: *Hunting Cockroaches and Other Plays*. Translated by Christina Paul. Evanston/Illinois: Northwestern University Press, 1990, S. 1–68) publizierten Textfassungen selbst sind bis auf graphische Details identisch. Der Erstdruck beschreibt überdies ein Inszenierungsvorhaben: In einem Anhang (C 71–88) sind für

Übersetzerin mit umfassender Kompetenz des Polnischen sowie Vertrautheit mit der amerikanischen Theaterlandschaft, unter anderem den Arbeitsbedingungen und Publikumserwartungen, erkennen. Anders als in den ersten polnischen Textfassungen, die offensichtlich beide verwendet worden sind, gibt es eine Segmentierung – zwei Akte und zehn durchgehend gezählte Szenen. Die Aktgrenze ist durch den Beginn der Ballprobe (6. Szene) markiert.

Die Rollenbesetzung bedenkt ein begrenzteres Ensemble: „Einige Rollen können leicht von dem gleichen Schauspieler gespielt werden“ (C 6). Die männlichen Hauptfiguren sind in ihrem Aussehen weniger festgelegt als in der zweiten polnischen Fassung. Zum Vorteil für Bedeutungsbildung und Spielzeit ist auf die Episode mit dem betrunkenen Beleuchter verzichtet, verhalten sich mehrere Rollenfiguren in einer Reihe von Repliken weniger wortreich. Die ohnehin sparsamen Hinweise auf die polnische Literatur sind getilgt: Auf die Nennung der polnischen Bühnenauctoren Wyspiański und Fredro (K 1979: 7, bzw. K 1981: 14) wird verzichtet; Ibsen und Shakespeare bleiben als transkulturelles Bildungsgut erhalten (C 11). Auch die Bürokratsensprache, das heißt Fremdheit, die auf den politischen Machtapparat verweist, ist weitgehend eliminiert. In beiden polnischen Texten sichert sich der Inspektor zum Beispiel in dieser Weise sprachlich ab – und verunsichert zugleich sein Gegenüber: „Z drugiej jednak strony nie ma żadnego powodu, żeby“ (wörtlich: ‚Auf der anderen jedoch Seite gibt es keine Veranlassung, dass‘; K 1979: 6; K 1981: 11). Der englische Text lautet geradeheraus: „At the same time, there is no reason to [...]“ (C 8).<sup>40</sup> Dennoch sind viele Signalsetzungen der Machtausübung mit Hilfe der Sprache ausgebracht. Zu den systemhaften Änderungen auf der Ebene der Figurenrede gehört ferner die Entschärfung sexueller Anspielungen, die gerade in der zweiten polnischen Textversion als weitere Signalsetzung der ‚Sprache der Macht‘ verstärkt sind.

---

alle Auftritte Angaben zu Dekoration, Kostümen usw. gemacht. Das Stück ist unter „Neuen Hits“ der Offbroadway-Bühnen aufgeführt, die der Theaterverlag Samuel French verlegt. Geworben wird mehr mit Stücktiteln denn mit Autorennamen. Die Copyright-Angaben lassen erkennen, dass mit professionellen Bühnen und Amateurgruppen als Interessenten gerechnet wird.

<sup>40</sup> Vgl. John Beaufort: *Glowackis ‚Cinders‘: The Barrenness of Bureaucratic Oppression*. In: *The Christian Science Monitor*, 28.2.1984. Online: <http://www.csmonitor.com/1984/0228/022809.html> (2.9.2013).

Translatorischer Gewinn ist ohne Frage bei den Nachdichtungen der Lieder gegeben. Durch unreinen und gespaltenen Reim, Anaphern und kollequiale Ausdrücke gewinnt der englische Text an Expressivität und Komik. Die Eingangsstrophe lautet:

I'm from a respectable home.  
I never meet boys on the quiet.  
I never go out on my own.  
My folks wouldn't dare let me try it. (C 7)

Hier findet zwar kein Medienwechsel statt, doch ist der kontrapunktisch zum Replikenwechsel angelegte Gesang aus dem Off so reproduziert, dass er ein Theaterpublikum in besonderer Weise mitnehmen kann. In einer weiteren Strophe ist die Einbeziehung des Publikums außerdem durch die übersetzerisch veränderte Sprechrichtung verwirklicht. In den polnischen Texten wird monologisch berichtet: „Dziś były moje urodziny“ („Heute war mein Geburtstag“; K 1981: 11). Die Sprechinstanz des Zieltextes nimmt dagegen Kontakt zu den Hörern auf: „Just think“. Es gibt ein artikulatorisches Wiederholungsmuster mit Zügen sprachlicher Groteske: „Hooray/birthday/today/day/stay“ (C 9). Solche Befunde lassen erkennen, dass die Übersetzerin durchaus einen Anteil am Erfolg von *Cinders* hat.<sup>41</sup>

Aus der zweiten polnischen Fassung ist die Umgestaltung des balladenhaften Lieds („In a silent cell so cheery“; C 64) übernommen. Ähnlich wie in anderen Sequenzen, gibt es dabei Änderung und Steigerung im musikalischen Feld. Die übersetzerische Profilierung des Mediums Musik – mit der „schönen, blauen Donau“, aber auch Marschmusik – wäre einer genauen Untersuchung wert. Auch in der amerikanischen Stückfassung hebt am Ende der Regisseur die Kamera auf, um weiter zu filmen. So ist gleichfalls ein erbarmungsloser Medienbetrieb exponiert. Neben der thematischen Linie zur Unvereinbarkeit von Wunsch und Wirklichkeit dürfte die Omnipräsenz zwischenmenschlich ausagierter Macht (hier liegt sicher auch eine Herausforderung an die Schauspieler) wahrnehmbar sein. Die Übersetzerin hat das Stück nicht nur weitgehend

---

<sup>41</sup> Vgl. Frank Rich: *Theater: 'Cinders', a look at Poland*. In: The New York Times, 21.2.1984. Online: <http://www.nytimes.com/1984/02/21/theater/theater-cinders-a-look-at-poland.html> (2.9.2013).



den Bedingungen der amerikanischen Theatersituation angepasst, sondern auch, etwa durch Straffung von Redebeiträgen, zu einem ‚bühnentauglicheren‘ Drama gemacht. Die Heterogenität thematischer Akzente konnte sie freilich nicht aufheben.

Auch wenn neben positiven Besprechungen an prominenter Stelle manche kritische Rezension stand – bemängelt werden die Brüchigkeit des Plots, Schwächen in Stil und Figurengestaltung<sup>42</sup> –, wurde das zuvor gleichsam musterergütig eingeführte Stück in „mehr als fünfzig professionellen Theatern“ gespielt.<sup>43</sup> Głowacki bekam Aufträge für weitere Bühnentexte.<sup>44</sup>

Die in der amerikanischen Theaterlandschaft erprobte Übersetzung hat nachweislich die dritte (1996) und vierte (2007) Ausgabe von *Kopciuch* beeinflusst. Das Stück ist nun in zwei Akte gegliedert, die Zahl der Rollen reduziert. Es gibt nur einen Beleuchter, keine Statisten. Mehrfach können zwei Rollen (Inspektor und Toningenieur, Beleuchter und „Klappe“) von dem gleichen Schauspieler ausagiert werden (K 1996: 232; K 2007: 124–125). Damit sind nicht nur eingeschränkere Ensemble- und Bühnenverhältnisse mitbedacht, sondern das Theater selbst ist als Rollenspiel exponiert.

Neben der Übersetzung von Christina Paul und Inszenierungen, die Głowacki in den USA und in weiteren Ländern besucht hat<sup>45</sup>, dürfte auch der theatrale *mainstream* der 1990er Jahre, nämlich ein weitergehendes Zulassen sprachlicher und außersprachlicher Direktheit mitgewirkt haben. Die von amerikanischen Kritikern bemängelte Heterogenität und Brüchigkeit in der Anlage des Stücks ist in der Fassung von 1996 eher noch gesteigert denn zurückgenommen. Da dieser ‚Stand‘ des Bühnenstücks *Kopciuch*, soweit erkennbar, die im Weiteren interessierenden deutschen und russischen Übersetzungen nicht betrifft, soll im Folgenden die Stückfassung von 2007 interessieren, in der

---

<sup>42</sup> Trojanowska, S. 269–270.

<sup>43</sup> Ebd., S. 273.

<sup>44</sup> Dazu gehörten das entschieden erfolgreicher gespielte Drama *Polowanie na karaluchy* (*Hunting cockroaches*, ebd., S. 272–282) und *Antygona* (s. u.).

<sup>45</sup> Die Textausgabe von 2007 enthält eine Reihe von Szenenfotos zu Einstudierungen von *Kopciuch* zwischen 1981 und 2003. Erfasst sind mindestens neun Spielstätten in sechs Ländern bzw. auf drei Kontinenten (Amerika, Europa, Asien). Einen wesentlichen Teil dieser Inszenierungen dürfte Głowacki gesehen haben.

Głowackis Kontakt mit Bühnenübersetzerinnen und Theaterleuten besonders greifbar ist.

In der Fassung von 2007 ist insgesamt – und diese Tendenz gibt es schon 1996 – ein strafferer, temporeicherer Replikenwechsel angestrebt. Manche eher banale Aussagen sind eliminiert, Redebeiträge verdichtet, längere Ausführungen in mehrere kurze Aussagen aufgebrochen. Das gilt etwa für Ausführungen des Direktors über seine nicht gelungene Karriere (K 1996: 235–236; K 2007: 129 ff.). Viele Details sind der Lebenswelt des beginnenden 21. Jahrhunderts angepasst. Die noch in der Fassung von 1996 angesprochenen Russischkenntnisse (S. 238) sind nun – im Wortsinn – ‚kein Thema mehr‘. Dagegen ist das wachsende Eindringen der englischen Sprache ins Polnische angezeigt, etwa wenn die Figur des Vaters feststellt: „Daję message światu“ (‚Ich gebe der Welt eine *message*‘; K 2007: 165). Signalsetzungen aktueller Sprachverwendung, auch des Sprachspiels (hier liegt eine Stärke des Autors Głowacki) sind überhaupt verstärkt worden. Mit der sprachlichen Aktualisierung geht teilweise eine Verschiebung der Rollenporträts einher. Diese wirken nun noch ‚abgebrühter‘, härter. Das gilt zum Beispiel für das Rollenprofil der Gestalt Prinz. Auch in Redebeiträgen der Hauptfigur gibt es Zuspitzungen. In der Erzählung ihres ‚märchenhaften‘ Entdeckt-Werdens durch einen ausländischen Vertreter der Unterwelt sieht Kopciuszek sich in der dritten Fassung als ‚Abfall‘ („wygląda jak śmieć“; K 1996: 270), in der vierten als ‚Null‘ („wygląda jak zero“; K 2007: 174).

Substantiell verändertes Deutungsangebot wird durch eine Neufassung mehrerer Lieder, auch durch Änderungen im Bereich der Darbietungsform Musik/Tanz (der aus der englischen Übersetzung übernommene Donauwalzer kann nun gegen einen Tango ausgetauscht werden) eingebracht. Am Stückeingang ist die ironische Aussage zum Stereotyp einer heilen Kindheit in eine gleichsam ungeschminkte Ich-Aussprache zum Dasein am Rande der Gesellschaft umgewandelt:

Walcę o kawałek chleba,  
To je wszystko, co mi trzeba.<sup>46</sup> (K 2007: 125)

---

<sup>46</sup> ‚Ich kämpfe um ein Stück Brot,/ Das ist alles, was ich brauche.‘

In der dritten Strophe wird mit Galgenhumor vom Bad in einer Pfütze erzählt (S. 127); in der vierten Strophe ist das Schicksal einer „Stadttaube“ vergleichend beschworen:

Bo jestem niepotrzebny...

[...]

Ale ja umiem latać!<sup>47</sup> (K 2007: 128)

Von der Folie populärer Lieder gelöst, bringen diese Einlagen ein Mehr an Poetizität und Tiefe in das Stück ein. Weitere Akzente erfährt die thematische Linie der Solidarität bzw. Verweigerung von Solidarität unter den Schicksalsgenossinnen.

Durch Straffung, Verdichtung, sprachliche Aktualisierung, poetische Signalsetzungen und andere hat Głowackis Drama *Kopciuch* in der vierten Fassung insgesamt als Bühnenstück gewonnen. Die erkennbare Arbeit am Text wird jedoch dadurch unterminiert, dass sowohl an der Sequenz, in der die negative Aussage zum Leben in Gefangenschaft ins Positive gewendet (unter dem Diktat des Stellvertreters zurechtgesungen) (K 2007: 201–206) als auch an dem Schluss, bei dem die Hauptfigur in einer Art Massenhysterie zum Selbstmordversuch getrieben wird (S. 210–212), festgehalten ist.<sup>48</sup> Die thematischen Linien – die vom Stellvertreter des Direktors, das heißt ‚von oben‘, verordnete Lüge, das Über-Leichen-Gehen der Medienvertreter, das Fehlen von Solidarität unter Gestalten mit gleichem Schicksal – sind durch bloßen Aktionismus verdrängt. Theaterleute haben selbstverständlich die Möglichkeit, durch Einstreichungen und Änderungen eine andere Rezeptionssteuerung vorzunehmen.

Im Weiteren sei sehr knapp aufgezeigt, wie *Kopciuch* in der deutschen und in der russischen Theaterlandschaft vorgestellt worden ist. Neben dem

---

<sup>47</sup> ‚Denn ich bin unnütz.../ [...] Aber ich kann fliegen!‘

<sup>48</sup> Głowacki hat bereits 2004 für die Inszenierung am Teatr Narodowy eine neue Version von *Kopciuch* erstellt. Gerade die Versuche der Aktualisierung – Kritik an der Kirche, nochmalige Absenkung sprachlicher Codes – wurden von den polnischen Kritikern als wenig gelungen empfunden. Vgl. Roman Pawłowski: *Recykling*. In: *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 28.6.2004. Online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2728.html> (3.2.2013); Janusz R. Kowalczyk: *W świecie subkultur. „Kopciuch” w reż. Willa Pomerantza w Narodowym – na scenie Teatru Malego*. In: *Rzeczpospolita*, 28.6.2004. Online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2727.html> (3.2.2013).

historisch-situativen Kontext beider Länder hat zum einen die gewählte Stückfassung, zum anderen der Übertragungsmodus – zwischen Übersetzung und Bearbeitung, Lektüre und Theater – besondere Aufmerksamkeit verdient.

Den etwa fünfzig Aufführungen an amerikanischen Bühnen steht eine einzige deutsche Einstudierung von *Aschenkinder* am Frankfurter Theater am Turm (TAT) gegenüber.<sup>49</sup> Am Beginn der Spielzeit 1985/86 herausgebracht, lässt dieses Vorhaben eine zeitliche Nähe zu der New Yorker Inszenierung des Jahres 1984 erkennen.<sup>50</sup> In der bundesdeutschen Theaterlandschaft ist, daran sei erinnert, von völlig anderen Rahmenbedingungen auszugehen als in der amerikanischen: von einem subventionierten Theater, das sich weithin Positionen des Regie-Theaters zu eigen gemacht hatte, das – um eine weitere Tendenz zu nennen – im Bereich der Figurenrede sprachlichen Subcode nicht nur tolerierte, sondern oftmals herausstellte.

Die Begleittexte zu dem in Frankfurt gespielten Stück exponieren eine Themenspur in Głowackis Stück, die in keiner anderen der hier betrachteten Übersetzungen hervorgehoben ist: eine psychoanalytische Deutung des Aschenputtelmärchens mit „Qualen der Geschwisterrivalität“ und „ödiipalen Verwicklungen“, etwa der Flucht vor dem Vater (AK 3–10).<sup>51</sup> Der Spielvorlage ist das Märchen von *Aschenputtel* in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder

---

<sup>49</sup> Susanne Misterek: *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2002, S. 217–218; Christine Fischer, Ulrich Steltner: *Polnische Dramen in Deutschland. Übersetzungen und Aufführungen als deutsch-deutsche Rezeptionsgeschichte 1945–1995*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011, S. 259.

<sup>50</sup> Ein international vernetztes, zumindest aber informiertes Theatergeschehen wird darin sichtbar, dass die Textausgabe zur Aufführung einleitend über die Inszenierungen am Londoner Royal Court Theatre und am New Yorker Pub-Theatre informiert (Janusz Glowacki: *Aschenkinder*. Übersetzung Julian Siegmund Bielicki. Frankfurt am Main: Theater am Turm, 1985, S. 15. Im Folgenden zitiert als AK; wegen fehlender Paginierung wird in den Verweisen die Blattzählung angegeben.

<sup>51</sup> In den einzelnen berichteten Mädchenschicksalen sind tatsächlich mehrere Facetten der psychoanalytischen Märchendeutung aufgerufen. Das dürfte jedoch nur Fachleuten deutlich werden. Dieses Vorgehen erinnert an Merkmale des Regie-Theaters: Thomas Zabka nennt „Aufwertung partikularer Inhalte“ als eine von mehreren „Tendenzen der ästhetischen Moderne“, die in der „Regiekunst“ seit den 1970er Jahren sichtbar werden (Thomas Zabka, Adolf Dresen: *Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater*. Göttingen: Wallstein, 1995, S. 37).

Grimm voran- und ein Auszug aus Bruno Bettelheims psychoanalytischer Aschenputtel-Deutung (1975) nachgestellt (S. 54–57). Diese Textspur ist allerdings nicht kohärenzbildend in den übersetzerischen Transfer eingegangen. Die Liedstrophen am Texteingang zeigen zumindest den Versuch, eine solche Textspur zu stärken. Im Ausgangstext lauten die hier interessierenden Verse der zweiten Strophe:

Bym wyszła sama, nie ma mowy,  
O randce ani mi się śni,  
Codziennie tort czekoladowy  
Rodzice rano dają mi.<sup>52</sup> (K 1981: 9; 1979: 5)

Der Zieltext ist dieser:

Nie war ich allein,  
*ohne mein Papilein,*  
*nicht mal im Traum* gehe ich aus,  
jeden Morgen eine Schokoladentorte  
schenkt mir die Mami zu Haus. (AK 16)

Es fällt auf, dass die Konfiguration „Eltern“ – in den polnischen Stückfassungen „rodzice“, in der englischen Übersetzung „parents“ bzw. „folks“ – hier zunächst als „Mami“, „Papi“, „Papilein“ ausgebracht ist. Diese Textspur ist allerdings, wie gesagt, nicht kohärenzbildend weiterentwickelt.

Als wesentliche Grundlage für diese deutsche Fassung hat Głowackis Text von 1981 gedient. Die Vorlage ist insgesamt vollständig übertragen, wobei wiederholt Mikrosequenzen umgestellt sind. Vorgaben zur Begrenzung der Spieldauer hat es für den Übersetzer offensichtlich nicht gegeben. Das zeigen mehrere Hinzufügungen, etwa Hinweise auf Aktionen des Filmteams (AK 25, 33; vgl. K 1981: 31, 48). Damit ist die thematische Linie der überaus dominant auftretenden Medienwelt gestärkt. Auch das Thema sexueller Gewalt ist durch Einfügungen und Umformulierungen weitergehend hervorgehoben. Unzweifelhaft ist, dass wiederholt Christina Pauls erfolgreich gespielte englische Übersetzung eingesehen wurde. Im Ausgangstext kann zum Beispiel

---

<sup>52</sup> ‚Ich ginge allein raus, keine Rede davon/ Von Rendezvous träum ich nicht mal,/ Täglich Schokoladentorte/ Geben mir morgens die Eltern.‘

der ungebildete Stellvertreter des Direktors den Namen der westdeutschen ‚Filmstadt‘ (Oberhausen) nicht wiederholen: „mianowicie w miejscowości ...“ (K 1981: 29). In der englischen Stückwiedergabe wird diese Situation zur Gewinnung zusätzlicher Komik genutzt: „Namely in the town of ... Ub ... Ooob ...“ (C 20). Die deutsche Fassung lautet: „und auch im Ausland in Ob ... OOOob ...“ (AK 24). Bei der übersetzerischen Konkretisierung der musikalischen Untermalung mit Hilfe des Donauwalzers ist die englische Übersetzung von *Kopciuch* gleichfalls herangezogen worden.<sup>53</sup>

Ein fundamentales Problem zeigt sich in der Übertragungsweise des polnischen Ausgangstextes insgesamt. Während Christina Pauls englischer Text als ein Beispiel für kompetenten Umgang mit der Kulturtechnik des Dramenübersetzens<sup>54</sup> gelten kann, fehlt bei Bielickis deutscher Fassung offensichtlich ein Grundverständnis bzw. leitendes Prinzip für den Umgang mit Głowackis auf sprachliche Genauigkeit setzenden Text.<sup>55</sup> Der Wechsel zwischen spontanem mündlichem Ausdruck und offiziell-amtlicher Sprache mit ihrem verdeckten Drohpotential ist weitgehend unkenntlich gemacht. Im Ausgangstext ‚balanciert‘ der Inspektor zum Beispiel in dieser Weise mit der Sprache: „Jak również z tego, że to, co się u nas dzieje, nie jest przeznaczone dla wszystkich i nie ma żadnego powodu, żeby cały kraj to oglądał“ (K 1981: 11; ‚Wie gleichfalls deshalb, weil das, was bei uns geschieht, nicht für alle bestimmt ist und es keinerlei Veranlassung gibt, dass das ganze Land das betrachtet‘). In der deutschen Stückfassung stellt der Inspektor fest: „Aber man muss es noch lange nicht allen Leuten unter die Nase reiben“ (AK 17). Die Möglichkeit einer Inszenierung von *Kopciuch* als Parabel auf totalitäre Systeme, wie sie in zahlreichen Ländern

---

<sup>53</sup> Der gelegentliche Rückgriff auf die englische Fassung erklärt dabei noch nicht alle Änderungen gegenüber der Vorlage von 1981. Es ist nicht auszuschließen, dass es eine weitere ‚arrivierte‘ Textfassung von Głowacki gegeben hat, die nicht nachgewiesen ist.

<sup>54</sup> Vgl. Brigitte Schultze: *Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft*. In: *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Hgg. Armin Paul Frank, Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt, 2004 (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 18), S. 193–216, hier S. 212.

<sup>55</sup> Der im kulturellen Leben der Bundesrepublik auf vielfältige Art aktive Julian Siegmund Bielicki ist allein mit der Übertragung von *Kopciuch* als Übersetzer genannt (vgl. Fischer/Steltner, S. 259).

stattgefunden hat<sup>56</sup>, wird so übersetzerisch unterlaufen. Auch wenn nicht alle Gesprächsbeiträge derartig weit vom Ausgangstext entfernt ausgebracht sind, ist hier der Zielseite auf substantielle Art Deutungs- und Spielangebot vorenthalten. Eine Textspur, die gleichfalls abweichend vom Ausgangstext ausgebracht ist, ist auch die mit sexuellen Machtdemonstrationen verbundene Rede. Im Ausgangstext stellt die Figur Prinz beim Anblick des Regisseurs – eine eigentlich in diesem Sinne obsolete, somit markierte Vokabel nutzend – „bewundernd“ fest: „To jest frajer.“ (K 1981: 20; ‚Ist das ein Freier‘ [‚Buhle‘]). Im Zieltext ist dagegen desemantisiertes Vokabular genutzt: „Scheiße, ist der geil“ (AK 21). Damit ist das sprachliche Porträt der Rollenfigur Prinz zu einer plakativen Darstellung hin verschoben.

Die einzige deutsche Wiedergabe von Głowackis *Kopciuch* ist somit derartig weit vom Ausgangstext entfernt, dass deutsche Rezipienten, auch Theaterleute, nur mit Hilfe einer Neuübersetzung eine angemessene Vorstellung von diesem Stück erhalten könnten. Vieles spricht, wie gesagt, dafür, dass das Klima des Regietheaters und die finanziellen Möglichkeiten zu Experimenten zu den wesentlichen Rahmenbedingungen für diese ‚Einmal-Inszenierung‘ gehören.<sup>57</sup>

Völlig andere Rahmenbedingungen für Bühnenerfolge von *Kopciuch* hat es im Russland der Jahre um 1989 und danach gegeben.

Die von Irina Ščerbakova in den 1980er Jahren erstellte „autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen“<sup>58</sup> trägt den Titel *Zamaraška* (‚Schmierfink‘/ ‚Schmutzfink‘). Die Rollenfigur hat den märchentypischen Namen „Zoluška“

---

<sup>56</sup> Rich; Głowacki im Gespräch mit Bereś.

<sup>57</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass bei dem Laienübersetzer Bielicki zwei Dinge zusammenkommen: nur begrenzte Fähigkeiten zum Umgang mit den Herausforderungen von Głowackis Text und die Vorstellung, im Sinne des Regie-Theaters von dem „Anspruch“, „Texte vermitteln“ zu müssen, „emanzipiert“ zu sein (Zabka/Dresen, S. 46).

<sup>58</sup> Ja. Głowackij: *Zamaraška. Drama v dvuch dejstvijach*. Avtorizovannyj perevod s pol'skogo I. Ščerbakovoj. [o. O. u. J.]. Im Folgenden zitiert als Z; wegen fehlender Paginierung der russischen Textfassung wird in den Verweisen die Blattzählung angegeben. Das genaue Entstehungsdatum war nicht zu ermitteln. Da auch diese russische Übersetzung Spuren der 1985 erstmals gedruckten englischen Textfassung enthält, dürfte der Übersetzungstext kurz nach 1985 vorgelegen haben. Gerade in der letzten Sequenz der russischen Fassung gibt es markante Fortschreibungen der polnischen Druckfassung von 1981, deren Genese sich nicht klären ließ.

(Aschenputtel<sup>59</sup>). Das in den letzten Jahren der Sowjetunion zunächst verbotene Stück wurde dann landesweit gespielt – von Moskau und Leningrad bis nach Tula und Novosibirsk.<sup>59</sup> Im Wendejahr 1989 eröffneten 16 Theater die Spielzeit mit Głowackis Stück.<sup>60</sup> Insgesamt brachten 30 Bühnen der zu Ende gehenden Sowjetunion das Stück zur Aufführung.<sup>61</sup> Ganz im Sinne der Selbstvermarktung eines amerikanischen Bühnenautors, hat Głowacki die Moskauer Inszenierung des Jahres 1989 besucht.<sup>62</sup> Von dem breiten Angebot zur Bedeutungsbildung hat hier offensichtlich die genaue Vorführung der Mechanismen und der menschlichen Folgen des Lebens in einer Diktatur im Vordergrund gestanden.<sup>63</sup> Neben der thematischen Aktualität mit ihrem Angebot an *tua-res-agitur*-Erfahrung gibt es weitere wichtige Rahmenbedingungen der russischen Theaterlandschaft um und nach 1989: Ein Mangel an neuen russischen Bühnentexten führte gerade in den 1990er Jahren dazu, dass neue ausländische Stücke übersetzt und – unter relativ liberalen Bedingungen – inszeniert wurden.<sup>64</sup>

Mit Blick auf die traditionelle Theaterlandschaft Russlands und darauf, dass das Stück an einer Reihe prominenter Bühnen in Moskau, Leningrad bzw. Petersburg und weiteren Städten aufgeführt worden ist, kann insgesamt von einem staatlich subventionierten Theater als Bedingungsrahmen der Theaterarbeit ausgegangen werden. Der für amerikanische Bühnen gegebene Hinweis, dass „einige Rollen leicht von dem gleichen Schauspieler gespielt werden können“ (C 6), fehlt hier. Es gibt drei Beleuchter sowie „Statisten und Schauspieler, die in Episoden vorkommen“ (Z 1). Damit ist die Vorlage zu identifizieren: Wie bei der deutschen Stückwiedergabe, ist auch hier Głowackis zweite Fassung von *Kopciuch* verwendet und überdies der englische Text eingesehen worden (vgl. Anm. 58). Für die Übertragung des Stücks ins Russische gibt es jedoch

---

<sup>59</sup> Głowacki: *Z głowy*, S. 156, 203–204.

<sup>60</sup> Trojanowska, S. 269.

<sup>61</sup> Vgl. den Kurztext zu Głowackis Leben und literarischem Schaffen in: Januš Głowackij: *Antigona v Nju-Jorke. P'esa v dvuch aktach*. Perevod Iriny Ščerbakovoj. Moskva: Novoe delo, 2004 (im Folgenden zitiert als AŠ mit Angabe der Seitennummer), S. 352.

<sup>62</sup> Głowacki: *Z głowy*, S. 156.

<sup>63</sup> Głowacki im Gespräch mit Bereś.

<sup>64</sup> Vgl. Frank Göbler, Sarah Rodewald: *Novaja Drama. Neubeginn russischer Dramatik und Trendwende in der Bühnenkunst zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, S. 187–204, hier S. 188.



fundamental andere Voraussetzungen und Qualitätsansprüche als bei Bielickis ‚Zufallsübersetzung‘. In der russischen Theaterlandschaft werden überaus sorgfältige, kompetente Übersetzungen für eine lesende Rezeption und für theatrale Realisierungen erstellt. In aller Regel sind die Stückwiedergaben von den Möglichkeiten und Stärken der Zielseite her gedacht, nehmen dabei sprachliche und kulturelle Besonderheiten der Ausgangsseite komikschafter auf.<sup>65</sup>

Irina Ščerbakovas Übersetzung, der gerade bei diesem Stück innerslawische, sogar polnisch-russische lexikalische Nähe entgegenkommt, darf in diesem Sinne als beispielhaft gelten. In Anlehnung an Christina Pauls englischen Text in zwei Akte gliedert, ist das Stück insgesamt vollständig übersetzt. Es gibt geringfügige Tilgungen redundanter Repliken, einige wenige Umstellungen von Redebeiträgen und gezielte Ergänzungen, die so begrenzt sind, dass sie sich nicht auf die Dauer der Spielzeit auswirken können. Unnötiger Wortmengenwuchs, das heißt Expansion<sup>66</sup>, ist erkennbar vermieden. So wird russischen Rezipienten ein Deutungsangebot in bemerkenswerter Nähe zur zweiten Fassung von Głowackis Stück gemacht. Die Bürokratenrede mit ihrem Nominalstil und dem verdeckten Drohpotential wird konsequent an die Zielkultur weitervermittelt. Die Warnung des Inspektors dem Direktor gegenüber („dass das, was bei uns geschieht [...]“) klingt in der russischen Übersetzung so: „Čto vse zdes‘ proischoďjaščee ne prednaznačeno dlja vseobščego obozrenija i net nikakich osnovanij delat‘ éto dostojaniem vsej strany“ (Z 2; ‚dass alles, was hier vor sich geht, nicht für allseitige [jedermanns] Besichtigung bestimmt ist und es keinerlei Gründe [Basis] gibt, dies zum Gemeingut des ganzen Landes zu machen‘). Das Theater kann von der akustischen Anlage der drei Abstrakta profitieren: „obo-“, „osno-“, „dosto-“.

In vielen Fällen bleibt die Übersetzung dem Ausgangstext sehr nahe. Die „bewundernde“ Bemerkung der Figur Prinz beim Anblick des Regisseurs

---

<sup>65</sup> Vgl. Brigitte Schultze: *Sprachenpaare im Blickpunkt: Schnittstellen von Sprache und Kultur in Dramenübersetzungen*. In: *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“*. Hgg. Katarzyna Lukas, Izabela Olszewska, Marta Turska. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, S. 31–56, hier S. 41–42.

<sup>66</sup> Vgl. Sophia Totzeva: *Zum Umgang mit Expansion bei der Übertragung dramatischer Texte*. In: *Zeitschrift für Slawistik* 39/1994, 1, S. 23–33.

lauter: „Vot ęto frajer“ (Z 6; ‚Das ist ein Freier‘).<sup>67</sup> Zu den akkulturierenden Ergänzungen im Zieldtext gehört zum Beispiel, dass der Inspektor in seiner ersten Replik die ‚Ordnung‘ in der Besserungsanstalt lobt: „Porjadok u was tut“ (Z 1; ‚Eine Ordnung habt ihr hier‘). Einen ‚Mikrozusatz‘ gibt es auch bei der Frage des Regisseurs nach der Dostoevskij-Lektüre des Stellvertreters. Während der Stellvertreter des Ausgangstextes die Frage emphatisch bejaht – „A jak!“ (K 1981: 25; ‚Und wie!‘) –, kommentiert der Stellvertreter der Übersetzung die Aussage: „O kak ęe! On prelest!“ (Z 8; ‚Oh, und wie! Er ist reizend!‘). Die Übersetzung wird somit, und das ist nicht untypisch für polnisch-russische Dramenübersetzungen, zur Schaffung zusätzlicher Komik genutzt.<sup>68</sup>

Anders als Bielickis deutsche Übersetzung, ist diese russische Wiedergabe von *Kopciuch* weiterhin verwendbar. Es ist davon auszugehen, dass Theaterleute bei manchen Replikenwechseln Einstreichungen vornehmen.

Ergänzend zu *Kopciuch* wird im Folgenden sehr knapp der Zweiakter *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*) betrachtet. Nach etwa zehnjähriger Erfahrung mit der amerikanischen Theaterlandschaft, hat Głowacki dieses Stück 1992 – nahezu zeitgleich – in einer englischen und einer polnischen Version fertiggestellt. *Antygona* ist bislang dasjenige Bühnenwerk Głowackis, das in besonders viele Sprachen übersetzt und in besonders vielen Ländern erfolgreich inszeniert worden ist<sup>69</sup>, bei dem es überdies in mehreren Ländern Einstudierungen gegeben hat, die Theatergeschichte gemacht haben.<sup>70</sup>

Da die zwischen 1992 und 2007 publizierten polnischen Textfassungen sowie die deutsche und die französische Übersetzung bereits Gegenstand

---

<sup>67</sup> Wo der polnische Text obszönes Vokabular verwendet oder sexuelle Gewalt tabufrei nennt, verfährt die russische Übersetzung teilweise ‚entschärfend‘.

<sup>68</sup> Hier und an anderen Stellen schimmert in Mikros Spuren der Text von 1979 durch. Auch ihn dürfte die Übersetzerin gelegentlich eingesehen haben.

<sup>69</sup> Alfred Wolny: „*Antygona w Nowym Jorku*“. *Janusz Głowacki. Teatr J. Kochanowskiego w Opolu* (16.5.2001). Online: <http://www.teatry.art.pl/recenzje/.../zyczep.htm> (22.8.2013); Schultze/Weinhausen, Abschnitt 1.

<sup>70</sup> Neben *Czwarta siostra* (*Die vierte Schwester*) ist *Antygona* fraglos auch dasjenige Stück, das besonders oft literaturwissenschaftlich-komparatistisch erschlossen worden ist.

von Forschungsvorhaben gewesen sind<sup>71</sup>, soll hier in erster Linie der Zusammenhang zwischen Theaterlandschaft und übersetzerischem bzw. theatralem Transfer interessieren. Der, soweit erkennbar, bislang wenig untersuchten Stelle der *Antygona* in der französischen wie auch russischen Theaterlandschaft gilt besondere Aufmerksamkeit. Es wird unter anderem geprüft, ob und inwiefern die Befunde zu *Kopciuch* und *Antygona* Tendenzen erkennen lassen, das heißt verallgemeinernde Aussagen zum Verhältnis von Theaterlandschaft und literarischem wie auch theatralem Transfer möglich machen.

#### 4. *Antygona* – *Antigone*

Bei der Entstehung und der frühen Erfolgsgeschichte von *Antigone in New York* ist das von Winfried Herget beschriebene Funktionieren der amerikanischen Theaterlandschaft (vgl. Abschnitt 2) geradezu mustergültig abgebildet. Eine der als Sprungbrett nach New York bekannten Regionalbühnen, Arena Stage in Washington DC, hatte dieses Stück bei Głowacki „in Auftrag gegeben“.<sup>72</sup> Bei Arena Stage fand dann im Februar/März 1993 die amerikanische Erstaufführung statt. Etwa zwei Wochen zuvor war, vereinbarungsgemäß, im Warschauer Ateneum Theater die Welturaufführung des Stücks in polnischer Sprache veranstaltet worden.<sup>73</sup> Bereits im Vorfeld hatten die Medien diese Inszenierungen als kulturelle Ereignisse herausgestellt.<sup>74</sup> 1996 hatte dann die hernach kanonisch gewordene englische *Antigone* ihre – gleichsam obligatorische – Offbroadway-Premiere am Vineyard Theatre in New York City.<sup>75</sup> Die erfolgreiche Aufnahme durch die amerikanische Presse, einschließlich mehrerer

---

<sup>71</sup> Brigitte Schultze: ‚*Antygona w Nowym Jorku*‘ Janusza Głowackiego po polsku, angielsku i niemiecku, czyli: o jakiej sztuce scenicznej mówimy? In: OderÜbersetzen 2/2011, S. 132–145; dies.: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont*; Schultze/Weinhagen.

<sup>72</sup> Anonym: *Teatr TV: Antygona w Nowym Jorku* (1995). Online: <http://www.osiol.com.pl/topic/7761-teatr-tv-antygona-w-nowym-jorku-19951> (16.4.2013); Trojanowska, S. 278.

<sup>73</sup> Vgl. Trojanowska, S. 278–279, Anm. 25.

<sup>74</sup> Vgl. z. B. Schultze/Weinhagen, Abschnitt 1.

<sup>75</sup> Janusz Głowacki: *Antigone in New York*. Translated by Janusz Głowacki and Joan Torres. New York, London, Toronto: Samuel French, 1997, S. 3. Im Folgenden zitiert als AT mit Angabe der Seitennummer.

positiver ‚rankings‘, mag hier übergangen werden.<sup>76</sup> Festzuhalten ist, dass es bei dem gesamten Transfargeschehen zu *Antygonal/Antigone* Quellen- und entsprechend auch Vorlagenprobleme gibt, die noch deutlicher hervortreten als bei *Kopciuch*.<sup>77</sup> Soweit erkennbar, hat Głowacki zunächst, 1992, eine englische Stückfassung erstellt, bei der „jeder Satz“ gemeinsam mit der Übersetzerin Joan Torres „redigiert“ wurde.<sup>78</sup> Dieser englische Text, der wahrscheinlich durch die deutsche Übertragung von Alissa Walser durchschimmert, ist nirgends als gedruckt zugängliche Quelle belegt.<sup>79</sup> Statt des englischen Paralleltextes von 1992, der strukturell der 1992 in *Dialog* publizierten polnischen *Antygonal* ähnlich gewesen sein dürfte, liegt als englischer Bezugstext die kürzere, anders segmentierte Spielvorlage der New Yorker Inszenierung vor (AT). Diese Textversion, an der vor allem die Spuren der amerikanischen Theaterlandschaft interessieren sollen, ist auf dem Titelblatt als Gemeinschaftsprojekt von Głowacki und Joan Torres ausgewiesen: „Translated by Janusz Glowacki and Joan Torres“ (AT 1). Damit ist der bereits bei *Kopciuch* deutlich gewordene Anteil von Übersetzern am Erfolg von Bühnenwerken herausgestellt.<sup>80</sup> Während Głowacki die polnische Textfassung – teilweise gestrafft und verdichtet – mehrfach (1996, 2007) publiziert hat<sup>81</sup>, ist der englische Text wohl nur einmal im Druck erschienen.

Die Rollenfiguren und das Vorgangsgerüst dieser *Antigone*, eines in Szenen gegliederten Zweiakters, seien ganz knapp anhand der polnischen Erstfassung (1992) gegeben: Auf der mit einer Bank, einem Müllbehälter, auch einem herbstlich welken Strauch versehenen offenen Fläche des New Yorker Tompkins Square Parks fristen drei obdachlos gewordene Immigranten ihr Dasein am

---

<sup>76</sup> Vgl. Schultze/Weinhausen, Abschnitt 1.

<sup>77</sup> Vgl. z. B. Schultze: *Antygonal w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego.

<sup>78</sup> Głowacki im Gespräch mit Kijowski.

<sup>79</sup> Schultze: *Antygonal w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego, S. 132–133.

<sup>80</sup> Zu den erforderlichen Nachweisen („credit requirements“) bei einer Inszenierung teilt das Impressum mit: „All producers of ANTIGONE IN NEW YORK must give credit to the Author and the Translators of the play“ (AT 3). Hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen der amerikanischen und der englischen Theaterlandschaft: Während in Großbritannien (eine Ausnahme bietet das Royal Court Theatre, s. o.) anonyme Übersetzer eine „wörtliche“ Textwiedergabe herzustellen pflegen, die dann Regisseure unter ihrem Namen bearbeiten (Anderman, S. 26–27), erscheinen die Übersetzer in der amerikanischen Theaterlandschaft als Partner mit einklagbaren Rechten.

<sup>81</sup> Vgl. Schultze/Weinhausen, Abschnitt 4.

Rande der Gesellschaft – der polnische Wirtschaftsimmigrant Pchelka (Floh bzw. Flöhchen), der vor den kommunistischen Machthabern geflohene russische Jude Sasza, ein Künstler und Intellektueller, und die Puertoricanerin Anita, die einen zweiten Versuch gemacht hat, sich in New York eine gesicherte Zukunft zu erarbeiten. Als Vertreter der amerikanischen Behörden tritt der zunächst joviale, um *political correctness* bemühte, dann zunehmend zynischer werdende Polizist Jim Murphy auf. Durch einen Schauspieler, vielleicht aber auch durch eine Puppe, ist der Leichnam des an Unterkühlung gestorbenen weißen Amerikaners John darzustellen. Die gedanklich schlichte, auch etwas einfältige Anita, die – Antigone gleich – die Würde einer individuellen Bestattung für John ebenso im Sinn hat wie – Ismene vergleichbar – eine familiäre Bindung, bringt Sasza und Pchelka dazu, den zu einer anonymen Bestattung fortgeschafften Leichnam in den Park zurückzuholen. Dass statt John (das zeigt eine Slapstick-Szene) ein anderer Toter ein heidnisch-christliches Begräbnis erhält, erfüllt für Anita die Bedingungen zwischenmenschlicher Solidarität. Der Versuch Saszas und Anitas, im Russland der Umbruchzeit eine gemeinsame Zukunft zu sichern, wird von dem Säufer Pchelka, einem ‚Wirklichkeitsflüchtling‘, hintertrieben. Als die von anderen Obdachlosen vergewaltigte Anita um Hilfe fleht, kann ihr der von Pchelka betrunken gemachte Sasza nicht helfen. Anita nimmt sich das Leben.

Der anhaltende internationale Erfolg von Głowackis *Antigone* dürfte zunächst mit der geradezu weltweiten Aktualität und Anschlussfähigkeit dieses Stückes zusammenhängen, mit Themen wie der freiwilligen oder auch erzwungenen Migration (Emigration, Immigration)<sup>82</sup>, den vielen Formen des Obdachlosenschicksals sowie sozialer Randgruppen überhaupt, dem Zusammenleben sozial-kulturell unterschiedlich konditionierter Menschen verschiedener Herkunftsländer (der am wenigsten flexible, sich selbst und andere fortgesetzt belügende Pchelka sucht solchen Herausforderungen u. a. mit Hilfe von Stereotypen auszuweichen). Hinzu kommen die grundsätzliche Frage nach der Solidarität unter Vertretern von Schicksalsgemeinschaften (vgl. die Aussagen dazu in *Kopciuch*) und auch die existentiell-philosophische Dimension

---

<sup>82</sup> In den amerikanischen Medien wird seit Jahren diskutiert, ob den nunmehr elf Millionen illegalen Einwanderern die amerikanische Staatsbürgerschaft zuerkannt werden soll (Randal C. Archibold: *Wave of Migrants Persists*. In: The New York Times International Weekly/Süddeutsche Zeitung, 3.5.2013, S. 1, 4).

menschlicher Unbehaustheit in der Welt. Im Einklang mit Głowackis Personalpoetik ist dieses Angebot zu *tua-res-agitur*-Erfahrung durch intertextuelle Bezüge zu Klassikern der Weltliteratur (Sophokles, Beckett u. a.) verankert, vertieft, für weiteres Nachdenken geöffnet. Zu den spezifischen Seiten dieser Personalpoetik gehört ferner, dass Głowacki menschliche Extremerfahrungen in eine Tragikomödie mit vielfältigen Formen von *comic relief* zu bringen vermag.<sup>83</sup>

Dieses Angebot zur Bedeutungsbildung ist in der englischen Bühnenauffassung des Jahres 1996 – im Sinne der amerikanischen Theaterlandschaft – literarisch und medial weiterentwickelt: Die durch eine begrenzte Zahl von Rollenfiguren und zwei sparsam auszustattende Spielorte (die Parkbank mit Umgebung, die Stelle in der Bronx, wo nach dem Sarg mit dem Leichnam gesucht wird) ohnehin relativ kostengünstig zu realisierende Tragikomödie ist – gegenüber der polnischen Erstfassung und übrigens auch allen weiteren polnischen Versionen des Stücks – durch eine Reihe bearbeitender Eingriffe in ein bühnengeeigneteres, das Publikum noch mehr mitnehmendes Stück umgearbeitet worden. Manche Mikrosequenzen sind umgestellt, andere getilgt oder verkürzt, lange Redebeiträge in der Art der Selbstvorstellung des Polizisten Jim Murphy am Stückeingang sind deutlich gestrafft; kurze Szenen am Stückende erzeugen den Eindruck von Beschleunigung. Die gewonnene Spielzeit ist teilweise für veränderten medialen Transfer genutzt, vor allem das Verfahren der *stummen Szene*. Mit ihr wird die nach dem Amerikaner suchende Anita eingeführt, in einer (fast) *stummen Szene* sieht man Pchelka und Sasza nach Anitas Katastrophe. Der Bezug zur Tragödie des Sophokles ist auf mehrfache Art gestärkt. So heißt der verstorbene Amerikaner nicht mehr John, sondern Paulie (Polineikes), spricht Anita direkt mit dem Polizisten, dem Repräsentanten der Obrigkeit (wie Antigone direkt mit Kreon spricht) usw.<sup>84</sup>

Zur amerikanischen Theaterlandschaft gehört offensichtlich, das klingt immer wieder in Kritiken und in der Forschungsliteratur an, aufseiten des

---

<sup>83</sup> Schultze/Weinhausen, Abschnitt 2.

<sup>84</sup> Ebd., Abschnitt 3. Dass es gerade in der amerikanischen Spielfassung vielfältige Bezüge zu Sophokles' Tragödie gibt, wird von Rezensenten nur teilweise gesehen.

Publikums eine Erwartung von sprachlicher und außersprachlicher Komik.<sup>85</sup> Zusätzliche Komik ist unter anderem dadurch geschaffen, dass die drei Obdachlosen im Park, insbesondere Pchelka, aber auch Anita (durch unübliche Kollokationen, falschen Einsatz von Verben etc.) von der sprachlichen Norm des amerikanischen Englisch abweichen. Komikgenerierend ist auch der verstärkte Einsatz von Dingen des täglichen Bedarfs, wie Anita sie in ihrem Einkaufswagen – einer Art mobilem Heim in Kleinformat – mit sich führt. Im Anhang zur Textfassung (AT 83–84) ist zum Beispiel der „Property plot“, das heißt die ‚Handlung von Besitzgegenständen‘ (= Requisiten), minutiös aufgeführt. Der Zivilisationszubehör führt gleichsam ein Eigenleben. Die für Inszenierungen gedachte Spielvorlage kann zu gewinnbringender Lektüre werden.<sup>86</sup>

Auf ein erfolgreiches Inszenierungsvorhaben, in diesem Fall des Jahres 1997, geht gleichfalls die französische Fassung von Głowackis *Antigone* zurück.<sup>87</sup> Das Projekt hat offensichtlich gleichermaßen zur aktuellen Situation der französischen Theaterlandschaft wie auch zur politischen Lage gepasst. Wie Nicole Colin<sup>88</sup> hervorhebt, befindet sich das französische Theater seit den 1990er Jahren „in einer finanziellen Dauerkrise“, zu deren Folgen unter anderen die „Ökonomisierung der Produktion“ und die deutlich gewachsene Bereitschaft zur „Internationalisierung“ der französischen Spielpläne gehören.<sup>89</sup> In den räumlich und personell begrenzten Bedingungen eines Pariser Vorstadttheaters brachten die Übersetzerin und Regisseurin Urszula Mikos und der Dramatiker und Theaterpraktiker Olivier Cohen ihre *Antigone à New York* als Text zur Lektüre und für szenisches Spiel<sup>90</sup> heraus. Obwohl als „Übersetzung aus dem Polnischen“

---

<sup>85</sup> Bruckner; Trojanowska, S. 277–278. Noch mehr als für die amerikanische Theaterlandschaft wird die Erwartung von Komik, ggf. Ironie, für das Publikum der Theaterlandschaft in Großbritannien geltend gemacht (Anderman, S. 10, 19, 53, 67, 329–332 passim).

<sup>86</sup> Schultze/Weinhagen, Abschnitt 3.

<sup>87</sup> Janusz Głowacki: *Antigone à New York*. Traduit du Polonais par Olivier Cohen et Urszula Mikos. Montreuil-sous-Bois: Maison Antoine Vitez, 2005. Im Folgenden zitiert als ACM mit Angabe der Seitennummer.

<sup>88</sup> Nicole Colin: ‚Lieber ein nationaler Despot als eine ganze Heerschar lokaler Tyrannen‘. *Re-Zentralisierungs- und Ökonomisierungsstrategien im französischen Theater nach 1990*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, S. 163–172, hier S. 165.

<sup>89</sup> Ebd., S. 167.

<sup>90</sup> Schultze/Weinhagen, Abschnitt 6, Anm. 48.

ausgewiesen, verbindet dieser französische Text – erfahrene Bühnenübersetzer und erfahrene Theaterpraktiker zu erkennen gebend – Elemente einer frühen Version der polnischen *Antigone* mit der Spielvorlage von Głowacki und Torres: Der polnische Obdachlose heißt Flea (nicht ‚Puce‘), der tote Amerikaner ist Paulie, Anita tritt zunächst in einer stummen Szene auf usw. Die Schaffung zusätzlicher Komik durch sprachliche Normabweichungen ist als markierte Mündlichkeit bzw. Kolloquialität reproduziert: „T’as vu Paulie?“/ „C’est pas une montre“ (ACM 12–13). Durch geringfügige Änderungen und Ergänzungen wird das Stück an die französische Situation mit den Zuwanderern aus Nordafrika herangeholt. Anitas Ausführungen zu dem Amerikaner Paulie („he belonged in America“; AT 21) werden zum Beispiel sprachlich ausgebaut: „mais lui, il avait la nationalité [...]. Un vrai Américain“ usw. (ACM 21). Sowohl die aktuellen Bedingungen der Theaterlandschaft erfüllend, als auch Kontaktstellen zur Situation in Frankreich bietend, hat diese *Antigone* Bühnenerfolge erzielt, ist mit Preisen gewürdigt worden.

Auch die Aufnahme der – wie *Kopciuch* von Irina Ščerbakova erstellten – russischen Übersetzung der *Antygona*<sup>91</sup> war durch die aktuelle Situation des Theaterlebens begünstigt. Nach dem Ende der Sowjetunion, das heißt in den 1990er Jahren, fehlten in Russland zunächst neue Dramentexte mit einer das Publikum unmittelbar betreffenden Thematik. Man suchte nach ausländischen Stücken, die diese Lücke schließen könnten.<sup>92</sup> Polnische Bühnenwerke, deren „Leitmotiv“ gerade in den 1990er Jahren die „russische Thematik“ war<sup>93</sup>, mussten hier besonders willkommen sein. In vielen polnischen Dramen der Nachwendezeit, etwa auch in Głowackis *Czwarta siostra*, finden sich in der Tat Kontaktstellen zu der in jenen Jahren überaus virulenten Frage nach der russischen Identität.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Siehe Anm. 61. Es ließ sich nicht feststellen, in welchem Jahr der Text russischen Theaterleuten zur Verfügung stand.

<sup>92</sup> Göbler/Rodewald, S. 188.

<sup>93</sup> Roman Pavlovskij: *Kratkaja istorija pol’skoj revoljucii v dramaturgii*. In: *Antologija sovremennoj pol’skoj dramaturgii*. Red. Roman Pavlovskij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, S. 7–32, hier S. 9.

<sup>94</sup> Sarah Rodewald: *Russisches Drama zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Kollektives Gedächtnis als Schlüssel zur Lösung der nationalen Identitätskrise*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*,



Die russische Übersetzung stützt sich ohne Frage in erster Linie auf die polnische *Antygona* von 1992. Gemäß den Traditionen der russischen Theaterlandschaft hat Ščerbakova auch hier eine vollständige, überaus sorgfältige Stückwiedergabe für Theaterleute wie auch für Leser geschaffen. Die Kürze und Expressivität des Russischen ist umfassend zur Markierung spontaner Rede genutzt, Expansion erkennbar gemieden. Zu den geringfügigen Abweichungen vom Ausgangstext gehört eine spezifische Form sprachlicher Akkulturierung. Der Polizist ist, an Alltag in der Sowjetunion erinnernd, deutlicher als Vertreter staatlicher Macht ausgewiesen. Aus der Formulierung „žeby być fair“ (A 1992: 5 – in der englischen Fassung „to be fair“, AT 8) wird „spravedlivosti radi“ (AŠ 253; ‚um der Gerechtigkeit willen‘), aus der Wendung „zaczeł być agresywni“ (A 1992: 6; ‚sie fingen an, aggressiv zu werden‘) wird „projavili agresivnost“ (AŠ 354; ‚sie zeigten [bekundeten] Aggressivität‘).

Während die meisten russischen Inszenierungen, soweit erkennbar, unter den Bedingungen traditioneller, subventionierter Bühnen stattfanden, ist bei einer sehr erfolgreichen Moskauer Einstudierung das Modell der amerikanischen Theaterlandschaft erprobt worden: Am ersten Kontrakttheater (Off-Theater) Russlands, Teatr sovremennoj p'esy, werden die Schauspieler nur für eine Inszenierung engagiert. Das Stück läuft, solange es Publikum hat. Mit zwei prominenten Schauspielern besetzt, wurde die russische *Antigone* seit 1996 fünf Jahre lang gespielt. Der Tod eines der Schauspieler beendete diesen Theatererfolg.<sup>95</sup>

Anders als bei *Kopciuch*, hat es bei *Antygona* im deutschsprachigen Raum, in Deutschland und Österreich, mehr als nur eine Inszenierung an einer öffentlichen Bühne gegeben.<sup>96</sup> Die deutschsprachige Erstaufführung

---

S. 105–121. Das Angebot von *tua-res-agitur*-Erfahrung für russische Theaterbesucher der 1990er Jahre wäre einer eigenen Untersuchung wert. Mehr als davor gehörte Obdachlosigkeit zur Lebenswelt. An diesen Themenstrang in *Antygona* schließt mit *Bezdomnye* (*Obdachlose*, vgl. Göbler/Rodewald, S. 191) eines der russischen Dramen der 1990er Jahre an.

<sup>95</sup> Głowacki: *Z głowy*, S. 241–243.

<sup>96</sup> *Antygona* und weitere Stücke Głowackis sind auch auf Studentenbühnen und von Amateurensembles unterschiedlicher Art inszeniert worden. Dass bei den Längen in Głowackis Dramen in der Regel Einstreichungen vorgenommen werden, kommt erfahrungsgemäß dem Spielerfolg zugute.

fand 1995 in Bonn statt.<sup>97</sup> Als Inszenierungsgrundlage diente Alissa Walsers Übersetzung aus dem Jahre 1994.<sup>98</sup> Walser, die um die Mitte der 1990er Jahre – außer durch ihr eigenes schriftstellerisches Werk – vor allem als Übersetzerin englischer Prosa hervorgetreten war, dürfte in erster Linie die lange, nicht im Druck zugängliche erste englische Fassung von Głowackis Stück als Vorlage verwendet haben.<sup>99</sup> Anders als die französischen Übersetzer, konnte Walser noch nicht von der strukturell und sprachlich verdichteten englischen Spielfassung der Jahre 1996/97 profitieren. Und obwohl in den letzten Jahrzehnten in den deutschsprachigen Ländern viele Dramenübersetzungen entstanden sind, die ein ähnliches Verständnis von der Kulturtechnik des Bühnenübersetzens aufweisen wie Šćerbakovas russischer Text, hat sich Alissa Walser offensichtlich nicht an Leitvorstellungen wie der Kürze und Ökonomie mündlicher Rede oder auch der Głowacki eigenen Präzision in der Wahl sprachlichen Ausdrucks orientiert.<sup>100</sup> Zu den Längen in Głowackis erster Stückfassung kommen somit zahlreiche Fälle sprachlicher Ungenauigkeit und Expansion hinzu.

In Einstudierungen des polnisch-österreichischen Regisseurs Piotr Szalsza ist diese deutsche Stückfassung zwischen 2004 und 2010 wiederholt, teilweise in Gastauftritten, in Österreich, Deutschland und Polen gezeigt worden.<sup>101</sup> Der in New York, Moskau, Paris und andernorts mit der *Antigone* erzielte Bühnenerfolg ist jedoch ausgeblieben. Die greifbaren Ursachen stellen sich so dar: Ungeachtet der Tatsache, dass der Autor Głowacki seine Dramentexte nie als sakrosankt behandelt hat, sie fortgesetzt ändert und – von Übersetzern und Theaterpraktikern lernend – strafft, hat Szalsza die deutsche Spielvorlage offensichtlich in voller Länge ausspielen lassen, „dem Text treu“ („wiwny tekstowi“). Die angesichts von Głowackis Personalästhetik gebotene

---

<sup>97</sup> *Bühnen und Premieren* (30.10.1995). Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-62120042.html> (30.9.2013).

<sup>98</sup> Janusz Głowacki: *Antigone in New York*. Deutsch von Alissa Walser. Hamburg, München: Lauke, 1994.

<sup>99</sup> Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont*, S. 335–339; Schultze/Weinhausen, Abschnitt 5.

<sup>100</sup> Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont*, S. 337–339.

<sup>101</sup> E. Pichler: „*Antigone in New York*“ – *Miluna Theater – Kleines Theater*, (2010). Online: <http://www.dorfzeitung.com/archives/4803> (30.9.2013).

Herausarbeitung bestimmter Teilmengen des Deutungsangebots wurde nicht wahrgenommen.<sup>102</sup>

So gibt es gerade bei *Antygona* neben Inszenierungen, die Theatergeschichte gemacht haben, aufwendige Projekte, bei denen internationale Vorbilder, die es bereits gab, nicht genug genutzt worden sind.<sup>103</sup>

## 5. Ergebnisse, Ausblick

Die „Neuerfindung“ Janusz Głowackis als eines Bühnenauteurs der amerikanischen Theaterlandschaft hat Befunde erbracht, die das Wissen von Transfervorgängen sicher um einige Facetten bereichern. Das betrifft den übersetzerischen und medialen Transfer, Fragen der Kanonbildung, die Bedingungen philologischen Arbeitens und vieles mehr.

Besonders markant sind zunächst die Beobachtungen zum Übersetzungsgeschehen. Seine Stücke als Fälle von *work in progress* behandelnd, schafft Głowacki – in Kontakt mit Übersetzern und Theaterleuten – fortgesetzt veränderte Textversionen. Bei *Kopciuch* sind die Unterschiede zwischen der ersten (1979) und der bislang letzten Fassung (2007) noch größer als bei *Antygona* (1992, 2007). Einen kanonischen Ausgangstext, von dem alle, zumindest die meisten Übersetzer ausgehen können, gibt es somit nicht. Es ist vorstellbar, dass eine Theaterkultur, die Głowackis Stücke erst im 21. Jahrhundert in ihr Repertoire aufnimmt, die Textsammlung von 2007 als Vorlage für Übersetzungen

---

<sup>102</sup> Joanna Targoń: *Przyzwoite, ale nie ekscytujące*. Online: <http://www.teatry.art.pl/recenzje/antYGONAWUJ-sza/pryzwoitea.htm> (14.9.2010); vgl. Schultze/Weinhagen, Abschnitt 7.

<sup>103</sup> Das Bühnenschicksal von *Kopciuch*, *Antygona* und weiteren Dramen Głowackis in Polen (alle Stücke wurden gespielt, vgl. Baniewicz, S. 144) müsste in einer eigenständigen Forschung behandelt werden. Ganz im Verständnis der amerikanischen kommerziell orientierten Theaterlandschaft, hat sich der Autor für Inszenierungen seiner Stücke eingesetzt, sich schriftlich geäußert. Gerade in der schwierigen Übergangsphase des polnischen Theaters während der 1990er Jahre – mit Finanzproblemen, der Suche nach neuen Orientierungshorizonten, der Erprobung von Formen des Regietheaters (vgl. ebd., S. 133–148; Anna R. Burzyńska: *Private Theater: Ein neues Phänomen der polnischen Theaterlandschaft*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, 2013, S. 151–153) haben die Stücke, das weiß der Autor (Głowacki im Gespräch mit Beres; vgl. Trojanowska, S. 287), aus unterschiedlichen Gründen eine wenig günstige Aufnahme gefunden.

verwendet. Bei den hier betrachteten englischen, deutschen und russischen Wiedergaben von *Kopciuch* hat es dennoch eine Art Kanonbildung der Übersetzungsvorlage gegeben. Die zweite, 1981 edierte Version des Stückes, ist als wesentliche Vorlage genutzt worden. Dabei kommen theaterhistorische (die erfolgreiche Inszenierung am Londoner Royal Court Theatre), politische (die Ausrufung des Kriegsrechts in Polen) und biographische Gründe (die Emigration des Autors in die USA) zusammen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass eine Reihe weiterer Theaterkulturen an diese Kanonbildung angeschlossen ist. In jedem Fall ergibt sich das Kuriosum, dass die Übersetzungstexte gleichsam von den polnischen Stückfassungen ‚überholt‘ worden sind, dass sie niemals den arrivierten Stand der Textgeschichte erreichen werden, zu dem die polnischen Fassungen fortgeschrieben sind.

Die Voraussetzung (nicht das Ergebnis!) zu einander relativ nahen Übersetzungstexten ist bei der deutschen und der russischen Fassung von *Kopciuch* überdies dadurch gegeben, dass sowohl Bielicki als auch Ščerbakova die englische Übersetzung von Christina Paul eingesehen und genutzt haben.<sup>104</sup>

Dass die deutsche und die russische Wiedergabe des Stücks, ungeachtet analoger Konstellationen bei der Vorlage, so unterschiedlich mit dem Deutungsangebot von Głowackis Drama umgehen, liegt vor allem daran, dass Ščerbakova sich einer russischen Tradition kompetenten Umgangs mit Dramenübersetzungen verpflichtet fühlt, Bielicki hingegen – wohl im Kontext des Regietheaters – außerhalb einer solchen Tradition steht.

Bei *Antygone* hängt das Profil der deutschen, russischen und französischen Übersetzungstexte zunächst von der Vorlage bzw. den Vorlagen ab: ob eine Stückwiedergabe wesentlich auf der langen (auch Längen enthaltenden) polnischen Erstfassung des Jahres 1992 bzw. dem nicht gedruckt zugänglichen analogen längeren englischen Text oder aber auf der straffen New Yorker Spielfassung von 1997 beruht. Wiederum ist nicht auszuschließen, dass andere

---

<sup>104</sup> Übersetzungswissenschaftlich geht es bei *Cinders* um eine bearbeitende Übersetzung (man denke an die eingefügte Segmentierung, die Eliminierung von Repliken, die freie Wiedergabe der Lieder), bei *Aschenkinder* und *Zamaraška* um eklektische oder gemischte Übersetzungen, wobei die Direktübersetzung aus der polnischen Vorlage um einzelne Fälle indirekten Übersetzens ergänzt worden war. Auf der 7. EST-Konferenz in Germersheim (August 2013) wurde dieses begrenzte Verfahren des Übersetzens aus zweiter Hand als *supporting transfer* bezeichnet (vgl. dazu den Beitrag von Geraldine Brodie).

Theaterkulturen erst die polnischen Stückfassungen von 1996 oder von 2007 übersetzt und auf die Bühne gebracht haben. Es fällt auf, dass *Antygone* sowohl in der französischen als auch in der russischen Theaterlandschaft von spezifischen historischen Augenblicken profitiert hat: in Frankreich davon, dass hier eine ‚Passform‘ für eine aktuelle Situation der Bühnen gegeben war, in Russland davon, dass es einen Bedarf an ausländischen Bühnentexten mit Anschließbarkeit an die aktuelle Situation gab, dass an eben diesem Stück die Rahmenbedingungen der kommerziell orientierten amerikanischen Theaterlandschaft erprobt werden konnten. Losgelöst vom traditionellen subventionierten Theater, hat sich das Projekt etwa fünf Jahre lang selbst getragen. Das zeigt, dass die traditionell subventionierte Theaterlandschaft flexibler geworden ist (werden musste). Zu dem Erfolg konnten offensichtlich viele Faktoren beitragen: die Tatsache, dass Głowacki in Russland, unter anderem durch *Kopciuch* bzw. *Zamaraška*, ein gut eingeführter Bühnenautor war, eine kompetente Übersetzung, ausgewiesene Schauspieler und anderes mehr.

Das führt zur Frage einer möglichen Rückkehr, bzw. nochmaliger Einführung von Głowackis Stücken in das Bühnenrepertoire einzelner Länder und Theaterkulturen – gegebenenfalls nach einem gewissen zeitlichen Abstand. In Theaterlandschaften, die vorrangig auf kommerziellen Erfolg setzen, dürften Wiederaufnahmen noch mehr Vorüberlegungen kosten als unter Rahmenbedingungen eines subventionierten Theaters. Günstigere Voraussetzungen dürften sich bei Amateur- und Studenten Bühnen ergeben. Wesentliche Kriterien für Wiederaufnahmen oder einen Verzicht auf Wiederholungen könnten zum einen bereits erzielte Bühnenerfolge – oder deren Ausbleiben, ebenso das Vorliegen einer verwendbaren Spielvorlage sein. Von den hier einbezogenen Übersetzungstexten sind die englischen, russischen und französischen Fassungen in jedem Fall näher an Głowackis Drama und Theater als die im deutschsprachigen Raum verwendeten Spielvorlagen.

Sowohl die von Głowacki betriebene Schaffung immer neuer Fassungen seiner Stücke als auch die Vielfalt der Übersetzungstexte berühren ein philologisches Problem. In der Głowacki-Forschung sind die Unterschiede zwischen den fortlaufend erschienenen Texteditionen in der Regel nicht beachtet bzw. nicht angesprochen. Überall dort, wo die genaue Arbeit des Autors am Text, das heißt veränderte Signalsetzungen zur Bedeutungsbildung, betroffen sind,

kann – bei Nichtbeachtung der Textversionen – die Genauigkeit philologischen Arbeitens beeinträchtigt sein. Soweit erkennbar, gibt der Autor selbst keine Hinweise auf die Genese immer neuer Textfassungen. Bei der mit sorgfältigen Szenenaufnahmen ausgestatteten Textsammlung von 2007 (vgl. Anm. 45) ist zum Beispiel nicht gesagt, mit welchen Fassungen von *Kopciuch* die zwischen 1981 und 2003 entstandenen Inszenierungen umgegangen sind. Dabei geben die Szenenfotos aufschlussreiche Hinweise zu Seiten des medialen Transfers, die in Głowackis Texten nicht vorgegeben sind: Bei einer Inszenierung in Lenin-grad im Jahre 1989 scheinen die Zuschauer ständig durch einen Maschendraht von den Gestalten am Spielort getrennt gewesen zu sein (K 2007: 167, 169, 177) – gleichsam als Zeugen von Daseinsbedingungen im Gefängnis. Bei der amerikanischen Erstaufführung von *Cinders* im Jahre 1984 scheinen – in der anderen Theaterlandschaft und einer anderen politischen Situation – weniger das kollektive Schicksal „Diktatur“ als vielmehr das individuelle Verhalten in den vielfältigen Machtgefügen ein wesentlicher Akzent der Einstudierung gewesen zu sein.

Für das Übersetzen von Dramen fürs Theater gehören, wie gezeigt, die unterschiedlichen Theaterlandschaften und Traditionen des Umgangs mit Dramentexten, daneben konkrete politische und kulturhistorische Augenblicke zu den wesentlichen Rahmenbedingungen und Steuerungsmechanismen. Ob die an sich sehr arrivierte Kulturtechnik des Dramenübersetzens zur Geltung kommen kann oder nicht, hängt von jeweils gegebenen Konstellationen ab. Manche Fallbeispiele weisen in eine translatorisch ‚stabile‘ Zukunft, andere erzeugen den Eindruck des Zurückgeworfen-Seins.

Theatre Landscapes  
as Conditions of Literary, Intermedial and Cultural Transfer:  
Janusz Głowacki's Theatre Plays *Kopciuch* (*Cinders*)  
and *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*)

Summary

This paper concerns translatory, theatrical etc. transfer in different theatre landscapes (especially the United States of America, the German-speaking countries, Russia and France), from the beginning of the 1980s to the first decade of the 21<sup>st</sup> century. The playwright is Janusz Głowacki (1938), one of the internationally most frequently staged Polish playwrights of the last decades. Of specific interest is the American theatre landscape – “between art and trade” – in which Głowacki “re-invented” and “promoted” himself as a playwright: changing the textual make-up of his plays in reference to his translators, theatrical experience (specific stagings), new political circumstances etc. Consequently, there is no canonic, binding textual basis for translators. The production of drama and drama translation proceeds in a way that the traditional difference between source and target text is abolished. This case of “circular transfer” takes place in Głowacki's first longer play, *Kopciuch* (*Cinders*) and his internationally most frequently staged play, *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*).

Brigitte Schultze, Beata Weinbagen

**Keywords:** comparative literature, translation studies, cultural transfer, theatre landscape, Janusz Głowacki





Maria Krysztofiak  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Übersetzung und Rückübersetzung – eine Neubestimmung im Kultur-Code

Die unmittelbare Inspiration zu diesen Ausführungen bildet ein Beitrag von Alexander Höllwerth, einem österreichischen Slawisten und Schriftsteller, der sich als ausgewiesener Kenner der polnischen Sprache und Literatur der Aufgabe der Übersetzung ins Deutsche einer in polnischer Sprache verfassten österreichischen Literaturgeschichte angenommen hat. Seine translatorischen Erfahrungen, die er bei der Übertragung dieses Buches gewonnen hatte, fasste er in dem Beitrag *Überlegungen eines Übersetzers zur Spezifik der Übersetzung literaturhistorischer Texte am Beispiel der Übersetzung „Krótka historia literatury austriackiej“ aus dem Polnischen ins Deutsche* zusammen. Der als übersetzungswissenschaftliche Studie konzipierte Aufsatz erschien im Heft 7/2014 des Karl Dedecius Jahrbuchs „Rocznik Karla Dedeciusa“.<sup>1</sup>

### 1. Wann werden Kulturphänomene rückübersetzt?

In einem komparatistisch gefassten translatorischen Forschungsfeld sind die wesentlichen Fragestellungen im Allgemeinen auf Kulturtexte

---

<sup>1</sup> Alexander Höllwerth: *Überlegungen eines Übersetzers zur Spezifik der Übersetzung literaturhistorischer Texte am Beispiel der Übersetzung „Krótka historia literatury austriackiej“ aus dem Polnischen ins Deutsche*. In: Rocznik Karla Dedeciusa. Tom VII. Łódź 2014 (S. 95–103). Zitate zum Konzept der Rückübersetzung stammen aus diesem Beitrag und werden daher nur mit der entsprechenden Seitenzahl versehen.

ausgerichtet. Mit Kulturtexten sind sowohl literarische Kunstwerke als auch narrative Texte aus den Bereichen der Geisteswissenschaften wie Philosophie, Philologie, Theologie, Geschichte oder Kunstgeschichte gemeint. Die Voraussetzung für eine derartige Textklassifizierung ist, dass sie sich in einer künstlerisch verarbeiteten Gestalt vergegenwärtigen und den allgemeinen Gesetzen der Ästhetisierung der Sprache unterliegen. Außer klassischen Formen der Literatur wie Lyrik, Prosa oder Drama gehören dazu auch diskursive Texte, etwa Aphorismen, Essays, literarische Reportagen, Reiseberichte, Literatur- und Kunstkritik und nicht zuletzt auch Literaturgeschichte. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Kulturtransfer geschenkt, vor allem der Vermittlung der im Kunsttext verschlüsselten Kulturbilder sowie den linguistischen und ästhetischen Dekodierungen, deren sich der Übersetzer bei der Transferierung bedient. Auf jeden Fall scheint eine möglichst wahrheitsgetreue Vermittlung der Kulturbilder der Sinn der gesamten translatorischen Operation zu sein. Die Kulturbilder, die durch die Dechiffrierung und Umsetzung der werkimmanenten Kulturwörter vom Ausgangstext zum Zieltext transferiert werden, bestimmen das eigenständige Weltbild eines jeden literarischen Kunstwerkes.<sup>2</sup>

Kulturphänomene übertragen heißt, sie einerseits durch ähnliche Vorstellungen, Denkweisen und Weltbilder vertraut zu machen, andererseits, wie es George Steiner<sup>3</sup> zutreffend formuliert, sie in ihrer Andersheit als ferne, und in diesem Sinne fast indifferente Gebilde erscheinen zu lassen. Im Falle der benachbarten Kulturen und Sprachen scheint die Andersheit in der Zielkultur durch ein Raster vom Vorwissen gefiltert zu sein, und das erlaubt es, diese Situation als Wahlverwandtschaft zu bezeichnen. Die Kulturnähe garantiert zwar weder die absolute Übersetzbarkeit noch die möglichst hohe Qualität der Übersetzung, man dürfte jedoch theoretisch von der Annahme einer Übersetzbarkeit höchsten Grades ausgehen. Ausschlaggebend ist allerdings die Bereitschaft der Autoren und Übersetzer, sich von den Anderen inspirieren und bereichern zu lassen.

Die sich in diesem Zusammenhang aufdrängende Frage nach der Übersetzung und Rückübersetzung von Kulturphänomenen betrifft die höchst

---

<sup>2</sup> Maria Krysztofiak: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.

<sup>3</sup> George Steiner: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Deutsch von Monika Plessner unter Mitwirkung von Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

individualisierte Verfahrensweise der Autoren und ihrer Übersetzer im Falle von postmodernen Kulturtexten, in denen die Eigenart bzw. die Aura, um es mit Walter Benjamin<sup>4</sup> zu sagen, in einem Spannungsfeld von Kultur- und Ästhetik-Diskursen kreiert, weiter vermittelt und übersetzt wird, allerdings vor einem erkennbaren und verifizierbaren Hintergrund kulturgeschichtlichen Faktenwissens. Inwiefern kann eine ästhetisch innovative, im Dialog mit einer anderen Kultur entstandene Konzeption eines literarischen Kunstwerks in der Originalsprache als vom Verfasser kreierte Übersetzung aufgefasst werden? Die Antwort auf diese Frage ist wenigstens teilweise im Prozess des Transfers in eine Fremdsprache als Rückübertragung betrachtet verschlüsselt. Denn der Verfasser zeichnet in diesem Fall das Weltbild seines Kunstwerks, indem er den Kultur-Code sowohl seiner eigenen Ausgangskultur und Tradition als auch einer anderen Kultur und Tradition mitbedenkt. Im Prozess der intensiven Miteinbeziehung der Eigenart einer anderen Kultur kommen unterschiedliche Faktoren auf verschiedenen Ebenen des Kunstwerks ins Bild – angefangen von epochenspezifischen, symbolbeladenen Kulturwörtern über symbolisch chiffrierte intertextuelle Konstruktionen, die im Endeffekt der Rückübersetzung für die Leser der fremden Kultur halbwegs lesbar und dechiffrierbar erscheinen, dagegen für die Leser des als Übersetzung fremder Kultur konstruierten Originaltextes nicht einmal zu erspüren sind; die Eigenart der anderen Kultur umfasst in diesem Fall auch für den gewöhnlichen Sprachgebrauch typische Ausdrucksweisen. Alle diese Faktoren sind als ein wesentlicher Bestandteil der Aura des Ausgangstextes zu bewerten. Dies ist bei Autoren wahrzunehmen, die aus ihrer nationalen Einschränkung oder ästhetischen Peripherie auszubrechen versuchen, um die Eigenart der Anderen kreativ mitzudenken und die Lesbarkeit der Welt, der Kulturzeichen und Kulturbilder neu zu gestalten. In Europa sind dies unter anderem Elias Canetti, George Tabori, Daniel Kehlmann, Umberto Eco, Bruno Schulz, Andrzej Kuśniewicz, Paweł Huelle, Joanna Bator, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Peer Hultberg, Lars Gustafsson, Per Olov Enquist, in Amerika zum Beispiel Vladimir Nabokov und neuerdings auch Jonathan Safran Foer, um stellvertretend nur äußerst signifikante Beispiele zu nennen.

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. Hg. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980 (*Werkausgabe*, Bd. 10).

Die Beantwortung der Frage nach der Rückübersetzung von Kulturphänomenen kann ausschließlich individuell in Bezug auf einzelne Fallstudien als Möglichkeit ins Auge gefasst werden. Alexander Höllwerth konzipiert diese Kategorie in Bezug auf seine deutsche Übersetzung der polnisch geschriebenen Geschichte der österreichischen Literatur. Den polnischen Ausgangstext der österreichischen Literaturgeschichte von Stefan H. Kaszyński<sup>5</sup> bezeichnet er als

das Resultat einer translatorischen Leistung, einer Übertragung aus dem Österreichischen ins Polnische in einem linguistischen und kultursemiotischen Sinne: Der Übersetzer macht eigentlich eine [kulturgeschichtliche – M.K.] Rückübersetzung, ohne dass es freilich ein deutsches Original gibt. Er muss stets den österreichischen als auch den polnischen Kulturcode mitbedenken. (S. 103)

Es wäre anzunehmen, dass komparatistisch orientierte Kommentare zu ähnlich konstruierten Ausgangstext-Übersetzungen und ihren entsprechenden Rückübersetzungen das kritische Problembewusstsein der translatorischen Diskurse durchaus erweitern könnten, wie das nicht selten in den einzelnen Buchpublikationen im Rahmen des Göttinger Projekts zur literarischen Übersetzung der Fall gewesen ist, um nur einen weiterführenden Hinweis zu geben. Ein zwar etwas entlegenes, aber durchaus ins Höllwerthsche Konzept der Rückübersetzung passendes Beispiel liefert die polnische Übersetzung des in dänischer Sprache verfassten Chopin-Romans *Präludien* (so der deutsche Titel) von Peer Hultberg.

## 2. Verschlüsselt im Medium der Sprache – Übersetzung und Rückübersetzung eines Künstlerdiskurses. Peer Hultberg: *Präludier*<sup>6</sup>

Der dänische Schriftsteller Peer Hultberg (1935–2007) hat seinerzeit bewusst die Wahl getroffen, außerhalb Dänemarks, zuerst in Großbritannien,

---

<sup>5</sup> Stefan H. Kaszyński: *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.

<sup>6</sup> Peer Hultberg: *Präludier*. København: Gyldendal, 1989. Polnische Übersetzung: ders.: *Preludia*. Przeł. Maria Krysztofiak. Poznań: Wydawnicwto Poznańskie, 2002. Deutsche Übersetzung: ders.: *Präludien*. Aus dem Dänischen von Ursula Schmalbruch. Salzburg, Wien:

in der Schweiz, dann in Deutschland, zu leben. Abgesehen davon, wie sehr er sich der dänischen Sprache verbunden zeigte und trotz seiner Kenntnisse der französischen, englischen, deutschen und polnischen Sprache, Literatur, Kunstgeschichte und Kultur das Dänische nicht loslassen wollte bzw. konnte. Es gibt nur wenige Schriftsteller in Skandinavien, die so intensiv wie Hultberg eine tief im Bewusstsein verwurzelte Künstlererfahrung in mehreren Kulturen zur Sprache gebracht haben. Früher waren es Ibsen, Strindberg, Hamsun oder Nexø, heutzutage könnte man, ohne Gefahr zu laufen, missverstanden zu werden, die Namen solcher Gegenwartsautoren wie den des schwedischen, längere Zeit in Deutschland lebenden Schriftstellers und Essayisten Lars Gustafsson sowie den des mit dem Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur ausgezeichneten, großen schwedischen Romanciers Per Olov Enquist (2009) nennen.

Peer Hultberg fühlte sich wegen seiner kleinen Muttersprache immer der Übersetzung ausgeliefert, er hat seine eigenen Texte nie selbst übersetzt, obwohl er es ohne weiteres hätte tun können, aber er übersetzte Werke von anderen Autoren, die ihn faszinierten, wie Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek sowie ausgewählte Briefe Chopins (aus dem Polnischen und Französischen) ins Dänische. Sonst hatte er ein außergewöhnliches Gespür für Narrationen über die Freiheit und Universalität der Kunst, wie er es im Bereich der Musik am überzeugendsten gefunden hat. Aus seinem individuellen Kunstempfinden und zugleich seinem tiefen Interesse für die Musik Chopins als Welterbe und zugleich als polnisches Kulturphänomen heraus entstand der Roman *Praeludier* (1989) über die Kindheit Chopins in Polen. Die Sprache und die Musik erscheinen hier als ein Medium der Kunst, in dem Worte, Sprachbilder, Töne und Geräusche einen überwältigenden, universalen Kunstwert hervorbringen. So gesehen versuchte Hultberg die unwiederholbaren Merkmale der Musik Chopins in das Medium der Sprache zu übertragen. Diese Art von intersemiotischer Übersetzung ist schon im Titel des Roman zu erspüren und

---

Residenz Verlag, 1992. In diesem Beitrag angeführte Zitate von Hultberg stammen aus den hier angegebenen Ausgaben und werden nur mit der entsprechenden Seitenzahl versehen.

findet ihre überzeugende und konsequente Bestätigung in der inneren und äußeren Konstruktion des ganzen Textes.<sup>7</sup>

Die Kindheit Chopins in Polen ist eigentlich nur ein Vorwand, um über die Jugend eines Künstlergenies schlechthin zu erzählen, aber diese Erzählung zeichnet sich durch eine subversive Art des Aufbaus und eigenartige, vom Verfasser sehr sorgfältig recherchierte Realitätsbezüge aus, schließlich lehnt sie sich dezidiert gegen die traditionellen Modelle der skandinavischen Erzählkunst auf. Das Konzept einer derartigen Erzählart verwirklicht Hultberg unter anderem durch die Darstellung des kulturgeschichtlichen Ambiente aus der Umgebung der Familie Chopins in Polen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, parallel wurde vom Verfasser eine intertextuell verschlüsselte Narration entwickelt, welche die Eigenart der damaligen gehobenen Kultur in Polen mit ihren besten Errungenschaften dem dänischen Leser in den Vordergrund rücken sollte. Beide Verfahrensweisen sind untrennbare, aufs engste miteinander verflochtene Bestandteile des Romans, der als ästhetisches Gebilde geschlossen und zugleich offen, fragmentarisch und semantisch vielfältig, polnisch peripher und zugleich europäisch kodiert ist. Europäisch erscheint vieles wegen der französischen Herkunft des Vaters von Frédéric Chopin und wegen des universalen Werts der Musik, jedoch das Universale wird auch als polnisch wahrgenommen.

Zu dem feinfühlig gezeichneten Bild des kulturgeschichtlichen Ambiente Polens – insbesondere Warschaus – tragen sowohl polnische als auch ausländische historische Personen bei, die sich damals in Warschau kürzer oder länger aufhielten, es sind aristokratische Familien (Czartoryski), Schriftsteller (Zygmunt Krasiński, Kazimierz Brodziński), Komponisten und berühmte Musiklehrer wie Wojciech Żywny, Johann Nepomuk Hummel. Mit in das Kulturbild gehören auch in kleine Erzählungen eingeflochtene typische Redensarten, die den Kindern beigebracht worden sind, damals gängige Volkslieder, gereimte Zeilen zu bestimmten Angelegenheiten, für die es keine direkten wissenschaftlich nachweisbaren Quellen gibt, es werden jedoch auch Gedicht- und Liedfragmente zitiert, die von einem gebildeten polnischen Leser durchaus

---

<sup>7</sup> Ausführlicher darüber in: Maria Krysztofiak: *Dimensionen einer Kindheit*. In: *Präsentationen. Dänische Gegenwartsaufgaben*. Hg. Knut Brynhildsvoll. Morsbach: Literaturverlag Norden, 1995, S. 117–136. Hier auch: Peer Hultberg: *Buchstäblich geschrieben*. Aus dem Dänischen von Hanna Hammer, S. 74–116.

sofort identifizierbar sind, für das dänische Publikum gehören sie einfach zu dem exotischen Kultur-Code aus der Umgebung der Familie Chopins. In dem Roman des dänischen Autors werden alle aus der polnischen Kultur übernommenen Sprachbilder, direkte Zitate oder angedeutete Lied- und Gedichttitel ohne Anführungszeichen in den musikalischen Rhythmus der Erzählung als gleichberechtigte Teile des polnischen Kultur-Codes hineinprojiziert.

Gängige Redensarten oder zu bestimmten Anlässen vorgetragene Gedichte, Gedichtfragmente aus der Zeit des jungen Frédéric Chopin tauchen in Hultbergs Übertragung oder von ihm nachgedichtet auf, nicht selten verwendet er in der dänischen Sprache geläufige Wendungen. Die dem kleinen Frédéric beigebrachten Redensarten gehörten zur Alltagskultur der Familie Chopins und hatten oft einen literarischen oder religiösen Bezug:

Dänisch:

I må aldrig se direkte ind i solens lys for den der ser direkte i solens lys han ser Guds herlighed og han bliver blind for stedse for mennesket må ikke se Guds herlighed på denne jord, og når solen går ned i en sæk så står den op i en bæk, og aften rød gør morgen sød. (S. 173)

In der polnischen Fassung mussten die bekannten polnischen Originalphrasen ausfindig gemacht werden: „[...] zachodźże słoneczko, skoro masz zachodzić, kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje“ (S. 132). Die deutsche Fassung stützt sich in dem Fall dementsprechend auf die im Deutschen geläufigen Wendungen: „[...] wenn die Sonne scheint sehr bleich, ist die Luft an Regen reich, und Abendrot bringt gut Morgenbrot“ (S.176).

Ein von Izabelka, der Schwester Frédéric's, aufgesagtes Gedicht über den Frühling gehörte damals zum Repertoire einer gesitteten Unterhaltung zwischen Erwachsenen und Kindern – „Hjertet svulmer,/ Guds Natur at skue./ Kort forinden nøgne Træer true“ (S. 120). Die polnische Übersetzung bleibt ausschließlich bei der Ansage des Gedichts über den Frühling, es wird nicht rückübersetzt, es wird auch kein Originalgedicht neu zitiert. Das von Hultberg angeführte Gedicht hatte keinen wirklichen Anhaltspunkt in einem konkreten polnischen Originaltext. In der deutschen Übersetzung (S. 122) zeigt sich diese Stelle nicht dermaßen relevant wie im Original.

Das Lied, das von Hultberg als Hymne bezeichnet wurde, ist ein bekanntes Lied des Dichters Franciszek Karpiński aus dem Jahr 1792: „Hav og sky

i morgengry Hvert et kryb fra nattens ly Synger fro din højsang du Vær lovpriset store Gud“ (S. 162). Die polnische Übersetzung bringt dementsprechend die erste Strophe des Lieds von Karpiński (S. 123). Die deutsche Übertragung zitiert das entsprechende Lied: „Meer und Himmel grüßt das Licht Aus der Nacht voll Zuversicht Kreatur von nah und fern Kommt und lobet froh den Herrn“ (S. 165).

Polnische Lied- und Gedichttitel, sowie Lied- und Gedichtzeilen, die im dänischen Roman in Hultbergs Übersetzung ohne Anführungszeichen in die Konstruktion der kleineren und größeren Abschnitte (Präludien) integriert sind, wurden in der polnischen Rückübersetzung als wirkliche Titel von Volksliedern in Anführungszeichen angegeben. Für die deutsche Fassung ist es kein relevantes Problem, die angedeuteten Titel wurden dementsprechend wörtlich oder andeutungsweise ins Deutsche übertragen. Die hier folgenden Zitate stellen nur einen kleinen Auszug aus einem sehr langen Textabschnitt dar:

Dänisch:

Herr Żywny har komponeret en sang, ved floden grønnes to linde, for det er jo rigtigt hvad herr Brodziński siger, det er jo sandt, slavernes rigtige tungemål er idyllens, fra hver sin bred deres kroner [...]. (S. 250)

Polnisch:

Pan Żywny skomponował piosenkę, „Oto dwie lipy zielone“, bo to prawda, co powiedział pan Brodziński, to się zgadza, Słowianie najlepiej czują się w sielance, „Ze dwóch się brzegów witają“ [...]. (S. 189)

Deutsch:

Herr Żywny hat ein Lied komponiert, am Flusse grünen zwei Linden, denn es stimmt ja, was Herr Brodziński sagt, es stimmt ja, die Manier der Slawen ist die Idylle, ihre Kronen von beiden Ufern [...]. (S. 252–253)

Die intertextuell verschlüsselte Codierung des polnischen kulturgeschichtlichen Ambiente ist eine ästhetisch innovative Verfahrensweise, die der dänische Romanautor als eine Ebene in seinen Künstlerdiskurs aufgenommen hat. Diese Verfahrensweise hat besondere Relevanz für die polnische Rückübersetzung des Romans, der Kultur-Code sprengt in dieser Konstellation den von Doris



Bachmann-Medick<sup>8</sup> erstellten Rahmen der Repräsentation fremder Kulturen, die das Bewusstsein und die Mentalität prägen. Hier ist der Kultur-Code ein immanenter Bestandteil der ästhetischen Konstruktion des Romans. Allerdings geht in den Übertragungen in andere Sprachen und Kulturen, etwa ins Deutsche, die auratische Funktion der übersetzerisch-dialogisch konstruierten Ästhetik des Textes verloren. Was bleibt, ist eben die nicht immer nachvollziehbare Repräsentation einer mehrfach, polnisch und dänisch, fremden Kultur.

### 3. Verallgemeinerung im Bühnenbild.

#### Mythos und Kulturwort, *Antygona w Nowym Jorku*. *Antigone in New York*<sup>9</sup>, übersetzt und rückübersetzt

Zu den Übersetzungen und der internationalen Rezeption des erfolgreichsten Theaterstücks von Janusz Głowacki, *Antigone in New York* (1992), gibt es in der Übersetzungsforschung mehrere Fallstudien, die meisten stammen aus der Feder der deutschen Komparatistin, Slawistin und Übersetzungsforscherin Brigitte Schultze.<sup>10</sup> Für ihre translatologischen Untersuchungen sind folgende Vorlagen ausschlaggebend: Der 1992 erstmals in Polen gedruckte Text *Antygona w Nowym Jorku*, die englische Bearbeitung von Janusz Głowacki und Joan Torres *Antigone in New York* (1997) sowie die deutsche Übertragung von Alissa Walser *Antigone in New York* (1994).

Der gelegentlich in den USA lebende polnische Schriftsteller war sich der differenzierten Aufnahme seines Textes in verschiedenen Ländern bewusst;

---

<sup>8</sup> Vgl. *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Hg. Doris Bachmann-Medick. Berlin: Erich Schmidt, 1997.

<sup>9</sup> Janusz Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku*. In: Dialog 10/1992, S. 5–40; ders.: *Antygona w Nowym Jorku*. In: ders.: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa: BGW, 1996, S. 13–83; ders.: *Antigone in New York*. Deutsch von Alissa Walser. Hamburg, München: Lauke, 1994; Janusz Głowacki, Joan Torres: *Antigone in New York*. New York, London, Toronto: Samuel French, 1997. In diesem Beitrag angeführte Zitate von Głowacki stammen aus den hier angegebenen Ausgaben und werden nur mit der entsprechenden Seitenzahl versehen.

<sup>10</sup> Brigitte Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont: Janusz Głowackis ‚Antygona w Nowym Jorku‘ (‚Antigone in New York‘) – polnisch, englisch, deutsch*. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2011, S. 321–344.

von einer globalen Denkweise ausgehend, wählte er deswegen für die Fabelkonstruktion seines Stücks die durch den Schulunterricht überall bekannte Tragödie von Sophokles. Er war überzeugt, dass er durch diese Fabelanleihe mit seiner Botschaft weite Kreise des Theaterpublikums in Amerika und in Europa erreicht. Das klassische Motiv der griechischen Tragödie musste jedoch in moderne, aktualisierte und nach Möglichkeit weltweit lesbare Realien umgesetzt werden. Ins Zentrum wurde die zu unserer Zeit zur Welthauptstadt ausgerufene Metropole New York befördert, als Referenzsprache das Englische gewählt. Parallel zur Arbeit an der englischen Fassung bemühte sich der Autor im Hinblick auf die bevorstehende Inszenierung auf polnischen Bühnen auch um einen Text in polnischer Sprache. Das universelle Thema und die simplen Realien von New York waren aber keineswegs ein entscheidendes Hindernis für die Rezeption in Polen. Den ausführlichen komparatistisch angelegten Überlegungen von Brigitte Schultze ist zu entnehmen, dass die im Prozess des Sprach- und Kulturtransfers entstandenen Textänderungen weniger auf die Individualisierung der Sprache zurückzuführen sind. Vielmehr sind sie mit der Notwendigkeit der Anpassung des Kultur-Codes des Theaterstücks an die Aufnahmemöglichkeiten der Zuschauer in der Zielkultur, die an ein anderes Modell der Sozialpolitik gewöhnt sind, verbunden. Der polnische Autor projizierte mit Blick auf die globale Entwicklung den Kultur-Code auf eine Weise in sein Stück, die die jeweilige Anpassung nicht erschwert.<sup>11</sup>

Im Endergebnis zeigt sich an diesem Beispiel, dass die Sprache der Übersetzung nur begrenzt eine Rolle spielt, denn die Bewegung des Transferverfahrens trifft vor allem den auf der ganzen Welt bekannten Mythos und das Kulturwort Antigone. Wortspiele, die ein Deutungsangebot darstellen könnten, werden nicht immer wahrgenommen – im polnischen Text heißt es: „[...] nie mam nic przeciwko bezdomnym [...] nie mają domów“ (S. 5), in der englischen Fassung lesen wir: „[...] I have nothing against the homeless [...] they don't have homes“ (S. 7), die deutsche Übertragung sieht von der sprachspielerischen Deutung ab, obwohl dies kein linguistisches Hindernis wäre: „[...] daß ich nichts gegen die Obdachlosen habe [...] daß sie kein zuhause haben“ (S. 1). Der Prozess der Transformationen im Bereich des Kultur-Codes, präsentiert an

---

<sup>11</sup> Vgl. Kryzstofiak: *Einführung*, S. 55.

der Übersetzung von Theaterstücken wie Glowackis *Antigone*, vollzieht sich in Form eines üblichen Kulturwandels, in dem die Textvorlage den Anforderungen der fremdsprachigen Bühne angepasst werden muss. Brigitte Schultze zählt die jeweiligen Anforderungen und die Horizonte der Bedeutungsbildung und des Deutungsangebots in Bezug auf polnische, amerikanische und deutsche Bühnenaufführungen, abgesehen von den globalen Zusammenhängen, auf. Im polnischen Kontext sind es drei tragende Komplexe:

1. das weltweite Schicksal von Emigranten, Wirtschaftsflüchtlingen, Asylanten usw.,
2. der Amerika-Mythos in Geschichte und Gegenwart,
3. die *Antigone* des Sophokles mit ihren Angeboten zur ‚Arbeit am Mythos‘.<sup>12</sup>

In der englischen Bearbeitung und in der Bühnenvorlage wurden die Bezüge zu Sophokles verstärkt und wie Brigitte Schultze feststellt,

Die intensivere ‚Arbeit am Mythos‘ führt sogar zu Ergänzungen in der Figurenrede [...]. Erreicht wird eine dichtere und prägnantere Informationsvergabe. Ein verändertes Deutungsangebot findet sich in jedem Fall im Felde von Dekoration und Requisiten. [...] Die Zeichensysteme Dekoration und Requisiten werden in dieser Stückfassung sogar zu einem eigenständigen Deutungskomplex ausgebaut.<sup>13</sup>

Die polnische Vorlage mit der englischen Fassung vergleichend, kommt sie zu der Schlussfolgerung, dass der Bezug zu Sophokles in der englischen Bearbeitung mehr an transkultureller Bedeutungsbildung bietet und allein die Verortung in New York dem Stück eine ethnisch-kulturelle Hybridität verleihe. Die polnische Vorlage lege indes mehr Wert auf ein „offenes Deutungsangebot“, sei gerichtet an die individuelle Sensualität und Kompetenz der Leser bzw. Zuschauer:

Hierher gehören Stereotype jeder Art, Wunschträume ohne Chance einer Realisierung in der Lebenswelt, erfundene Selbstbilder und erfundene ‚Geschichten‘ des eigenen Lebens. Ein weiteres Moment der Bedeutungsbildung, das in dem polnischen Text zwar vorhanden, in der englischen Bearbeitung jedoch deutlich verstärkt ist, ist die Faszination der Obdachlosen für Konsumartikel jeder Art.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Schultze, S. 329.

<sup>13</sup> Ebd., S. 333–334.

<sup>14</sup> Ebd., S. 329.

Im Falle der deutschen Übertragung ist als wesentliche Grundlage eine ausgangstextnahe, vollständige, englische Übersetzung anzusehen, die jedoch bibliographisch nicht erfasst worden ist, außerdem gibt es auch Spuren, die zu der Bearbeitung von Głowacki und Torres führen, wie es bei Brigitte Schultze heißt. Abgesehen von rein linguistisch situierten translatorischen Herausforderungen (Wortexpansion im Vergleich mit dem artikellosen Polnisch) wird die deutsche Fassung als eklektisch eingeschätzt. Die linguistisch bedingten Transformationen sind kaum bedeutungsrelevant, sie können durch Wortexpansion bzw. Einschränkung des Sprachareals den Text in der jeweiligen Sprache sogar Bühnenfähiger gestalten:

Polnisch:

SASZA Zabrali go.  
ANITA Kto? Policja? (S. 8)

English:

SASHA. They took him.  
ANITA. Who took him. The police? (S. 11)

Deutsch:

SASCHA: Die haben ihn mitgenommen.  
ANITA: Wer hat ihn mitgenommen? Die Polizei? (S. 7)

Das potentielle Deutungsangebot des universalen Kultur-Codes wird in der Zeit der globalisierten Kultur von dem facettenreichen Wandel des Zeichenrepertoires und der zur Anschaulichkeit des Kultur-Codes beitragenden Requisite in Bezug gesetzt. Inwiefern der Primärmythos von Sophokles in dem Alltagsmythos von Amerika durchschimmert, hängt von den einzelnen Rezipienten und der Tradition der jeweiligen Zielkulturen ab. Die Sprachidentität der Übersetzungen bildet eher eine Kulisse für die Kulturerzählung in Form eines Theaterstücks. Die fehlenden präzisen Angaben zur Erstübersetzung, Zwischenübersetzung und weiteren Fassungen scheinen eine Bestätigung der vorrangigen Bedeutung der transferierten, gewandelten, übertragenen Kulturphänomene, Ereignisse, Figuren und Bilder zu sein. Der übersetzte antike Literaturstoff wird an die übernationale Öffentlichkeit, weit über die

Sprachidentität der translatorischen Leistungen hinaus getragen. Die Aktualität dieser Kulturverallgemeinerung wird immer neu in dem sich wandelnden Kultur-Code sowohl in Amerika als auch in Europa überprüft. Die für das Stück gewählten vier Figuren: ein amerikanischer Polizist, der russische Jude Sasza, die Puertoricanerin Anita und der Pole Pchelka (Flöhchen) halten übrigens jederzeit verschiedene Aktualisierungsmöglichkeiten bereit. Die mit der Verarbeitung eines weltbekannten Literaturstoffs verbundene Demontage der nationalen, historischen, politischen und mentalen Sprachidentität setzt auf integrative Formen eines Zusammenwachsens in Bezug auf Kultur. Zweck eines derartigen kulturellen Managements ist es, eine zentral formulierte Mittelung überall als verständliche Verallgemeinerung vertraut zu machen, und das trotz der nationalen Kulturunterschiede und der mentalen Differenziertheit in den zwischenmenschlichen Beziehungen.

### **Abschließende Bemerkung**

In Kulturtexten wie einer Literaturgeschichte scheint das von Alexander Höllwerth vorgeschlagene Konzept der Übersetzung und Rückübersetzung im Hinblick auf den Kultur-Code durchaus transparent und überprüfbar zu sein, denn im Fokus stehen vor allem das andere Kulturbewusstsein und die andere Mentalität. In literarischen Werken führt es auf der einen Seite möglicherweise zu einer translatorischen Differenzierung zwischen der adäquaten Kreation des verschlüsselten ästhetischen Gebildes, auf der anderen Seite zu einer translatorischen Verallgemeinerung eines Kulturphänomens und seiner Anpassung an ein anderes Bewusstsein und eine andere Mentalität. Im ersten Fall ist die andere Kultur in dem Grad der Sprache des Kunstwerks immanent und in ihr verschlüsselt, dass sie die Poetik des Werks über die Perspektive der Fremdheit hinaus als ästhetische Kategorie in den Vordergrund stellt. Die Poetik bleibt erhalten und ist lesbar allerdings vor allem in der Rückübersetzung in die Sprache der in die Poetik aufgenommenen Kultur, in Bezug auf den Roman von Hultberg gilt die polnische Fassung als Rückübersetzung, die Übertragung in andere Fremdsprachen situiert das Kunstwerk in einer zusätzlichen kulturellen und ästhetischen Distanz, dadurch können sich für eine derartig konzipierte Rückübersetzung ausschlaggebende Faktoren als vollkommen irrelevant erweisen, wie Hultbergs Roman, übertragen in andere Sprachen. Übersetzung und

Rückübersetzung als Verallgemeinerungen eines Kulturphänomens, vor allem in Form von Theateraufführungen, so wie dies an dem Theaterstück von Janusz Głowacki zu beobachten ist, erfüllen ihre Funktion, wenn die translatorische Dekodierung eines weltweitbekannten Mythos den internationalen Kommunikationsprozess immer wieder erneut intersemiotisch möglich macht, ohne besondere Rücksichtnahme auf die Eigenart der poetischen Sprachidentität.

## Translation and Retranslation: A Redefinition of the Culture Code

### Summary

The article proposes a reevaluation of the category of “Translation” and “Retranslation” from the perspective of the translational culture code. On the basis of *Preludier*, a novel about Frédéric Chopin written by Peer Hultberg, the author illustrates why and how the process of translating cultural phenomena can be coded by a writer at different levels of the original language. The target text, a traditional translation, becomes in such a case an aesthetic Retranslation. The other example presents different ways in which the translation process is no longer coded at the level of language, but a universal myth, which is adapted to the consciousness and mentality of the recipients, such as those of a play “Antigone in New York”, written by Janusz Głowacki. In this case, the category of traditional translation is scarcely based on the original language of the text. The play itself is a translation of the Antigone myth and the following language versions illustrate a Retranslation at the level of the myth’s transcultural appeal.

*Maria Krysztofiak*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, culture code, Peer Hultberg, Janusz Głowacki

Paweł Zajas

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## „Durch den Weltkrieg zur neuen Weltkultur“. Periphere Literaturen im deutschen Sprachraum (1914–1918)

### 1. Einführung

Der Erste Weltkrieg hatte für den gesamten europäischen Büchermarkt einen tiefen Einschnitt zur Folge.<sup>1</sup> Der Exportbuchhandel, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts als eigener Geschäftsbereich herausgebildet hatte, verlor einen großen Teil seiner Absatzgebiete.<sup>2</sup> Fehlende Transportmöglichkeiten, Personal-, Papiermangel und Geschäftsstillstand zählten zu verlegerischen und buchhändlerischen Hauptproblemen. Auch die Titelstatistik belegt, dass sich der Buchhandel in Kriegszeiten in einer schweren Krise befand. Die Zahl der in Deutschland produzierten Titel sank von 35.078 im letzten Vorkriegsjahr 1913 auf 23.580 im ersten ganzen Kriegsjahr 1915 und lag in den Jahren 1917

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen eines von Hubert van den Berg initiierten Forschungsprojekts und wurde mit Stipendien des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar und der Klassikstiftung Weimar gefördert. Der in diesem Artikel dargestellte Zusammenhang zwischen einer besonderen Be- und Aufwertung kleinerer Literaturen aus Regionen und Ländern in der Einflussphäre des Deutschen Kaiserreichs und anderer „zentraler“ Mächte bzw. aus neutralen Nachbarländern während des Ersten Weltkriegs sowie derzeit kursierenden Vorstellungen zu „Weltliteratur“, die damit verknüpft waren, geht auf Überlegungen von Hubert van den Berg zurück (vgl. Hubert van den Berg: *Pénétration poétique. Kulturtransfer und deutsche Kulturpropaganda im Ersten Weltkrieg*. Bielefeld: Aistesis, 2014, in Vorbereitung).

<sup>2</sup> Georg Jäger, Monika Estermann: *Das Profil der Buchhandelsepoche in Stichworten*. In: *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*. Teil 3. Hg. Georg Jäger. Berlin: De Gruyter, 2010, S. 518–530, hier S. 524.

und 1918 knapp unter 15.000, was der Höhe der jährlichen Produktion um 1880 entspricht.<sup>3</sup>

Der Krieg hat den deutschen Buchhandel zunächst nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ umgewertet. In den Vordergrund rückten im August 1914 Karten der Kriegsschauplätze, populär-kriegswissenschaftliche, kriegsmedizinische und patriotische Literatur, wie auch zahlreiche Memoirenwerke und Erbauungsschriften. In einer der Oktober-Ausgaben des „Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel“ zog Karl Zilling eine Bilanz aus den ersten zwei Monaten des Krieges und prophezeite, dass ausländische Literatur

erst nach Jahren, wenn die nationalen Leidenschaften sich etwas gelegt haben werden wieder zur Geltung kommt und dann vielleicht wieder einen Gewinn abwerfen wird.<sup>4</sup>

Schneller als erwartet stellte sich jedoch heraus, dass gerade *durch* den Krieg der Bedarf an literarischen Übersetzungen dermaßen gestiegen ist, dass zwei Monate später die Redaktion des „Börsenblatts“ sich verpflichtet sah, die Frage „Wie soll sich das deutsche Volk zu ausländischen Schriftstellern verhalten“ offiziell zu beantworten. Samuel Fischer urteilte:

Unser geschäftliches Interesse ist mit dem Interesse des Volkes identisch. Eine Nation, die Güter einer andern an sich zieht, tut es immer, um sich selbst zu bereichern. [...] Darin drückt sich keine deutsche Schwäche aus, sondern das Gegenteil davon.<sup>5</sup>

Die Frage, wie man mit „abtrünnigen“ Autoren aus dem Ausland verfahren soll, wurde ebenso rasch von Eugen Diederichs gelöst, der sich gegen „patriotische Selbstverherrlichung“ und „Philistertum“ verwehrt:

---

<sup>3</sup> Barbara Kastner: *Statistik und Topographie des Verlagswesens*. In: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*. Teil 2. Hg. Georg Jäger. Frankfurt am Main: MVB, 2003, S. 300–365, hier S. 316; Siegfried Lokatis: *Der militarisierte Buchhandel im Ersten Weltkrieg*. In: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, Bd. 1, Teil 3, S. 450–517, hier S. 458–459.

<sup>4</sup> Karl Zilling: *Krieg und Bilanz im Buchhandel*. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 253/1914, S. 1593.

<sup>5</sup> Samuel Fischer: *Ausländische Schriftsteller und deutscher Buchhandel*. In: ebd., 294/1914, S. 1785.



Mögen gegnerische oder neutrale Künstler uns hassen oder beleidigen, ihre Werke haben uns nichts zuleide getan, und wer sie liebt, sollte das Recht haben, sie weiter zu lieben [...].<sup>6</sup>

Georg Müller schloss sich kollegial diesen Aussagen bedeutender Verleger an und schrieb über „Universalempfinden“ und „Weltbürgertum im besten Sinne“. Die Deutschen verstand Müller als Übersetzer-Nation und dieses „objektive“ Faktum war für ihn wichtig für die Entstehung und Bedeutsamkeit des Begriffs der Weltliteratur gerade in Deutschland<sup>7</sup>:

Der Deutsche begnügt sich nicht damit, die in seinem eigenen Lande entstandenen Literaturerzeugnisse aufzunehmen; seine Aufnahmefähigkeit und sein Wissensdurst erstrecken sich über die ganze Welt. [...] In keinem Volke hat die Weltliteratur eine solche tiefgehende Bedeutung, wie gerade im deutschen. Wir sind in Literaturen fremder Völker in sehr vielen Fällen weit mehr bewandert als diese Völker selbst. Die großen Dichter fremder Nationen genießen bei uns Deutschen mehr Schätzung als bei den betreffenden Nationen selbst. [...] Jeder, der die deutsche Kultur ernst nimmt, wird [...] die Forderung aufstellen, daß der Deutsche noch mehr als bisher sich in Zukunft das Wissen der Welt aneignen soll. Und so wird es auch die Pflicht des deutschen Verlagsbuchhandels sein, nach wie vor die deutschen Leser über die wesentlichen Erscheinungen der fremden Literatur zu unterrichten [...].<sup>8</sup>

Das Anliegen des vorliegenden Aufsatzes ist es, die durch den Ersten Weltkrieg verursachte Dynamik des literarischen Transfers empirisch wie auch theoretisch zu analysieren und zu zeigen, dass jene deutsche „Aufnahmefähigkeit“, in der manche kritische Stimmen Bedrohung für deutsche Autoren sahen und von „Ausländerei“ und „Massengeschäft ohne kritische Türhüter“<sup>9</sup> sprachen,

---

<sup>6</sup> Eugen Diederichs: *Die Abtrünnigen? Ein offenes Wort zu Frage, wie wir Buchhändler uns zu gewissen ausländischen Schriftstellern verhalten sollen*. In: ebd., 9/1915, S. 42–44, hier S. 42.

<sup>7</sup> Vgl. Joseph Jurt: *Das Konzept der Weltliteratur – ein erster Entwurf eines internationalen literarischen Feldes?* In: „Die Bienen fremder Literaturen“. *Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850)*. Hgg. Norbert Bachleitner, Murray G. Hall. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012, S. 23–44, hier S. 32.

<sup>8</sup> Georg Müller: *Das Ausland und wir*. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 108/1915, S. 733–734, hier S. 733.

<sup>9</sup> *Deutschland und die Weltliteratur nach dem Kriege*. In: ebd., 97/1916, S. 493, 495.

nicht nur den beachteten Nationalliteraturen galt. Obwohl die deutsche Literatur wie auch andere große „Weltliteraturen“ in der Kriegskonstellation nach wie vor eine vorherrschende Rolle einnahmen, bleibt es dennoch zu beachten, dass Verleger und Literaturvermittler ihre besondere Aufmerksamkeit den literarischen Peripherien<sup>10</sup> widmeten, die aus militär-politischen Gründen ins Zentrum des literarischen Feldes drängten. Zur Reichsbücherwoche des Jahres 1916 wies das „Börsenblatt“ auf die Tatsache hin, dass Leser

für das besetzte Land und seine Geschichte ein reges Interesse haben. [...] Romane, die in den besetzten Gebieten spielen, Schilderungen von Land und Leuten sind sehr gern gesehene Büchergaben.<sup>11</sup>

*Durch den Weltkrieg zur Weltkultur*<sup>12</sup>, eines der drei programmatischen Titel jener merkwürdigen Schriftenreihe des von Erwin Hanslik 1915 gegründeten Wiener Instituts für Kulturforschung, wurde zwar zurecht als „geopolitische Megalomanie“<sup>13</sup> gebrandmarkt, dient jedoch an dieser Stelle, mit seiner übertriebenen Rhetorik, zur Verdeutlichung der Transferprozesse, die sich paradoxerweise vor allem dann am nachdrücklichsten geltend machen, wenn es darum geht, Differenzen zu markieren und Nationalkulturen hervorzubringen. Erörtert werden in diesem Aufsatz vor allem Rahmenbedingungen für den

---

<sup>10</sup> Mit dem im Titel des vorliegenden Aufsatzes gebrauchten Terminus „periphere Literatur“ oder „literarische Peripherien“ wird an ein mehr oder weniger offen funktionalisiertes Wertungsinstrument mit konkurrierenden großen Kulturen und Sprachen gedacht. Die Kulturen Mittel- bzw. Zentral- oder Ostmitteleuropas werden im interkulturellen Vergleich sowohl vom Westen als auch vom Osten (Russland), je nach Definition, in ihrer „Kleinheit“ oder „Peripherität“ gewertet. Selbstverständlich bin ich mir der Tatsache bewusst, dass jeweilige Bewertungen von „peripheren“ Kulturen sehr unterschiedlich ausfallen, „abhängig von zeitlichen, räumlichen oder axiologischen Vorstellungen“ (Christian Prunitsch: *Vorwort*. In: *Konzeptualisierung und Status kleiner Kulturen. Beiträge zur gleichnamigen Konferenz in Dresden vom 3. bis 6. März 2008*. Hg. Christian Prunitsch. München, Berlin: Kubon & Sagner, 2008, S: 3–11, hier S. 9; vgl. ders.: *Zur Semiotik kleiner (slavischer) Kulturen*. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 1/2004, S. 181–211; ders.: *Kulturelle Kleinheit als Konzept*. In: *Bulletin der deutschen Slavistik* 12/2006, S. 11–15. Ich danke Klavdia Smola, die mich auf die Studien von Christian Prunitsch aufmerksam gemacht hat).

<sup>11</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 110/1916, S. 3168.

<sup>12</sup> Erwin Hanslik: *Durch den Weltkrieg zur Weltkultur*. München: Bruckmann, 1916.

<sup>13</sup> William M. Johnston: *Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs*. Wien: Böhlau, 2010.

eigenartigen transnationalen Kulturtransfer in Jahren 1914–1918, sowie die Art der Verwirklichung dieses Transfers, wobei die Bedeutung der Vermittlerpersönlichkeiten besonders hervorgehoben und exemplarisch dargestellt wird. Zugleich wird auch ein Versuch unternommen, Strukturmodelle zu entwickeln, die den Prozess des Kulturtransfers im Ersten Weltkrieg beschreiben und es ermöglichen, dem ebenso komplexen wie widersprüchlichen Phänomen einer europäischen Kultur in Kriegszeiten gerecht zu werden.

## 2. Übersetzungsliteratur im Ersten Weltkrieg

Während in dem die Zeit der Weimarer Republik umfassenden Teil der mehrbändigen *Geschichte des deutschen Buchhandels* der Übersetzungsliteratur ein ganzes Kapitel gewidmet worden ist<sup>14</sup>, blieb diese Sparte des Buchmarktes in den sich auf den Ersten Weltkrieg beziehenden Absätzen über Statistik des Verlagswesens<sup>15</sup> unberücksichtigt. Damit wurde auch ein wichtiger Indikator des Kulturtransfers ausgeblendet und der Eindruck kreiert, als wäre der deutsche Buchhandel im Krieg vollständig „militarisiert“<sup>16</sup> und ausschließlich auf die heimische Produktion eingestellt. Obwohl den publizierten jährlichen Erhebungen aus dem „Börsenblatt des Deutschen Buchhandels“ zu entnehmen ist, dass in Kriegsjahren der Rückgang der Publikationen im Bereich der schönen Literatur minimal war und die Belletristik 1918 nicht weniger als 20,8 Prozent der gesamten Verlagsproduktion ausmachte<sup>17</sup>, sagt diese Zahl kaum etwas über den Anteil ausländischer Autoren auf dem deutschen Markt.

Ausbleibende Statistiken mögen diese Lücke in der sonst nach Vollständigkeit strebenden, umfassenden *Geschichte des deutschen Buchhandels* nur teilweise rechtfertigen. Zwar ist in diesem Fall die im „Börsenblatt“ jährlich publizierte *Systematische Übersicht über die literarischen Erzeugnisse des deutschen Buchhandels* wenig behilflich, im dritten vollen Kriegsjahr hat aber die Redaktion

---

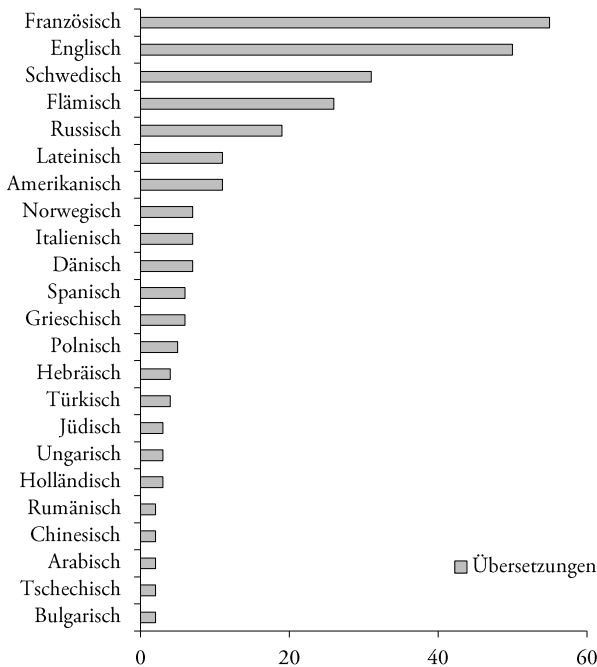
<sup>14</sup> Barbara Kastner: *Statistik und Topographie des Verlagswesens*. In: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd 2: *Die Weimarer Republik*. Teil 1. Hgg. Ernst Fischer, Stephan Füssel. München: Saur, 2007, S. 341–378, hier S. 364–367.

<sup>15</sup> Kastner: *Statistik und Topographie des Verlagswesens* (2003).

<sup>16</sup> Lokatis, S. 444.

<sup>17</sup> Kastner: *Statistik und Topographie des Verlagswesens* (2003), S. 316.

des „Börsenblattes“ beschlossen, vierteljährlich eine weitaus ausführlichere *Statistische Übersicht der 1917 erschienenen Neuigkeiten des deutschen Buchhandels*, bearbeitet nach den im Börsenblatt veröffentlichten täglichen Verzeichnissen abzudrucken. Für das Jahr 1917 weisen Erhebungen aus sämtlichen Vierteljahrberichten 3271 Neuauflagen nach, davon 278 Übersetzungen. Nach Einteilung in jeweilige Sprachen entsteht folgendes Bild der übersetzten Literatur:



„Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“, *Statistische Übersicht der im 1–4 Vierteljahr 1917 erschienenen Neuigkeiten des deutschen Buchhandels*, bearbeitet nach den im Börsenblatt veröffentlichten täglichen Verzeichnissen, erhoben aus Nr. 127/1917, S. 636–638; Nr. 192/1917, S. 981–983; Nr. 19/1918, S. 44–46; Nr. 114/1918, S. 272–276.

Die detaillierte statistische Übersicht blieb ein einmaliges Unternehmen. Dabei ist zu beachten, dass das Jahr 1917 keineswegs als repräsentativ für die gesamte Kriegszeit gelten kann. In der zweiten Kriegshälfte war die

materielle Lage der Verlage ausgesprochen schwierig. Infolge der britischen Blockade wurde der Papiermangel immer fühlbarer und die im April 1916 begonnene Einführung der zentralen Papierbewirtschaftung machte die Sache nicht einfacher. Bis Kriegsende verlor die Mark die Hälfte ihrer Kaufkraft und seit 1917 reagierten die Verleger mit wiederholten Teuerungszuschlägen zwischen 20 und 50 Prozent.<sup>18</sup> Ungeachtet dessen machte die übersetzte Literatur 1917 8,4 Prozent der Neuauflagen aus, fast doppelt so viel als in der Zeit der Weimarer Republik (4,6 Prozent).<sup>19</sup> Ferner ergibt sich aber aus den Erhebungen des „Börsenblatts“ eine eher vorhersehbare Aufstellung: 19,7 Prozent der Übersetzungen entstammt dem Französischen, 17,9 Prozent dem Englischen, auf Platz drei stehen nach Titelmenge Übertragungen aus dem Schwedischen, die sich größtenteils mit der Verleihung des Nobelpreises für Verner von Heidenstam (1916) erklären lassen. Die Entwicklung von Übertragungen aus dem Flämischen gründet wiederum in der Omnipräsenz der Flamenpolitik in der deutschen Öffentlichkeit. Periphere europäische Literaturen bleiben im Licht der angeführten Erhebungen aber nach wie vor peripher.

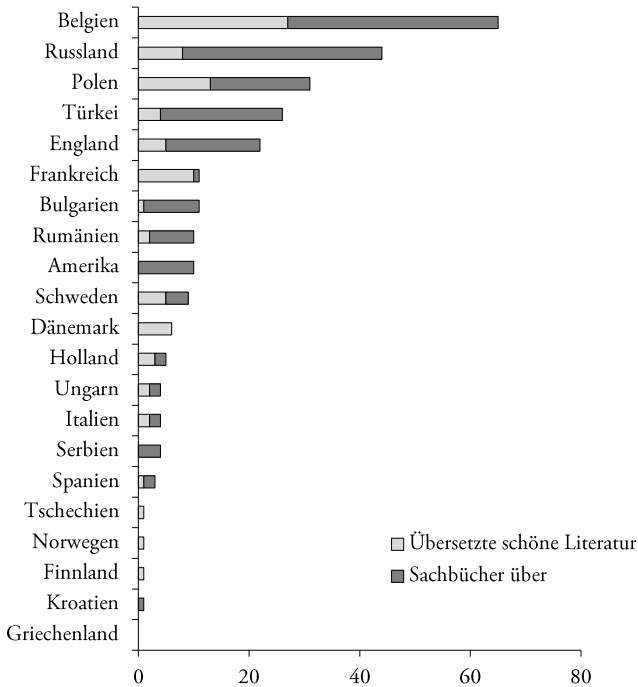
Die auf den Erhebungen für das Jahr 1917 basierende Statistik bestätigt zwar eine gesteigerte „Aufnahmefähigkeit“ des deutschen Buchmarktes für ausländische Kulturen, bleibt dennoch wenig aussagekräftig. Dafür ist nicht nur der begrenzte Zeitraum verantwortlich, sondern auch die Tatsache, dass die alleinige Konzentration auf Neuauflagen zugleich übersetzte Bücher außer Acht ließ, die in vorhergehenden Jahren verlegt wurden und *durch* den Krieg erneut das Interesse der Buchhändler und Leserschaft fanden. Auch Sachbücher, die nicht selten von ausländischen Autoren in der deutschen Sprache verfasst worden sind, bleiben damit unberücksichtigt. Möchte man einen Einblick in das militär-politisch bedingte Interesse der deutschen Leserschaft und des Literaturbetriebs bekommen, sind jene Vorbehalte zu berücksichtigen. Dabei müsste auch ein inklusiver Literaturbegriff gehandhabt werden, woraus sich das Problem ergibt, dass ein Bild des Literaturtransfers anhand Bibliographien *schöner* Literatur nicht vollständig rekonstruiert werden kann. Da der Buchmarkt sich als besonders erfolgreicher Indikator des Kulturtransfers erweist, veranschaulichen die im „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“

---

<sup>18</sup> Lokatis, S. 458.

<sup>19</sup> Kastner: *Statistik und Topographie des Verlagswesens* (2007), S. 365.

täglich aufgegebenen Anzeigen, welche (Neu)Erscheinungen den Sortimenten als gut verkäufliche Produkte anbefohlen wurden. Eine Stichprobe aus den 300 Ausgaben des Jahres 1917 ergibt folgende Ergebnisse:



Das Interesse an der in die deutsche Sprache übersetzten schönen Literatur und deutschen Sachbüchern über Ausland: Anzahl halb- und ganzseitiger Inserate der Verlage im „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“, erhoben aus Nr. 1–300/1917.

Während große Mengen an Veröffentlichungen aus dem Russischen und über Russland einer (anti-)kommunistischen Prägung und der fünfte Platz Englands dem mehrmaligen Inserieren der Schrift eines für das Berliner Auswärtige Amt tätigen irischen Nationalisten Georges Chatterton-Hill (1917) zu verdanken sind, ist die Zahl der inserierten Bücher aus/über Belgien und Polen, sowie auch das gesteigerte Interesse für Nationalliteraturen des Vierbundes

(vor allem der Türkei, Bulgarien und Rumänien) sowohl auf kulturpolitische, als auch rein verlegerisch-ästhetische Vorüberlegungen zurückzuführen. So ist im Jahre 1917 von Gustav Weigand in Leipzig die „Bibliothek bulgarischer Schriftsteller und Dichter“ begründet worden, deren erster Band, Iwan Wasows *Erzählungen und Novellen*, als „kunstsinning ausgewählte Sammlung“ präsentiert wurde, zugleich aber auch als Versuch, die „bisher so wenig bekannte Literatur des uns in treuester Waffenbrüderschaft verbündeten, aufstrebenden Volkes bei uns einzuführen“.<sup>20</sup> Flämische Autoren und Sachbücher über Belgien wurden als „wirkungsvolle Schaufester-Bücher“ inseriert, da sie „in weitgehendem Maße dem allseitigen Orientierungsbedürfnis“<sup>21</sup> entgegen kamen.

Mehrmals angezeigt wurden polnische Schriftsteller wie Władysław Stanisław Reymont, Jerzy Żuławski, Gabryela Zapolska, sowie viele andere Werke, die vor dem Krieg verlegt worden sind und wegen des „jetzt beim großen Publikum starken Interesses an der polnischen Literatur“<sup>22</sup> erneut den Sortimentern empfohlen wurden. Das kulturpolitisch bedingte Interesse an Literatur aus und über Polen wurde besonders rege, nachdem im November 1916 unter der Kontrolle der Mittelmächte das Regentschaftskönigreich Polen begründet worden ist. Allein in diesem einen Monat machte das „Börsenblatt“ die Sortimenter in 11 ganzseitigen Anzeigen auf 42 Titel polnischer Literatur aufmerksam.

Im Fall der Literatur aus Polen hatte die deutsche Aufnahmekultur aber auch ihre eigene Systemlogik und richtete sich hauptsächlich nicht an die nationale, sondern an die transnationale kulturelle Einheit des Judentums. Der vor dem Krieg vom Berliner Wilhelm Borngräber Verlag herausgegebene Roman *Amerika* (1911) des weltbekannten jiddischen Schriftstellers und Dramatikers Schalom Asch wurde auf der Titelseite des „Börsenblatts“ als „das Polenbuch“ anvisiert.<sup>23</sup> Zum absoluten Bestseller wurde das von S.J. Agnon und Ahron Eliasberg redigierte *Buch von den polnischen Juden*<sup>24</sup>, das auch als billige Feldausgabe

---

<sup>20</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 99/1917, S. 2949.

<sup>21</sup> Ebd., 16/1916, S. 369; 24/1916, S. 604.

<sup>22</sup> Ebd., 277/1916, S. 8403.

<sup>23</sup> Ebd., 129/1916.

<sup>24</sup> Shemuel Yosef Agnon, Aron Eliasberg: *Das Buch von den polnischen Juden*. Berlin: Jüdischer Verlag, 1916.

erschien. Die darin enthaltenen Erzählungen jiddischsprachiger Autoren erfreuten sich einer besonderen Aufmerksamkeit deutscher Kritiker und wurden von ihnen ohne Vorbehalte dem polnischen Literatursystem zugeschrieben. War die polnischsprachige Literatur von dem „Geschick ihres Volkes bestimmt und eingefangen“, blieb sie „immer an die Bedingtheiten ihres Volkes gefesselt“ und damit „erblindet für die Gegenwart“, so wurden die „ostjüdischen Erzähler, die dasselbe Land ernährt“ als „Neuland“ angepriesen.<sup>25</sup>

Die Teilung Polens hat nur im geringen Maße auf sie Einfluß üben, hat niemals ihre eigene Angelegenheit werden können. Und so ist auch die Ursache, jammernd Traditionen nachzuhängen, nicht da. Ihre Gegenwart ist durchaus gegenwärtig. Ihr Jammer durchaus jammervoll erlebt. Und daher: ihre Kunst niemals überliefert, niemals Konvention des neunzehnten Jahrhunderts, sondern stets Quell aus dem Heute.<sup>26</sup>

Die ostjüdische Literatur aus polnischen Gebieten, die sich auf dem deutschen Büchermarkt einer besonderen Aufmerksamkeit erfreute, sprengt damit den auch heute üblichen polnischzentrierten Untersuchungsrahmen der Literaturgeschichte.<sup>27</sup> Die Tatsache macht uns zugleich auf begriffliche Engpässe aufmerksam und bezeugt, dass eine zu enge Auslegung des Begriffs „transnational“ in Bezug auf den kulturellen Transfer im Ersten Weltkrieg seine methodologische Operationalität unbrauchbar macht. Oft ging es nämlich keineswegs um bilateralen Transfer zwischen zwei nationalen Gesellschaften,

---

<sup>25</sup> Otto Zoff: *Literatur aus Polen*. In: Wieland 3/1916, S. 19–20, hier S. 20.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Eine solche inklusive Herangehensweise deutscher Kritiker und Verleger an die jiddischsprachige Literatur Polens gleicht dem heutigen literaturgeschichtlichen Betrachtungsrahmen, in dem die jiddische und hebräische Literatur Polens als „Teil des polnischen Schrifttums“ angesehen wird, anlässlich „verwandter Themen, Persönlichkeiten, Landschaften und historischer Ereignisse“, sowie der „kulturellen Matrix einzelner Schriftsteller“ (Laura Quercioli Mincer: *Literatura jidysz i żydowsko-polska*. In: *Historia literatury polskiej*. Hg. Luigi Marinelli. Übers. Monika Woźniak. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009, S. 433–461, hier S. 437). Die zitierte deklarative Zuordnung steht aber im Widerspruch zum Gesamtkonzept des Bandes *Historia literatury polskiej* (Geschichte der polnischen Literatur), in dem die jiddischsprachigen Schriftsteller nicht in die thematischen Abschnitte der jeweiligen vierzehn chronologisch aufgebauten Kapitel eingestuft worden sind, sondern abgesondert am Ende des Bandes präsentiert wurden. Der deutsche Rezeptionsvorgang während des Ersten Weltkriegs erweist sich damit als weitgehend modern.



sondern um transregionale, translokale Austauschprozesse. Es ist daher sinnvoll, wie Sebastian Conrad postulierte,

mit transnational nicht nur auf einen Gegenstandsbereich oder spezifischen historischen Kontext (das Vorhandensein moderner Nationalstaaten) zu verweisen, sondern auch eine methodische Aussage zu machen: Es geht dann darum, den herkömmlichen nationalstaatlich [...] formatierten Untersuchungsrahmen zu überschreiten, und das heißt methodisch: über im Kern internalistische Analysen hinauszugehen.<sup>28</sup>

### 3. Periphere und Weltliteratur im Weltkrieg

In Vor- und Nachworten, wie auch in Anzeigen der im Kriege in die deutsche Sprache übersetzten Bücher wird der Terminus „Weltliteratur“ zum oft gebrauchten Darstellungsmodus peripherer Literaturen aus besetzten und umkämpften Gebieten. Angesichts der herrschenden begrifflichen Vagheit von Nomenklaturen und Diskursen der Weltliteratur<sup>29</sup> müssten aber an der Stelle die damals möglichen Objektbereiche und Verwendungsfunktionen des Begriffs sichergestellt werden.

Władysław Stanisław Reymonts *Die polnischen Bauern*<sup>30</sup>, um hier diesen polnischen Autor als Beispiel heranzuziehen, wurde als „Dokument der Weltliteratur im selben Rand wie Turgenieffs, Tolstojs oder Dostojewskis große Romane“<sup>31</sup> präsentiert und *Das gelobte Land*<sup>32</sup> als „der einzige große Industrieroman des Ostens, das Gegenstück zu Zolas *Germinal*“<sup>33</sup> umschrieben, womit auf den ersten Blick auf eine rein *additive* (Umfang von Weltliteratur) und *selektive*

---

<sup>28</sup> Sebastian Conrad: *Globalgeschichte. Eine Einführung*. München: C. H. Beck, 2013, S. 7.

<sup>29</sup> Manfred Schmeling: *Ist Weltliteratur wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewußtsein*. In: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Hg. Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen & Neuman, 1995, S. 153–177, hier S. 153.

<sup>30</sup> Władysław Stanisław Reymont: *Die polnischen Bauern*. Übers. Jean Paul d'Ardeschah. Jena: Diederichs, 1912.

<sup>31</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 273/1916, S. 3077.

<sup>32</sup> Władysław Stanisław Reymont: *Das gelobte Land*. Übers. Aleksander von Guttry. Jena: Diederichs, 1916.

<sup>33</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 11/1916, S. 275.

(Anerkennung einzelner Werke) Verwendungsfunktion des Begriffs abgezielt wurde.<sup>34</sup> In den Romanen Reymonts ist deren universaler Wert hervorgehoben worden: sie sollten ihre „bestimmte nationale Absicht und Richtung“ überwunden haben, die sie „ursprünglich zu einer wesentlich polnischen Angelegenheit machte“, und „gewannen eine Bedeutung über ihre Ursprungsgrenzen hinaus“.<sup>35</sup> Die gleichen Texte zählten aber auch aufgrund ihrer *anthropologischen* Funktion zu „hervorragendsten Werke der Weltliteratur“, da sie „tiefe und wertvolle Einblicke in die Seele eines Volkes“ vermitteln und sich zugleich für „politische Bildung“<sup>36</sup> als nötig erweisen. Mit „Weltliteratur“ wurde hier also weniger, als heute üblich, an einen Kanon wichtiger Autoren und Werke gedacht, und viel mehr an eine zukunftsorientierte Gesellschaftspolitik. Damit wurde nicht nur ein transnationales Denkmodell geschaffen, sondern dies bedeutete zugleich eine bemerkenswerte Rückkehr zu den Anfängen eines begriffsgeschichtlichen Transformationsprozesses des Weltliteratur-Konzepts, dem nationalistischen Gegendiskurs zum Trotz.<sup>37</sup>

Im Kontext des Ersten Weltkrieges scheint jedoch am wichtigsten die *logistische* Funktion der „Weltliteratur“, die von Horst Steinmetz zur einzig legitimen Bedeutung des Goethe'schen Begriffs erklärt worden ist<sup>38</sup>:

---

<sup>34</sup> Zur Typologie der Konzepte der Weltliteratur siehe Schmeling, S. 157–161.

<sup>35</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 74/1916, S. 2095.

<sup>36</sup> Ebd., 273/1916, S. 3077.

<sup>37</sup> Peter Goßens: *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2011, S. 3–5.

<sup>38</sup> Steinmetz weist am Anfang seines Aufsatzes auf die Inkompatibilität bestehender Weltliteratur-Konzepte hin: „Jenseits aller Diversität der bislang vorgelegten Definitionen fällt noch etwas anderes auf. Es ist der Kontrast zwischen den zahlreichen theoretischen Konzepten der Literaturwissenschaft beziehungsweise Vergleichender Literaturwissenschaft einerseits und der Praxis der zur Weltliteratur erschienenen Veröffentlichungen andererseits. Während sich die Literaturwissenschaft im allgemeinen darüber einig ist, daß Weltliteratur weder mit der Summe aller Literaturen der Welt identifiziert werden dürfe noch einfach mit einem Kanon von über Nationalgrenzen hinauswirkenden Meisterwerken gleichzusetzen sei [...], zeigen die zur Weltliteratur publizierten historischen Darstellungen, Handbücher, Lexika usw. durchgängig konzeptuelle Ausgangspunkte, die entweder einer der zwei Auffassungen oder einer Kombination beider verpflichtet sind“ (Horst Steinmetz: *Weltliteratur: Umriss eines literaturgeschichtlichen Konzepts*. In: *Arcadia* 20/1985, S. 2–19, hier S. 2). Interessanter- und zugleich paradoxerweise ist diese terminologische Widersprüchlichkeit manchmal im Werk desselben Autors zu finden. So lässt uns David Damrosch in seinem Buch *What*

Dem allen bisherigen Konzepten von Weltliteratur eingezeichneten Dilemma, nämlich zur häufig ungewollten Anerkennung eines Kanons von Meisterwerken gezwungen zu werden, kann man nur unter der Bedingung entkommen, daß man die Vorstellung aufgibt, zur Weltliteratur könnten im Prinzip Werke der Literaturen aller Zeiten und aller Völker aufsteigen. Die Erfüllung dieser Bedingung wiederum verlangt die radikale Revision der traditionellen Überzeugung, der historische Beginn der Weltliteratur sei eigentlich kein anderer als derjenige der Literatur überhaupt. [...] Weltliteratur erhielte auf diese Weise eine gänzlich andere Qualität, sie würde zu einem besonderen historischen Phänomen, zu einer Erscheinung, mit der eine eigene Epoche in der Literaturgeschichte einsetzte.<sup>39</sup>

Diese umgrenzte Begriffsbestimmung der Weltliteratur wäre dann auf Werke anzuwenden, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts erschienen sind. Weltliteratur sei ein Produkt des industriellen Zeitalters, sich in hohem Tempo entwickelnder Möglichkeiten des Verkehrs, der Kommunikation, der Medien und des Buchvertriebs.<sup>40</sup> Wenn aber die logistischen Auswirkungen moderner industrieller Entwicklung auf den Kulturtransfer geltend gemacht werden, trifft das insbesondere auf die Zeit des Ersten Weltkrieges zu. Nach August 1914 wurden einerseits bestehende kulturelle Vernetzungen unterbrochen. Der Konflikt zog schroffe Grenzen zwischen Freund und Feind, Mittel der Kriegsführung wie Handelsblockaden, Internierungen, Beschlagnahmen, Angriffe auf Kommunikationseinrichtungen und die Schifffahrt haben die kulturelle Mobilität weitgehend beeinträchtigt. Andererseits war der Erste Weltkrieg eine Phase verdichteter transnationaler Interaktion in entstandenen Großräumen

---

is *World Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2003, S. 5) wissen: „My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation of reading [...]“ Von jenem literaturwissenschaftlichen Anspruch (vgl. auch ders.: *How to Read World Literature?* Malden: Wiley-Blackwell, 2009; *The Routledge Companion to World Literature*. Hgg. Theo D’haen, David Damrosch, Djelal Kadir. New York: Routledge, 2012) wird jedoch Abstand genommen, als derselbe Autor sich an die Herausgabe von Weltliteratur-Anthologien macht (Damrosch 2004, 2007), in denen der Begriff nicht über seine additive und selektive Verwendungsfunktion von „key works of the Western literary tradition and the best core, enduring works of the literatures of China, Japan, India, the Middle East, Africa, and native Americas“ hinausgreift (*The Longman Anthology of World Literature*. Ed. David Damrosch. New York: Longman, 2007).

<sup>39</sup> Steinmetz, S. 6.

<sup>40</sup> Ebd., S. 12.

der kriegsführenden Bündnissen.<sup>41</sup> Die von Zentralmächten besetzten und umkämpften Gebiete wurden im Laufe des Krieges – um sich an dieser Stelle des bewährten hermeneutischen Instrumentariums Itamar Ever-Zohars zu bedienen – zu einem kulturellen „Makro-Polysystem“.<sup>42</sup> Die Grenzen der benachbarten literarischen Systemen sind buchstäblich und physisch verschoben worden und waren damit auch weniger erstarrt, die Mobilität der Kulturvermittler (vor allem Übersetzer und Verleger) nahm zu, indem sie sich nach ihrer Einberufung im Dienst verschiedener Militär- und Besatzungsbehörden befanden, wo sie jedoch weiter ihre verlegerische und Übersetzungstätigkeit fortsetzten.

#### 4. Kulturpropaganda, Kulturpolitik und Kulturtransfer

Zum Netzwerk und Katalysator des transnationalen Kulturtransfers wurden neuentstandene kulturpropagandistische Einrichtungen im besetzten und neutralen Ausland.<sup>43</sup> Wird die Anfang der 1970er Jahre von John W. Burton vorgeschlagene Theorie weltweiter sozialer Beziehungen als Ausgangspunkt genommen für die Beschreibung der kulturellen Mobilität im Ersten Weltkrieg<sup>44</sup>, dann lassen sich kulturelle Austauschprozesse anhand eines „Spinnennetzmodells“ veranschaulichen, in dem keine politischen Territorien und Grenzen mehr, sondern (wie auf Aufnahmen des „Erdballs bei Nacht“) lediglich Interaktionsräume zu sehen sind.<sup>45</sup> Auf dem entstandenen Bild würden Städte

---

<sup>41</sup> Jürgen Osterhammel, Niels P. Petersson: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München: C. H. Beck, 2003, S. 75–76.

<sup>42</sup> Itamar Even-Zohar: *Polysystem Theory*. In: *Poetics Today* 1/1990, S. 9–26, hier S. 24.

<sup>43</sup> Vgl. Hubert van den Berg: „...wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen“. *Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche Nachrichtenbüro Der Sturm*. In: „Laboratorium Vielseitigkeit“. *Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*. Hgg. Petra Josting, Walter Fähnders. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 67–87, hier S. 73–74; ders.: *The Autonomous Arts as Black Propaganda: On a Secretive Chapter of German 'Foreign Cultural Politics' in the Netherlands and Other Neighbouring Neutral Countries During the First World War*. In: *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000)*. Ed. Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes. Leuven: Peeters, 2008, S. 71–120, hier S. 87–88.

<sup>44</sup> John W. Burton: *World Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, S. 35–51.

<sup>45</sup> Osterhammel/Petersson, S. 21.

wie Brüssel, Den Haag, Warschau, Berlin oder Wien als wichtige Transaktionsorte erscheinen, in denen sich kulturelle Interaktionen zu Netzwerken und Strukturen verdichteten.

In der Politischen Abteilung des Generalgouvernements in Brüssel waren unter anderen Bildhauer Hans Albrecht Harrach, Dichter und Innenarchitekt Rudolf Alexander Schröder, wie auch Journalist, Schriftsteller und Literaturkritiker Friedrich Markus Huebner tätig, die Presseabteilung des Verwaltungschefs beim Generalgouvernement Warschau wurde vom Journalisten Martin Mohr geleitet, in der deutschen Gesandtschaft in Bern war für Kulturpropaganda der Kunstsammler, Mäzen, Schriftsteller und Diplomat Harry Graf Kessler verantwortlich, in Den Haag betreute der Kunsthistoriker und Direktor der Mannheimer Kunsthalle Friedrich (Fritz) Wichert die halboffizielle, für kulturpolitische Fragen zuständige „Hilfsstelle“ der deutschen Gesandtschaft. In verbündetem Österreich-Ungarn wurden Schriftsteller wie Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Franz Werfel der sogenannten „literarischen Gruppe“ im Kriegsarchiv des Wiener Kriegsministeriums überstellt.<sup>46</sup> Eine besondere Dimension der Tätigkeit all jener miteinander agierenden Akteure bildete die Vermischung von offizieller Propagandatätigkeit und dem Bemühen, eigene Vorstellungen von Literatur und Kunst zu fördern und voranzutreiben. Die vor dem Kriege aktiven Akteure des kulturellen Feldes verwandelten die kulturpropagandistischen Einstellungen zu einer „Nische“ für autonome Literatur und Kunst.<sup>47</sup>

Die Berliner Zentralstelle für Auslandsdienst hatte wiederum als eine Art Schirmorganisation für die deutsche Kulturpropaganda zur Aufgabe,

nach eingehenden Studien der in den verschiedenen Ländern bestehenden besonderen Verhältnisse im Einvernehmen mit den im Ausland bestehenden Organisationen, insbesondere dem Bühnenverein, für Theater, Konzerte, Varieté und Vorträge, sowie für Kunstausstellungen und alle damit zusammenhängenden Veranstaltungen geeignete Programme auszuwählen und deren Durchführung nötigenfalls auch durch Gewährung von Subventionen zu erleichtern und möglichst auch im fremden Land Anschluss an dort bestehende Einrichtungen zu suchen,

---

<sup>46</sup> Vgl. Klaus Heydemann: *Der Titularfeldwebel. Stefan Zweig im Kriegsarchiv*. In: *Stefan Zweig 1881/1981. Aufsätze und Dokumente*. Hgg. Heinz Lunzer, Gerhard Renner. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1981, S. 19–55.

<sup>47</sup> van den Berg: *The Autonomous Arts*, S. 109.

und endlich zu verhindern, dass ungeeignete Werke und Darsteller ins Ausland gelangen und durch allzu viele deutsche Unternehmen eine Übersättigung in den zu bearbeitenden Gebieten eintritt.<sup>48</sup>

Kulturpropagandistische Vorüberlegungen schlossen zugleich programmatisch jede Form propagandistischer Kunst aus:

Der allgemein anerkannte internationale Charakter der Kunst bewahrt sie am besten vor politischen Angriffen und erleichtert ihren Eintritt in die fremden Länder. Werke mit ausgesprochener Tendenz, die ja auch meist die künstlerische Qualität beeinträchtigt, müssen deshalb tunlichst von den fremden Bühnen ferngehalten werden und die Bearbeitung rein kultureller Probleme wird bei der Auswahl der für das Ausland geeigneten Kunstwerke durchschnittlich den Vorzug verdienen.<sup>49</sup>

Dank dem Transaktionsraum des kulturpropagandistischen Netzwerks erlangten auch deutsche Verleger, in einem bisher unbekanntem Ausmaß, Zugang zu Staatsgeldern, die unter anderem den Versand von Büchern und Reklamematerialien ins Ausland ermöglichten. Das Auswärtige Amt griff dagegen noch *während* des Kriegs auf die ausländische Kriegserfahrung der Verleger zurück, um eine erfolgreiche „Buchpropaganda“ im Ausland durchsetzen zu können.<sup>50</sup> Dass die Auffassung der Weltliteratur im Ersten Weltkrieg wenig mit den idealistischen Aspirationen der Goethe-Zeit zu tun hatte, wird kaum jemand bezweifeln. Dennoch trug das Netzwerk neuentstandener kulturpropagandistischer Einrichtungen und die (erzwungene) Mobilität der Verleger sowie anderer Kulturvermittler zur Internationalisierung peripherer Literaturen durch ihre Einebnung im deutschsprachigen Literatursystem bei.

Exemplarisch hierfür stehen Archivbestände des Leipziger Insel-Verlages<sup>51</sup>, die Einsicht in die Verlags- und Übersetzungspolitik in Bezug auf die

---

<sup>48</sup> „Allgemeine Kulturpropaganda“, 28.2.1917, R 901/71835, Bundesarchiv, Berlin.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Briefwechsel zwischen Anton Kippenberg und dem Geheimrat des Auswärtigen Amtes Kurt Hahn, April 1918 – Dezember 1919, 50/104, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar; Kaiserliche Deutsche Gesandtschaft in Den Haag an Auswärtiges Amt, 18.3.1918, ebd.

<sup>51</sup> Der Großteil der Geschäftskorrespondenz des Insel-Verlags (Geschäftsführung, Lektoratsarbeit, technische Herstellung, Reklame, Vertrieb, Publikationen in der Öffentlichkeit, bedeutende Verlagsunternehmen, eingegangene und ausgegangene Briefe) aus der Periode 1899–1947 wurde im April 1962 aus dem Leipziger Verlagshaus in das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verlegt, in dem sie als Bestand 50 zu finden sind. Nach dem Umzug des

Herausgabe flämischer Literatur während des Ersten Weltkrieges gewähren. Anton Kippenberg hat den Wettlauf deutscher Verleger um die flämischen Autoren gewonnen, nachdem er sich 1915 zum Stab der Vierten Armee nach Tielt bei Gent hatte versetzen lassen. Mitarbeiter der Politischen Abteilung des General-Gouvernements in Brüssel, der Deutschen Gesandtschaft in Den Haag und des Auswärtigen Amtes in Berlin leisteten für die Herausgabe von 24 Titeln belgischer Autoren im Insel-Verlag in einer Gesamtaufgabe von ca. 260 Tausend Exemplaren sowohl finanzielle, logistische (Versand der Materialien mit diplomatischer Post) als auch fachmännische Hilfe (als Übersetzer und Vermittler mit jeweiligen Autoren). Die vom Insel-Verlag im Auftrag der Brüsseler Politischen Abteilung herausgegebene Monatsschrift „Belfried“ war ein wichtiges Organ der deutschen Flamenpolitik, diente zugleich aber auch dazu, flämische wie auch andere ausländische Produktion des Verlages zu inserieren.<sup>52</sup>

---

Verlags aus Leipzig nach Wiesbaden und 1960 nach Frankfurt am Main, sowie der Übernahme des Insel-Verlags durch den Suhrkamp-Verlag wurde die Privatkorrespondenz von Anton und Katharina Kippenberg zwischen dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar und dem Suhrkamp-Haus verteilt. Seit 2008 befindet sich die sämtliche Privatkorrespondenz des Ehepaars Kippenberg in Marbach (vgl. Susanne Buchinger: *Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901–1942)*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1999, S. 15).

<sup>52</sup> 29 Ausgaben der Zeitschrift erschienen von Juli 1916 bis Dezember 1918. Die Zeitschrift knüpfte an eine seit dem 19. Jahrhundert bestehende Tendenz in Deutschland an, die Flamen als „stammverwandtes Brudervolk“ wiederentdecken wollte. Besonders betont wurden daher die historischen Verbindungen Flanderns zu Deutschland und die Unterdrückung der Flamen durch die französischsprachigen Belgier. Für die Redaktion der ersten zwei Jahrgänge war Anton Kippenberg verantwortlich, räumlich und personell war aber die Zeitschrift bei der Brüsseler Politischen Abteilung des Generalgouvernements angesiedelt. Über die Bedeutung des „Belfried“ für den Insel-Verlag schrieb Anton Kippenberg im Brief an seinen Finanzmann, Robert Voigt: „Was den ‚Belfried‘ anbelangt, so ist es ein offizielles Unternehmen des General-Gouvernements in Brüssel, wird von dort aus redigiert und trägt meinen Namen, nur weil ein Herausgeber genannt werden muss. Verpflichtet haben wir uns zunächst nur für ein Jahr. Wir bekommen einen festen Zuschuss von 10 000 Mark, ein weiterer Zuschuss ist uns wegen der Erhöhung der Erstellungspreise grundsätzlich zugesagt und wird uns demnächst auch bindend zugesichert werden. Unser Risiko ist also sehr gering und dem steht gegenüber der außerordentliche Nutzen, den wir vom Belfried als Anzeigeprogramm für uns, insbesondere als solchen für unsere zukunftsreichen flämischen Interessen haben“ (31.7.1917, Voigt III [1916–1920], SUA Insel, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, weiter als DLA).

So wurde in Kriegszeiten, mithilfe kriegspropagandistischer Einstellungen, Kulturpolitik fast im heutigen Sinne des Wortes gemacht.

Die im Krieg unternommenen kulturpolitischen Maßnahmen trugen auch zum transnationalen Transfer polnischer Literatur bei. Beispielhaft ist die mehrmals jedoch unvollständig dargestellte Erfolgsgeschichte der deutschen Übertragung der *Polnischen Bauern* von Władysław Stanisław Reymont. Es ist zwar nicht unbekannt, dass diese risikoreiche verlegerische Bemühung Eugen Diederichs zuerst so gut wie keine Resonanz fand. Im ersten Jahr wurden lediglich 93 Exemplare verkauft. Diederichs griff daraufhin zu einem ungewöhnlichen Mittel und schrieb 1913 *Eine Beschwerde für das Publikum*, in der er in entschiedenem Ton mit der deutschen literarischen Öffentlichkeit abrechnete. Mit dem Ersten Weltkrieg kam es zu einem Durchbruch und im Jahre 1916 erreichte das Werk eine Auflagenzahl von Fünftausend.<sup>53</sup> Weniger bekannt ist es, dass der Erfolg vermutlich eher einer Rezeption von offizieller Seite zu verdanken ist als jenem einzigartigen Aufruf des Verlegers. Bei Kriegsbeginn entdeckte nämlich der deutsche Generalstab in Reymonts *Bauern* eine „meisterhafte Einführung in das Leben und die Sitten der polnischen Landbevölkerung“. Er erwarb eine größere Anzahl von Exemplaren und führte das Buch als Pflichtlektüre für die Mitarbeiter der deutschen Kommandantur zur Verwaltung der polnischen Gebiete ein.<sup>54</sup> Unbekannt ist aber, dass Diederichs diese verblüffende kulturpolitische Maßnahme aller Wahrscheinlichkeit nach seinem langjährigen Mitarbeiter Friedrich von Oppeln-Bronikowski zu verdanken hatte, dessen meisterhafte Übersetzung *Tyll Eulenspiegels* von Charles de Costers diesen Flamen für die deutsche Literatur entdeckt hat. In August 1914 wurde Oppeln-Bronikowski zum Militärstab einberufen<sup>55</sup> und trat, wie aus seiner Korrespondenz mit Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg hervorgeht, mehrere Male mit „literarischen“ Vorschlägen

---

<sup>53</sup> Hedwig Nosbers: *Polnische Literatur in der Bundesrepublik Deutschland 1945/1949 bis 1990. Buchwissenschaftliche Aspekte*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1999, S. 24.

<sup>54</sup> Gerd Schulz: *Im ersten Jahr wurden 93 Exemplare verkauft*. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 63/1975, S. 1027–1028, hier S. 1027.

<sup>55</sup> Chef des Stellvertretenden Generalstabes der Armee an den Rittmeister von Oppeln-Bronikowski, 23.12.1918, A: Oppeln-Bronikowski, HS.2002.0054.00433, DLA.



für die deutschen Truppen hervor.<sup>56</sup> Damit hört der Transfer der *Polnischen Bauern* in Kriegszeiten aber nicht auf. Dank der sonderbaren Entscheidung des Generalstabs gelangte Reymonts Werk als „Dokument der Weltliteratur“ auch in Kriegsgefangenenlager, wo, wie später der Übersetzer des Textes Jean Paul d'Ardeschah (Jan Paweł Kaczkowski) an Diederichs berichtete, der aus Elsass stammende Literaturprofessor Franck-Louis Schoel die deutsche Übersetzung des polnischen Bauernepos gelesen hat. Das Buch beeindruckte ihn dermaßen, dass er die polnische Sprache erlernte und den Text aus dem Original übertrug.<sup>57</sup> Dafür wurde er 1925 durch die Académie française mit dem Langlois-Preis ausgezeichnet und war bis zum Ende seines Lebens als Übersetzer polnischer Literatur tätig. So machte der Weltkrieg die *Polnischen Bauern* zur Weltliteratur.

## 5. Ausblick

Zum Schluss noch zwei Bemerkungen. Die erste betrifft das dargestellte Verhältnis zwischen der deutschen Kulturpropaganda und dem literarischen Transfer während des Ersten Weltkriegs. Hubert van den Berg zeigte in seiner instruktiven Studie, dass der von kulturpropagandistischen Einstellungen initiierte Kulturaustausch sich keineswegs auf die unilaterale Verbreitung deutscher Kultur im besetzten und neutralen Ausland beschränkte, sondern auf bi- und multilaterale Formen kultureller Zusammenarbeit abzielte. Die deutsche Kulturpropaganda antizipierte damit spätere transnationale Modelle moderner Kulturpolitik.<sup>58</sup> Die im besetzten und neutralen Ausland tätigen Akteure der Kulturpropaganda gehörten zur liberalgesinnten wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Elite Deutschlands, für die die Verbreitung *autonomer* Kunst als wichtiger Teil ihrer Selbstdarstellung galt. Der multilaterale Transfer autonomer Kunst hatte aber auch für das Kaiserreich eine wichtige kulturpropagandistische

---

<sup>56</sup> Oberbefehlshaber Ost, Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg (Hauptquartier) an Rittmeister von Oppeln-Bronikowski, 6.7.1916, A: Oppeln-Bronikowski, HS.2002.0054.00433, DLA.

<sup>57</sup> Jan Paweł Kaczkowski an Eugen Diederichs, 17.5.1925, A: Diederichs, HS.1995.0002, DLA.

<sup>58</sup> van den Berg: *The Autonomous Arts*, S. 73–74, 113.

Bedeutung, da sie das Vorhandensein liberaler Werte vortäuschte und zur Abschwächung des negativen Bilds des militarisierten Wilhelminismus verhalf.<sup>59</sup>

Diese Feststellung führt van den Berg zur Revision der Kategorien Bourdieus in Bezug auf die Heteronomie/Autonomie des kulturellen Feldes. Bei Bourdieu ist das literarische oder künstlerische Feld

der Ort einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Prinzipien der Hierarchisierung, dem heteronomen Prinzip, das denen zuneigt, die das Feld wirtschaftlich und politisch beherrschen, und dem autonomen Prinzip [...]. Der Grad der Autonomie variiert beträchtlich je nach Epoche und nach den nationalen Traditionen, die die gesamte Struktur des Feldes bestimmen.<sup>60</sup>

Van den Berg gelang es diese binare Vorstellung miteinander konkurrierender Fremd- und Selbstbestimmung zu nuancieren. Im heteronomen Rahmen der deutschen Kunstpropaganda war der Literaturtransfer aus besetzten und neutralen Ländern paradoxerweise nicht der politischen Macht untergeordnet. Daher spricht van den Berg von einem heteronomen Charakter der Autonomie in Kriegszeiten.<sup>61</sup>

Zweitens soll auch die Frage der Nachhaltigkeit jenes sonderbaren Kulturimports peripherer europäischer Literaturen in den deutschen Sprachraum beantwortet werden. Das weiterführende Interesse für jeweilige Nationalliteraturen fiel nach 1918 unterschiedlich aus. Über manche im Krieg übersetzte kleinere Nationalliteraturen, wie etwa die bulgarische, finden sich 1929 in der „Slavischen Rundschau“ wenig optimistische Anmerkungen von Kiril Christov:

Aus keiner slavischen Sprache ist so wenig ins Deutsche übersetzt wie aus dem Bulgarischen. Ein paar kleine Erzählungen und Gedichte, die in unwichtigen Zeitschriften und hauptsächlich während des Krieges gedruckt wurden, tragen den Charakter der Zufälligkeit und dilettantischer Hand. Solche Übersetzungen verschwinden dann gewöhnlich mit dem Veralten der Zeitschriften, in denen sie erschienen sind. Die paar Bücher bulgarischer Schriftsteller, die von deutschen Verlegern herausgegeben wurden mit dem Bestreben, das Publikum für Bulgarien

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 116.

<sup>60</sup> Joseph Jurt: *Bourdieu Analyse des literarischen Feldes oder der Universalitätsanspruch des sozialwissenschaftlichen Ansatzes*. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2/1997, S. 152–180, hier S. 175.

<sup>61</sup> van den Berg: *The Autonomous Arts*, S. 114–115.

und die bulgarische Literatur zu interessieren, sind rare Ausnahmen, die nur beweisen, dass eine bulgarische Literatur in deutscher Sprache streng genommen nicht existiert.<sup>62</sup>

Im Falle der niederländischsprachigen Literatur aus Flandern ging das Interesse zwar deutlich zurück, der Durchbruch Felix Timmermans im Insel-Verlag verhinderte aber, dass diese Literatur in Vergessenheit geriet. Der Grundstein für diesen Erfolg des flämischen Schriftstellers wurde aber noch während des Ersten Weltkrieges gelegt.<sup>63</sup> Ähnlich war es auch mit polnischer Literatur bestellt. Manche Kriegsprojekte, wie die 1917–1919 vom Münchner Verlag G. Müller herausgegebene Reihe *Polnische Bibliothek*, wurden infolge des frühen Todes Georg Müllers im Jahre 1917, der Nachkriegsinflation und finanzieller Unsicherheiten im Verlag eingestellt, noch bevor sie ihr Konzept hatten entfalten können.<sup>64</sup> Dafür aber erfreuten sich zum Beispiel Werke von Gabryela Zapolska, einer noch vor 1914 in der deutschen Sprache verlegten Autorin<sup>65</sup>, während des Kriegs einer besonderen Popularität, die auch nach 1918 fort dauerte.<sup>66</sup> All dies korrigiert und ergänzt regelmäßig wiederkehrende

---

<sup>62</sup> Helmut W. Schaller: *Bulgarische Literatur in deutscher Übersetzung*. In: *Kontinuität gegen Widerwärtigkeit. Vorträge anlässlich des 80. Geburtstages von Dr. h. c. Nobert Randow am 2. März 2010 in Berlin*. Hgg. Helmut W. Schaller, Rumjana Zlatanova. München, Berlin, Washington DC: Otto Sagner, 2013, S. 11.

<sup>63</sup> Herbert van Uffelen: *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830–1990*. Münster: Zentrum für Niederlande-Studien, 1993, S. 246.

<sup>64</sup> Nosbers, S. 28–29.

<sup>65</sup> Zapolska debütierte in der deutschen Sprache 1899 in der Zeitschrift „Aus fremden Zungen“ mit der Novelle *Der Klavierspieler* in der Übertragung von H. Szmidberg (Maria Fischbach-Pospelova: *Polnische Literatur in Deutschland*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1960, S. 60). Weitere Übertragungen folgten: *Der erste Schnee* (1901), *Vaterunser* (1904), *Die Moral der Frau Dulski* (1912), *Die Freundin* (1912), *Wovon man nicht spricht* (1913), *Frau Renas Ebe* (1913), *Aristokraten* (1913), *Der Polizeimeister* (1914).

<sup>66</sup> Die ersten drei Auflagen des Romans *Sommerliebe* (1916) waren fünf Wochen nach Erscheinen vergriffen. „Es liegt im Interesse des deutschen Sortiments – kündigte der Verleger Zapolskas an – die augenblicklich günstige Stimmung im Publikum für polnische Literatur und die wachsende Beliebtheit der erfolgreichen Dichterin auszunutzen und die Romane der Zapolska allen Kunden zu empfehlen. Es gibt in der internationalen Literatur nicht viel Romane, in denen sich literarischer Wert mit so starker, beinahe kriminalromanhafter Spannung verbindet wie in den Zapolskas Werken“ (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 42/1916, S. 1103). Zapolskas Drama *Die Warschauer Zitadelle* erschien in zwei miteinander konkurrierenden Ausgaben (*Die Warschauer Zitadelle*. Übers. Julius Szalit. Berlin: Oesterheld,

Bemerkungen über den „hohen Grad an Unkenntnis in Bezug auf die Kultur und Literatur Polens“ bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts<sup>67</sup> und bestätigt zugleich, dass der Erste Weltkrieg einen Wendepunkt generierte, an dem Übersetzungen aus manchen peripheren europäischen Literaturen sich längerfristig in das Zentrum des buchhändlerischen Interesses herausgearbeitet haben.

“Through World War to New World Culture”:  
Peripheral Literatures in German Speaking Countries (1914–1918)

Summary

The paper analyses the position of peripheral European literatures on the German publishing market during World War I. Statistical information retrieved from the records of publishing houses and advertisements placed in relevant journals confirm the claim that the smaller European literatures were brought to the centre of attention of German publishers and readership between 1914–1918. Moreover, specific books were frequently referred to as ‘Weltliteratur’ (world literature) by the critics and publishers. The term ‘Weltliteratur’ is analysed here in the context of World War I, because of the specific circumstances which contributed to the growing significance of smaller literatures in the German book market at the time.

Paweł Zajas

**Keywords:** comparative literature, cultural transfer, transnational relations during the First World War, Polish literature, Dutch literature, cultural propaganda, cultural policy, ‘Weltliteratur’

---

1916; *Tamten: Drama der Neuzeit in 5 Akten*. Übers. Władysław von Barcki. Berlin: Mars-Verlag, 1916) und wurde in Berlin, Frankfurt am Main, Lübeck, Magdeburg, Leipzig und München aufgeführt. Der Kriegserfolg Zapolskas veranlasste den Verleger Oesterheld, 1924 ihre ausgewählte Romane in neun Bänden herauszugeben.

<sup>67</sup> Ulrike Jekutsch: *Zur Rezeption polnischer Lyrik in deutschsprachigen multilateralen Anthologien des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hgg. Birgit Bödeker, Helga Eßman. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 170–194, hier S. 170.

Mieczysław Dąbrowski  
Uniwersytet Warszawski

**Dwa przypadki kulturowego przekładu Owidiusza:  
Juliusz Bocheński, *Nazo poeta*  
i Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt***

**Teksty: język i styl**

Zacznijmy od cytatów. Najpierw z Bocheńskiego:

Co dalej? Rusz się! Idź do Korynny, czeka przecież, jest żywa, istnieje. Ma nogi, piersi, *iuvenile femur*. Ciągnij wątek, artysto! Ja – konferansjer przygotowałem już publiczność na ciekawy numer, państwo się rozsmakowali i chętnie popatrzą. (s. 68)

Albo:

Gong. Krótka przerwa. Papieros dla odprężenia, są napoje chłodzące, proszę się orzeźwić, zaczerpnąć powietrza, to antrakt. Chwila refleksji, smużka dymu z papierosa, jak się państwo bawią? Pan? Pani? (s. 129)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Inne wybrane przykłady: „Jeżeli przypadkiem są wśród państwa przedstawiciele świata naukowego (a mam na myśli owidystów, których witam z uszanowaniem), jeżeli zatem panowie profesorowie zaszczytili nas tutaj swą obecnością i śledzą łaskawie ten wesoły program, to zgodzą się może ze mną, skromnym konferansjerem, że nie samymi umownościami poeta żyje, bo przecież poeta też człowiek. I zgodzą się może panowie profesorowie, że poeta osobiście doświadcza tego i owego, a nie tylko powtarza cudze relacje, odpisując od autorów bardziej życiowo obytych” (s. 69); „Ja – konferansjer nie mam pretensji naukowych, jestem tu wyłącznie w tym celu, by zapowiadać numery i urozmaicać program dowcipami, a jeśli wyjątkowo dorzucam jakąś informację, to jedynie z troski o to, by państwo nie musieli sami zaprządać sobie głowy przypominaniem szkolnych wiadomości potrzebnych niekiedy do

Dla porównania cytaty z *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvina:

Zabierasz się do czytania nowej powieści Italo Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny*. Rozluźnij się. Wytęż uwagę. Oddal od siebie każdą myśl. [...] Przybierz najwyższą godniejszą pozycję: usiądź, wyciągnij nogi, połóż się, zwini się w kłębek<sup>2</sup>.

Bez trudu można zauważyć istotne podobieństwa stylu: bezpośrednie apele do odbiorcy, swoistą familiarność narracji, dystans wobec tekstu, traktowanie go jako świadomą konstrukcję, elementy oczywistej ludyczności, nawiązywanie porozumienia z czytelnikiem ponad dziełem, zanik metafizyki literatury, tekst jako obiekt itp. A przecież Calvino uchodzi za czołowego przedstawiciela literatury postmodernistycznej, obok Johna Bartha, Umberta Eco, Georga Pereca i innych. Oznacza to jedno: powieść Bocheńskiego, wydana po raz pierwszy w 1969 roku, nosi znamiona estetyki postmodernistycznej, o czym wtedy nikt jeszcze nie mówił, ponieważ sam termin pojawił się dekadę później u Lyotarda. Jest to kolejny dowód – pisałem już kiedyś o tym – że estetyka postmodernistyczna (nie zjawisko jako takie) istniała, zanim pojawiła się świadomość, steoretyzowana wiedza na jej temat<sup>3</sup>. To pisarze (artyści) są wynalzcami nowej estetyki, a nie teoretycy sztuki. Styl Bocheńskiego może zrazu wprowadzać w konfuzję, a nawet irytować: narratorem jest niejaki Konferansjer, który opowieść o Owidiuszu konstruuje na kształt jakiegoś kabaretowego, agresywnego miejscami przedstawienia: kolejne zdarzenia opowiadane są przez tegoż narratora, gospodarza programu, który wprowadza widza/odbiorcę w tajniki tego tajemniczego w pewnym sensie życia.

Ja – konferansjer zastanawiam się wprawdzie, skąd Publiusz Owidiusz Nazo wziął taki potok świadomości. Ponieważ między przeszłością i teraźniejszością nie ma praktycznej różnicy i wszystko dzieje się współcześnie. Owidiusz czytał pewnie Joyce'a. Sam pomysł monologu musiał niewątpliwie przejść od Camusa. Cóż tu

---

zrozumienia programu. Otóż pragnę zwrócić uwagę, że w odczuciu Rzymian bogowie byli wyobrażeniami zjawisk przyrodniczych lub ewentualnie społecznych, byli niejako samym działaniem się zjawisk, ich metafizycznie pojętą istotą i zasadą rządzącą, a tylko pod wpływem religii greckiej przybrali postać osób i wygląd ludzki. Państwo rozumieją ten mało pogański, choć politeistyczny, ten wybitnie nowoczesny stosunek do sprawy?" (J. Bocheński, *Nazo poeta*. Warszawa: Czytelnik, 1999, s. 56–57. Numery stron podaję po cytatach).

<sup>2</sup> I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa: PIW, 1989, s. 7.

<sup>3</sup> Zob. M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*. Kraków: Universitas, 2000.

zresztą można wiedzieć! W naszych starożytnych czasach bardzo rozpowszechniły się te mody literackie. (s. 99)

Mówiąc najogólniej, jest to **styl parodystyczny**, będący chyba najważniejszą zewnętrzną cechą estetyki postmodernistycznej<sup>4</sup>. Konferansjer zaś jest narratorem specyficznego typu: z pozoru „rządzi” przedstawieniem, czyli jest jego sprawcą, lecz z drugiej strony powieściowa narracja podlega rytmowi „przedstawienia” (zatem pewnej formalnej konstrukcji), którego Konferansjer jest jedynie figurą i sługą, przez co jego znaczenie ulega osłabieniu. „Przedstawienie” podzielone zostało na trzy części: *Tętnienie* (s. 5–126), *Przemiany* (s. 127–176) i *Śledztwo* (s. 177–298). Część pierwsza swoim tytułem nawiązuje do rytmu wiersza i rytmu krwi (kojarzonego z seksualnością) i dotyczy wczesnej twórczości Owidiusza, zwłaszcza jego erotyków (*Amores*) i *Ars amandi* (*Sztuki kochania*), a jeszcze dokładniej: bohaterki wczesnych elegii, niejakiej Korynny, z którą autor nawiązuje romans. Tu także opowiada się, w jaki sposób Owidiusz wszedł do kręgu podopiecznych Messali (młodszy syn tegoż, Messalinus Kotta, stanie się później przyjacielem Owidiusza<sup>5</sup>), który zapewnił mu przychyłność środowiska i wytworzył „pole literackie”<sup>6</sup>, za czym szedł proces ukształtowania Owidiusza jako poety „popularnego”. Część druga, stosunkowo krótka, dotyczy koronnego dzieła Owidiusza, czyli *Metamorfoz*, informuje o ich powstawaniu, zawartości niektórych fragmentów (np. o pojedynku Arachne z Minerwą, s. 150–154; Marsjasza z Apollinem, s. 156; historię Filemona i Baucydy, s. 157–158), a w końcu o zniszczeniu dzieła w obliczu skazującego wyroku Boskiego. Ta relacja ma najczęściej charakter anegdotyczny i zarazem dyskursywny, do niektórych historii nawiązuje dwoma, trzema zdaniami, wykazuje przy okazji pomyłki Owidiusza jako autora, wtrąca własne opinie, punktuje anachronizmy, nadając im jednak natychmiast swoistą interpretację. Na przykład:

---

<sup>4</sup> Zob. L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść. Parodia i intertekstualność historii*. Przeł. J. Margański. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.

<sup>5</sup> Poniżej charakterystyczny dla stylu tej narracji opis pierwszego ich spotkania: „Więc tam u Messali dziecko ssało nogę, lecz jeśli państwo wolą, żeby nie ssało, to proszę bardzo, chętnie się zastosuję i wycofam to nawiasowe ssanie nogi” (s. 53). Dzieckiem tym był właśnie Kotta.

<sup>6</sup> Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.

Państwo się może zdziwić. Końcowe posłanie do Rzymian i ludzkości, ogłoszone przez Owidiusza ustami Pitagorasa, zawierało tylko jeden wniosek: *n i e j e d z i e m i e s a*. Udział Pitagorasa miał pewne znaczenie. Naukę u tego filozofa pobierał pierwszy ideolog państwa rzymskiego, król Numa Pompiliusz. Żył on wprawdzie o sto kilkadziesiąt lat przed Pitagorasem i nie mógł się z nim spotkać, podobnie jak Areopag nie stał na Akropolu, ale kto wie, czy i w tym anachronizmie nie kryła się głębsza myśl, mianowicie o powszechnej względności i przemienności czasu. Jakkolwiek było, nieżyjący już Numa Pompiliusz zasięgnął opinii u mającego się dopiero urodzić Pitagorasa w sprawie natury bytu. (s. 166)

Trzecia część już samym tytułem wskazuje na podstawowy temat: Konferansjer zamienia się w sędziego śledczego, który pragnie wyjaśnić przyczynę wygnania Owidiusza z Rzymu do Tomi, ponurej i zimnej – według rzymskich miar – miejscowości nad Morzem Czarnym (dziś rumuńska Constanza, a raczej jej okolice), gdzie poeta spędził ostatnich kilka lat życia (8–17 lub 9–18 r. n.e.), nie doczekawszy się rehabilitacji ani odwołania wyroku także przez nowego cesarza Tyberiusza, który objął władzę po śmierci boskiego Augusta.

*Ostatni świat*<sup>7</sup> austriackiego pisarza ukazał się w 1988 roku i od razu zrobiło się o nim głośno; można powiedzieć, że ta książka uczyniła z młodego wówczas autora (rocznik 1954) ikonę literatury niemieckojęzycznej. Posypały się liczne nagrody, autor zaś i jego dzieło stali się nader popularnym obiektem studiów literaturoznawczych<sup>8</sup>. Osobliwością tej powieści, którą czyta się z wielką estetyczną przyjemnością ze względu na jej wyrównany rytm narracyjny i swobodną aurę, jest dodatek (ujawniony w podtytule), gdzie w dwóch rubrykach opisane są w skrócie Postaci *Ostatniego świata* (czyli powieści) i odpowiednio Postaci Starego Świata (tak jak je przedstawił Owidiusz w *Metamorphoses*). Ten zabieg ujawnił intertekstualne nawiązania Ransmayra, wskazał wprost na źródło inspiracji i zarazem odkrył, jak przekształcał on losy bohaterów wielkiego Rzymianina (o tym niżej). W tym sensie *Ostatni świat* jest pogładową lekcją estetyki postmodernistycznej, w której przecież podstawowym zabiegiem

---

<sup>7</sup> C. Ransmayr, *Die letzte Welt*. Nördlingen: Greno, 1988. Wyd. pol.: *Ostatni świat. Powieść z dodatkiem Owidiuszowego repertuaru*. Przeł. J.S. Buras, wstępem opatrzył A. Szczypiorski. Warszawa: Sic!, 1998. Numery stron podaję w tekście po cytatach.

<sup>8</sup> Bardzo wiele odwołań do tychże znajdziemy w pracy Andrzeja Kopackiego *Literatura samonegacji. Postawy narracyjne w prozie niemieckojęzycznej przełomu XX i XXI wieku*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009.



jest gra na znanych wątkach, formach i tekstach. Od razu warto zdefiniować charakter tych postmodernistycznych nawiązań: to, co robi Bocheński, nazwałbym postmodernizmem historyczno-retorycznym, gdyż chodzi tam głównie o intertekstualne wykorzystanie pewnej *historii*, a także o specyficznie postmodernistyczne gry językowe, to zaś, co robi Ransmayr, nazwać by można postmodernizmem filozoficznym i konstrukcyjnym; innowacyjność tego tekstu polega głównie na ujawnieniu źródła i świadomej grze tak z owym źródłem, jak i z czytelnikiem. Osobnym pytaniem, jakie się tu więc rodzi – w związku z tytułem tekstu i wyrażonym w nim zamysłem – jest pytanie o **relacje intertekstualności i przekładu kulturowego**. Sprawa zasługuje na dokładniejszą analizę teoretyczną (na którą nie ma tu miejsca), można więc tylko stwierdzić najogólniej, że nie są to kategorie wzajemnie się wykluczające, lecz współpracujące. Intertekstualność oznacza wszak jakiś rodzaj nawiązania w tekście B do tekstu A; to nawiązanie dokonywane jest zawsze z jakiegoś powodu, w jakimś celu i według określonych reguł epistemologicznych i estetycznych. *Kulturowość* takiego przekładu oznacza, że hipotekst wyposaża hipertekst w pewne specjalne wartości lub je inspiruje. I od drugiej strony patrząc: autor hipertekstu sięga po hipotekst, by go „przełożyć” na własny czas historyczny i doświadczenie. Taki zabieg nigdy nie jest semantycznie pusty, czego dowodem znakomicie pomyślane opowiadanie Jorge L. Borgesa pt. *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. W tym niewielkim opowiadaniu przyjaciel porządkujący spuściznę zmarłego pisarza natyka się właśnie na tekst, w którym obok siebie stoją dwa identyczne fragmenty *Don Kichota*; drugi – „autorstwa” zmarłego – jest „rewelacyjny”, choć w istocie nie zmieniono w nim ani litery. Co się zatem zdarzyło, co tak radykalnie odmieniło sensy? – otóż epoka i czytelnik. Czas od powstania dzieła do jego kolejnego odczytania, w dodatku przez nową generację, rodzi już sytuację hermeneutycznie nową; sensy, jakie dany tekst wyjawia „późnemu wnukowi”, są inne niż wtedy, gdy odczytywał je „dziad”. Ta podstawowa zmiana sprawia, że nawet tekst przepisany dosłownie niesie zupełnie inne znaczenia, ponieważ *prze-pisywanie* dokonuje się w innej kulturze i zmienionych okolicznościach historycznych, operacja taka powoduje przesunięcie go w obszar innego odczuwania, innego zatem odbioru i znaczenia. Dlatego można mówić o przekładzie kulturowym w powiązaniu z intertekstualnymi nawiązaniem.

W obu analizowanych powieściach kwestia wygnania budzi podstawowe zainteresowanie: co się mianowicie tak naprawdę stało, co było przyczyną gniewu cezara i skazania popularnego poety na tak srogie oddalenie, jak wtedy mówiono, na koniec świata. Pyta o to Bocheński („Motywy i okoliczności wyroku pozostały tajemnicą”, s. 13) i pyta Ransmayr („Spalenie pism mimo wszelkich domysłów pozostało równie zagadkowe jak przyczyna wygnania”, s. 23). Jest kilka sugestii: jedna mówi, że August obraził się, ponieważ Owidiusz zaproszony do wygłoszenia mowy na otwarciu stadionu Siedmiu Ostoi nie zaczął od rytualnych pochwał i życzeń pod adresem Boskiego; inna – że chodziło o gorszący wpływ na obywateli jego *Sztuki kochania* (zwłaszcza wobec kolejnych edyktów cezara zmierzających do umocnienia rodziny i cnoty obywateli); jeszcze inna głosi, iż Owidiusz był w jakiś sposób zaplątany w skandal obyczajowy z udziałem wnuczki Augusta. Najpewniej zaś stał się ofiarą dworskiej intrygi, niechęci środowiska wobec jego popularności, gdyż niejednoznaczny gest ręki zniecierpliwionego cesarza, któremu sprawozdawca przerwał swoją gadaniną obserwację taplającego się w błocie za oknem nosorożca, został odczytany w kolejnych kancelariach jako gest odrzucenia, gest wygnania („Precz”). Sam Owidiusz pytany przez Konferansjera-śledczego w *Nazo poeta* wyraża się tajemniczo: jest niewinny, ale popełnił błąd (por. s. 205–215). Jaki błąd, na czym miałby on polegać – tego nikt nie wie.

### Historia i mit

Podstawowy w tym względzie jest mechanizm anachronizmów, które są obecne w obu analizowanych tekstach i mają wpływ na ich estetykę. Właściwie żaden autor nie konstruuje powieści *stricte* historycznej, która operuje stosownym dla danej epoki kontekstem kulturowo-materialnym, a doświadczenie historyczne traktuje z pełnym zaufaniem i powagą. W obu ramy historycznego Rzymu są stale i bezceremonialnie przekraczane. Tak na przykład Owidiusz przemawia na otwarciu stadionu do „pęku mikrofonów”, prządka Arachne zamawia „żurnale” z modą, funkcjonuje prasa i dystrybucja książek w nowoczesnym rozumieniu itd. Bocheński wprost dystansuje się od tamtych czasów, gdy jego narrator woła rozdrażniony: „Żyję o dwa tysiące lat później. Tego tylko brakowało, żeby mnie jeszcze straszono Boskim. Dochodzę prawdy,

powiedziałem to na początku [...]” (s. 215). A także uwaga nawet ważniejsza: „[...] nie ma praktycznej różnicy między czasem przeszłym i teraźniejszym. Historia starożytna toczy się obecnie” (s. 9). Te i tym podobne akty słowne każą myśleć raczej o literaryzacji historii opisanej przez Haydena White’a<sup>9</sup> i historiograficznej metapowieści według wspomnianej już Lindy Hutcheon niż o próbach stworzenia historycznej opowieści o przełomie ery przed- i pochrystusowej, w której właśnie dzieją się omawiane wypadki. Historia jest tu obecna, co oczywiste, ale nie jest ważna sama przez się. Bocheński podaje na przykład sporo informacji dynastycznych, ale w funkcji aplikacji głównego zagadnienia, jakim jest los Owidiusza i podstawowego pytania: czym zawinił? Ransmayr z kolei ucieka w mit: bohaterem *Ostatniego świata* jest niejaki Cotta (u Bocheńskiego pisany jako Kotta), młody przyjaciel Owidiusza, który postanawia wyruszyć do Tomi i odszukać poetę. Nie znajduje go jednak, miejscowi mówią, że poszedł gdzieś w góry, nikt nie wie, co się z nim dzieje. Wprawdzie jego sługa i towarzysz imieniem Pitagoras (jawny anachronizm, Pitagoras żył w 6–5 w. p.n.e.) robi w pewnym momencie zakupy, aby być przygotowanym na powrót pana, ale to się nie zdarzy. Cotta w końcowej scenie postanawia wyruszyć samotnie w góry w poszukiwaniu poety, jednak jedyne, co odnajduje w tej wędrownicy, to echo odbijające się od skał. Wcześniej znajdował tylko skrawki materiału z aforystycznymi inskrypcjami, które rzekomo pochodziły od poety, a zapisane zostały przez Pitagorasa, razem zaś ze starym sługą odczytują słowa wyryte w ogrodzie na kamieniach, które mają poświadczać przekonanie poety o własnej wielkości, ujawniać perspektywę przyszłości i wskazywać na ukończenie dzieła. Jakiego dzieła? Czy *Metamorfóz*, które zostały przez niego spalone w dniu opuszczenia Rzymu (ale dzieło to przecież krąży w odpisach, nie jest więc stracone; chodziło raczej o symboliczny akt gniewu, odmowy, żalu), czy chodzi raczej o *Księgę kamieni* lub jakiś inny testament – tego nie wiemy dokładnie. Sługa jest małomówny i niekomunikatywny, kamienny tekst szybko pokrywają kolejne warstwy ślimaków. „Tekstualna inkorporacja intertekstualnej(ych) przeszłości, stanowiąc konstytutywny strukturalny element postmodernistycznej powieści, funkcjonuje jako formalne oznaczenie historyczności – tak literatury, jak świata” - zauważa trafnie Hutcheon (s. 380).

---

<sup>9</sup> Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska i M. Wilczyński. Tłum. różni. Kraków: Universitas, 2000.

Taki proces obserwujemy w obu powieściach, ponieważ narracja dotycząca *Metamorfoz* Owidiusza dotyka zarówno świata z przełomu dawnej i naszej ery, jak i naszej absolutnej współczesności, „po drodze” zaś wykorzystuje rozmaite sądy potomnych na temat wielkiego wygnańca. Los Owidiusza spina odległe epoki i doświadczenia, przez co wyznacza horyzont poznawczy i estetyczny nowoczesnych „metapowieści”.

### *Ostatni świat* albo Mit w życiu; spełnienie

Warto wprost zapytać, jaka jest relacja między *Metamorfozami* Owidiusza a *Ostatnim światem* Ransmayra. Wielki poemat Rzymianina przedstawia tak zwane dzieje bajeczne, czyli mity związane z bogami grecko-rzymskimi, które w jego czasach traktowano jako istotne wyposażenie świadomości człowieka kulturalnego; człowiek „prosty” otrzymywał stamtąd pewne dyspozycje dotyczące zachowań i waloryzowania rozmaitych zjawisk przyrodniczych. *Metamorfozy* zawierają fantastyczne opisy zdarzeń między bogami, pomiędzy których niekiedy zaplątał się jakiś śmiertelnik, ale zasadniczo ziemianin sam przez się nie jest przedmiotem uwagi. W tym sensie dzieło nie jest historyczne, jest ściśle mityczne. Repertuar zachowań jest ludzki (ponieważ wymyślił je człowiek), natomiast boskie (czytaj: fantastyczne) są możliwości ich realizacji: człowiek-narrator przetransponował na te postaci swoje pragnienia, których jako śmiertelnik nie był w stanie zrealizować. *Ostatni świat* dopowiada dzieło Owidiusza w ten sposób, że od lekkich w gruncie rzeczy opowieści o niesnaskach wśród bogów przechodzi do opowieści o ludziach, w których losy i zachowania wpisane są pewne archetypy. Mówię „lekkich” dlatego, że zachowań zbrodniczych, drastycznych i zdradzieckich jest tak wiele, iż (jak mawiał Gombrowicz) „sobie tanieją”, dewalują się, odbiorca nie czuje się przeniknięty ich grozą. Czyny realistyczne okalane są natychmiast zdarzeniami cudownymi, magicznymi, przez co całość nie niesie w sobie poważnych pytań etycznych. Księga szósta *Metamorfoz* przynosi kilka opowieści o niewiarygodnych aktach zazdrości, mściwości i niesprawiedliwości bogów: najpierw Pallada zamienia Arachne w pająka, ponieważ ta w zawodach utkała ciekawszą tkaninę, potem zazdrosna o ilość dzieci Latona zabija strzałami swoich (dwóch tylko!) synów siedem córek i siedmiu synów Niobe, ona też zamienia mieszkańców wioski w żaby, ponieważ nie pozwolili

napić się jej wody: „Bogowie odznaczali się niestety drażliwością i byli trochę małostkowi” – powie Konferansjer Bocheńskiego (s. 148), wreszcie Tereus, król tracki, dopuszcza się brutalnego gwałtu na swojej szwagierce Filomeli, odcina jej język, aby nie słyszeć skarg, „okaleczonym ciałem żądę swoją syci po wielokroć” (*Metamorfozy*, s. 158) i porzuca na drodze, żonie zaś mówi, że Filomela zmarła. Leczy gdy nieszczęsna pojawia u siostry, obie zabijają Itysa, syna Prokne i Tereusa, i przyrządzają mu z dziecka posiłek<sup>10</sup>. Do wszystkich tych wątków odniesie się także Ransmayr w swojej powieści, przekształci je, dopowie, przeniesie te drastyczne zachowania na ludzi – w tym sensie jest to „ostatni świat”, świat apokalipsy. Opowieści, które w *Metamorfozach* działy się wśród bogów i ich w zasadzie dotyczyły, tu dzieją się naprawdę, wśród ludzi z krwi i kości, którzy nieświadomie naśladowują swoje boskie prototypy. Spektakularnym przykładem jest historia Tereusza (taka pisownia w *Ostatnim świecie*), Prokne i Filomeli. Tereusz jest miejscowym rzeźnikiem, brutalnym siłaczem. Pewnego dnia w miasteczku pojawia się okaleczona kobieta, w której Prokne rozpoznaje swoją zaginioną przed laty siostrę Filomelę; rzekomo spadła w przepaść z górskiej ścieżki w czasie wyprawy z Tereuszem. Filomela nie ma języka, nie potrafi mówić, ale na uporczywe pytanie „Kto?” wskazuje palcem rzeźnię. Tereusz zrazu ucieka na morze, ale wieczorem wraca do opustoszałego domu, w którym znajduje zamordowanego synka. Odnalezione kobiety unikają rzeźnickiego topora, zamieniając się w ptaki, aktualizując mit (tak właśnie zakończona jest ta opowieść w *Metamorfozach*).

Ransmayr pozbawił tę opowieść olimpijskiego sztafażu – Filomela nie jest córką króla, Prokne jest żoną rzeźnika z biednego miasteczka. Filomela nie jest napastowana w czasie morskiej podróży, lecz wśród zwyczajnej gospodarskiej i handlowej wyprawy do odbiorcy mięsa; siostry zabijają wprawdzie dziecko, ale nie przyrządzają z niego uczyty dla Tereusza, boją się i ukrywają, ponieważ wiedzą, że zrobiły źle, choć zarazem nie potrafią znaleźć innego sposobu, aby dotkliwie ukarać Tereusza. Z genderowej perspektywy uderza sposób traktowania dziecka, a przez to i matki: dziecko należy do męża, kobieta d a j e dziecko mężowi, najlepszym więc sposobem pomszczenia zbrodni jest radykalne

---

<sup>10</sup> Wątek ten został potem wykorzystany przez Szekspira w dramacie *Tytus Andronikus* i świetnie pokazany w filmie Julie Tymor pod tym tytułem, z Anthonym Hopkinsem w roli głównej; to jeszcze jeden przypadek przekładu, tym razem interartystycznego.

o d e b r a n i e mu dziecka. Tak właśnie kobiety postąpiły, zabijając Itysa. Jak widać, ani dziecko samo, ani matka (Prokne) nie są tu traktowane podmiotowo; jedynym podmiotem, dawcą prawa i mowy, jest mężczyzna. W tym zakresie Ransmayr niczego nie zmienił, podporządkował rozwiązanie czasowi i miejscu, o których opowiada.

Marsjasz u Ransmayra to węglarz, który dwa razy w roku zjawiał się u Echo na seksualne uciechy. Gdy jej nie zastał, zdewastował grootę, w której mieszkała, upił się, po czym grał na szyjkach rozbitych butelek niby „na fletni Pana”. Kalcząc sobie usta, krwawiąc, defekując i krzycząc z niespełnionego pożądanego, zakłócał ludziom sen. Rano Tereusz wrzucił go do koryta z wodą dla bydła, skąd wyciągnęła go litościwa Prokne. Okrutny mit o pojedynku Marsjasza z Orfeuszem został tu sprowadzony do prawdopodobnej życiowej sytuacji, nie ma w tej relacji miejsc wątpliwych, taka sytuacja mogła mieć miejsce, Orfeusz ze swoimi pretensjami do pierwszeństwa w ogóle nie występuje.

Cotta jedzie do Tomi, szuka Owidiusza w nieodległej Trachili, ale obcując z ludźmi żywymi, ma nieodmiennie wrażenie, że są mitycznymi emanacjami; każdy osobnik, który pojawia się w jego opowieści, stanowi subwersywne nawiązanie do mitycznego repertuaru Owidiusza, jego ciąg dalszy, przekształcony, nasycony innym znaczeniem. Cotta przyjeżdża do Tomi wczesną wiosną, gdy uciążliwa zima ustępuje wczesnej i łagodnej wiosnie, a mieszkańcy świętują to zdarzenie karnawałem. Przyjezdny przygląda się barwnym korowodom, ogląda maski, podziwia przebrania, uświadamiając sobie zarazem, że kulturalna, to jest mityczna tradycja Grecji i Rzymu ożywa właśnie tutaj, że Owidiuszowe opowieści o dziejach mitycznych, o „archaicznych i nieokiefzanych namiętnościach” (s. 86) znajdują tu swoich bezwiednych naśladowców. Byłoby to

Dowodem, że Nazo wziął ze sobą na wygnanie postaci swojej poezji i nie zamilkł w miejscu swojego nieszczęścia, tylko snuł opowieści dalej? W przeciwnym razie jak rzeźnik z jakiejś zabitej deskami dziury wpadłby na pomysł, żeby w noc zapustną przemienić siebie w boga słońce, a swoje woły – w ogniście rumaki? (s. 87)

**Tomi jest bowiem miejscem żywej kultury, podczas gdy Rzym jest już w fazie cywilizacji – według instruktywnego podziału Oswalda Spenglera.**

[...] w Tomi wydawało się jeszcze dzikie i żywe to, co w rezydencji [imperatora – M.D.] i w innych wielkich miastach imperium było już przeszłością, zastygłą

w postaci monumentów i eksponatów muzealnych, skamieniałą w formie płaskorzeźb, pomników jeźdźców na koniach i fryzów świątynnych, obrastających mchem. (s. 87)

To, co niegdyś ożywiało duchowe życie metropolii, jego bujna wyobraźnia „za panowania Augusta, przywiedziona do rozumu, przemieniła [się] w poczucie obowiązku, posłuszeństwo i prawowierność” (s. 86). Rzym, zapomniawszy o „obrazach bogów i herosów [...], stał się zwykłym państwem” (s. 86), krainą „konieczności i rozsądku” (s. 250). W *Zmierzchu Zachodu* Spengler<sup>11</sup> w funkcjonowaniu rozmaitych struktur społeczno-politycznych rozróżnia te dwie fazy: fazę kultury, gdy dana formacja dopiero się kształtuje, buduje ramy swojego społecznego, duchowego i materialnego bytu, formuje normy obyczajowe i prawne, ale gdzie w zasadzie wszystko jest jeszcze w procesie stawania się, fundowanego na doświadczeniu fantazji, wrażliwości i emocji. Są to kultury młode, „niezaspuntowane” (określenie Gombrowicza), w których można praktykować wolność. Faza następna, nieuchronnie wcześniej czy później nadchodząca – to faza cywilizacji, czyli okres, gdy życie danej społeczności ujęte już zostało w paragrafy i normy, gdzie żyje się wprawdzie bezpiecznie, ale zarazem nudno. Freud widział dwuznaczność tego stanu: zapewniał on wprawdzie poczucie bezpieczeństwa, gdyż regulował prawnie i zwyczajowo ludzkie namiętności, ale stawał się systemem opresyjnym, który rodził głębokie nerwice<sup>12</sup>. Ransmayr buduje zatem w swojej powieści znamiennej opozycję: cywilizowanego Rzymu, w którym Boski wydaje coraz to nowe edykty dotyczące obyczajności i życia rodzinnego i w którym panoszy się administracja (to ona w końcu skazała Owidiusza na wygnanie), i barbarzyńskiego Tomi, w którym namiętności dochodzą jeszcze w pełni do głosu (Tereusz, Prokne, Filomela, Marsjasz) nie tylko w okresie karnawału i gdzie nie działa sformalizowane prawo, lecz bardziej ludzka intuicja moralna. Ta – przykładowo – nie potępia Echo, dziewczyny, która zablądziła do Tomi i została na jakiś czas, oddając się miejscowym mężczyznom za dary w naturze, akceptuje seksualne schadzki Prokne i Niemca Thiesa. Owidiusz

---

<sup>11</sup> O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*. Skrót dokonany przez H. Wenera. Przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.

<sup>12</sup> Por. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. W: idem, *Człowiek, religia, kultura*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza, 1967, s. 237–313.

przepadł gdzieś w górach, pogodzony ze swoim zesłaniem. Można powiedzieć, że w tym dzikim miejscu, które traktował zrazu jako krzywdę, odnalazł jedność ze swoim dziełem: to, co w przestrzeni Rzymu było tylko przypomnianiem „dziejów bajecznych”, tkaniem cudownej i strasznej zarazem opowieści, było z gruntu literackie i martwe, „wyrwane z wszelkiego kontekstu” (s. 51), tu odnalazł jako żywe doświadczenie powszechnej egzystencji. Fantazmatyka dzieła zbiegła się z rzeczywistym doświadczeniem – być może dlatego na jednym z kamieni pojawia się ten znamieny zapis: „Jednakowoż/ ja poprzez moje dzieło/ będę nadal trwać/ i wzbiję się wysoko/ ponad wszystkie gwiazdy/ a moje imię/ pozostanie/ niezniszczalne” (s. 49, w oryg. wersaliki). Fantazyjne i bajeczne *Metamorphoses* przemieniły się w straszliwe „żywe wiązanie”, co tłumaczy obraz Tomi jako żelaznego miasta, miasta w ruinie (domy puste), którego obraz wielu krytyków uznawało za apokaliptyczny. A zapewne i zniknięcie Owidiusza, którego przeraziła skala ludzkiej (nie boskiej!) niegodziwości.

Co zatem z ideą spenglerowską, umieszczającą Tomi w fazie żywej kultury? Rzym jest już kulturą martwą, ponieważ skostniał w swoich formach. Mieszkańcy są eleganccy, ale zarazem dekadenccko rozpustni i rozrzutni, boski August próbuje zapanować nad ich zachowaniami, erylując kolejne edykty. Barbarzyńskie Tomi zachowuje się autentycznie, ale jego chęć wcielania się w role bogów i powtarzanie mitów niesie z sobą zagrożenie etyczne; przesunięcie fantazji pisarskiej na żywe doświadczenie odmienia radykalnie wektory; Niemiec Thies mówi, że ludzie stali się wilkami. Historie bogów opisywane przez Owidiusza mogły się wydarzyć lub nie, były legendami, miały literacki, fantazyjny charakter, okrucieństwa, jakie się dzieją w Tomi, w jego okolicach, a także na wojnie, którą Thies pamięta, to doświadczenia rzeczywiste. Thies wrócił z bliżej nieokreślonej wojny, jednak pojawia się przy jego historii zdanie, które można odnieść do holocaustu.

Thies w każdym z tych snów musiał podejść do bramy jakiegoś magazynu, musiał rozewrzeć jej ciężkie skrzydła, a potem znieść ów straszny obraz ludzkości: W tym kamiennym, pozbawionym okien pomieszczeniu stłoczono mieszkańców całego ciągu ulic i uśmiercono ich gazem trującym. (s. 229)

Traumatyczne przeżycia z czasów wojny przenikają do jego powtarzających się snów.



Po tylu umarłych, których widział, i takiej żądzy zniszczenia, jakiej doświadczył, uważał, że droga powrotna na wybrzeże [fryzyjskie, skąd pochodził – M.D.], jest dla niego na zawsze zamknięta. Nic nie mogło być już takie, jakie było. (s. 232)

Thies wiedział, że nie ma granicy zbrodni, której by człowiek nie przekroczył ze strachu czy głodu – „Každy był zdolny do wszystkiego” (s. 233). Łatwo wychwycić w tych opiniach współczesne przesłanki. Ransmayr w swoim hipertekście umieszcza doświadczenia ziemskie i ludzkie, a nie boskie (mimo że nadal operuje w świecie starożytnych literackich konstruktów). To by mogło oznaczać, że odejście Owidiusza w góry jest znakiem rozczarowania ludzkim światem, a jego inskrypcja, owo „dokonało się”, ma trwać jako wieczna przestroga właśnie dla upadającej i słabej ludzkości. *Metamorfozy* ukazują bowiem świat, który przemienia się w swoje coraz gorsze wersje, liczne zaś anachronizmy<sup>13</sup>, które zrazu wydają się nie na miejscu, zyskują z czasem głębokie filozoficzne uzasadnienie: sięgając do współczesności, potwierdzają niejako stan rzeczy, uniwersalizują przesłanie. Dopóki opowieści dotyczyły bogów i herosów, zdarzenia mogły być nawet krwawe, ponieważ były nierealne, w Tomi Owidiusz dopisał „każdą historię do samego końca” (s. 250), ukazał, jak działa ona w świecie ludzkim. „Zagłada! krzyknęła Echo, koniec wilczej ludzkości” (s. 145). Ransmayr kontynuuje narrację mitologiczną, przeszczepiając ją w całości na grunt ludzki i opatrując *przemianę* znakiem upadku moralnego i fizycznej degradacji.

### **Nazo poeta: polityka i sztuka; rozdarcie**

Bocheński konstruuje w zasadzie realistyczny tok narracji, który ma doprowadzić do odpowiedzi na pytanie o przyczynę wygnania. Mówię jednak „w zasadzie”, gdyż wiele prawdopodobnych sytuacji jest natychmiast podważanych przez dyskurs negatywny, ironiczny, wątpliwy, słowem – relatywizujący. Mowa realistyczna podlega stałej parabazie, tok narracyjny jest przerywany, pojawiają się liczne wtrącenia (np. odsyłacze do konkretnych dzieł i wydań Owidiusza), dzięki czemu uzyskuje się formułę stylu dyskursywnego. Sprawcą tego efektu

---

<sup>13</sup> Zob. „bukiet połyskujących mikrofonów” (s. 58); powielacz, epidiaskop, zdjęcia, żurnale, wielkonakładowe gazety, rozkład jazdy, projektor filmowy, głośniki, „działy kulturalne wielkich gazet” (s. 43); plastikowe worki, miedziane kable itp.

jest stale obecny i aktywnie kształtujący tekst Konferansjer. W części pierwszej, jak zaznaczyłem, opowiada długo o spotkaniu z piękną Rzymianką, która miała być muzą i natchnieniem przy pisaniu erotyków i *Sztuki miłości*, ówczesnego podręcznika do praktykowania w alkowie. Ta część jest „niewinna”, ukazuje przede wszystkim obyczajowość Rzymu z przełomu epok, mówi o zabawach, ale podkreśla też antyhistoryczność narracji, raz po raz zaznaczając, że to, co dzieje się poza Rzymem, wszystkie te podboje, kolonizowanie ogromnych obszarów Europy, Azji i Afryki Północnej – są dla mieszkańców stolicy mało istotne, co najwyżej urozmaicają jego codzienność „eventami” (por. s. 40 i n.). Część druga poświęcona jest *Metamorfozom*, przypomina (streszcza) pewne mity, wskazuje chronologię, układ, poprawia ewidentne błędy (zob. s. 151, 241). Jak w całej powieści, tak i tu pojawiają się częste uwagi metakrytyczne i autoteliczne („Epiko, składam ci hołd. Mitologio, składam ci hołd”, s. 147) dotyczące nie pisanego utworu, ale twórczości w ogóle (tu akurat te słowa wygłasza Nazo przed przystąpieniem do pisania *Metamorfoz*). *Nazo poeta* to bowiem *sui generis* **traktat o pisaniu**, o sztuce słowa. Niewielka ta część kończy się dramatycznym zwrotem akcji, poeta zostaje skazany na wygnanie, zamyka się w gabinecie, pali swoje pisma, w tym nieukończone jeszcze *Metamorfozy*. Po czym udaje się śpiesznie do portu, aby opuścić miasto zgodnie z wolą Boskiego.

W części trzeciej Konferansjer wciela się w detektywa, w oficera śledczego, który chce dociec przyczyny wygnania. Częste są sformułowania przypominające zwroty do podległych mu funkcjonariuszy, których zadaniem jest zebranie i dostarczenie materiałów do analizy („Poproszę o meldunki z Rzymu”, s. 191; „Dajcie mi listę skazanych!”, s. 192). Konferansjer je sprawdza, porównuje sprawozdania i opinie, jakie pojawiały się w ciągu kilku wieków, sądzi bowiem – **ponowocześnie i posthistorycznie** – że nie obowiązują go reguły tradycyjnej powieści historycznej, że może przekraczać swobodnie granice czasowe i przyglądać się sprawie oczami ludzi z różnych epok<sup>14</sup>. Rozpatruje też rozmaite wersje spisów politycznych, w które mógł się niebaczenie wplątać apolityczny z natury poeta. „Włączamy ten materiał do akt” (s. 185). W pewnym momencie wzywa na rozmowę samego Owidiusza, któremu zadaje pytania dotyczące jego

<sup>14</sup> „Brak ograniczeń czasowych pozwala nam przesłuchiwać świadków z różnych epok, na przykład osoby żyjące o sto lub dwieście lat później. Rzecz prosta nie są to świadkowie naoczni” (s. 253).

działalności i wygnania. Metoda (maniera) pisarska mogła się zrazu wydawać irytująca<sup>15</sup>, ale nie dziś, gdy literatura postmodernistyczna i internetowa wymyśliły już tyle niekonwencjonalnych sposobów opowiadania. Ważny jest, jak się wydaje, cel tego śledztwa. Kiedy bowiem okazuje się, że trudno wykryć jakikolwiek punkt materialnego czy obyczajowego zaczepienia dla wygnania Owidiusza, kolejne hipotetyczne punkty oskarżenia zostają po analizie oddalone z braku dowodów, Konferansjer zwraca się w kierunku poszukiwania wyjaśnienia w samej sztuce („wina kojarzyła się z twórczością”, s. 243).

I to jest bodaj najważniejszy punkt jego „programu” – zarazem druga wersja wykorzystania wyгнаńczego losu Owidiusza – końcowa partia tekstu mówi o tym, że sama czynność pisania jest zawsze podejrzana i jest winą:

[...] dzięki przyrodzonym a grzesznym właściwościom samej poezji objawia mu się prawdziwie zło świata i że musi je widzieć, chociaż nie powinien; ale, będąc poetą, nie może temu zapobiec [...]. (s. 297)

W ten sposób Bocheński przywraca pisarstwu/twórczości jego metafizyczną wartość, w której sama czynność jest zdroźna, ponieważ sztuka wydobywa z życia ludzkiego jego ciemne strony, zadaje niewygodne pytania, podważa *status quo*<sup>16</sup>. Autor zaś, z konieczności, stawia się w roli Obcego/Innego, który wyłamuje się ze społecznego paradygmatu, mówi nie w takt i nie do rytmu<sup>17</sup>. Tu warto przywołać współczesną (Bocheńskiemu) opinię Calvino, skoro już na wstępie się nim wysługiwałem. Arkady Porfirycz, dyrektor generalny państwowych Archiwów Policyjnych w powieściowej Hyrkanii, powiada:

Nikt dzisiaj nie ceni wartości słowa pisanego równie wysoko, jak cenią ją państwa policyjne. [...] wieczorem [...] wkładam do mikroczytnika taśmę jakiegoś wyjątkowego dzieła z podziemnej edycji i pozwalam sobie na luksus powolnego

---

<sup>15</sup> Jak tu: „Zapadłby wyrok, nie, przepraszam, tryb warunkowy nie jest już potrzebny, zapadł wyrok, Owidiusz wyjechał do Tomi [...]” (s. 249); „Tu, proszę państwa, koniec śledztwa, finał programu, dziękuję za uwagę; pozostaje mi ogłosić wnioski. Bez trybu warunkowego, rzecz prosta, którego nie mogę nadużywać choćby ze względów stylistycznych. Tryb warunkowy brzmi ciężko w każdym języku z wyjątkiem łaciny, toteż powinienem pewnie ogłosić wnioski po łacinie, ale muszę to robić po polsku” (s. 284).

<sup>16</sup> „Nie można bezkarnie opisywać świata”, powie Andrzej Stasiuk – zob. idem, *Grochów*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012, s. 25.

<sup>17</sup> Ze współczesnych podkreślali to mocno np. Cioran i Gombrowicz.

smakowania utworu. [...] Nie wiem, czy wierzy pan w Ducha. Bo ja wierzę. Wierzę w Dialog, który Duch nieprzerwanie prowadzi z samym sobą. I czuję, że ów dialog toczy się w moim spojrzeniu, które śledzi te zakazane stronicie. [...] Moc Ducha nie potrzebuje wielkiej publiczności, aby się objawić, rozkwita w cieniu, w mrocznej więzi, która łączy tajne sprzysiężenie z tajną Policją<sup>18</sup>.

Tę część tekstu można stosunkowo łatwo skojarzyć z sytuacją pisarza polskiego w PRL, zmuszanego często okolicznościami do używania języka Ezopowego, pisania peryfrastycznego czy meandrycznego, do mówienia o aktualnościach poprzez historyczne kostiumy<sup>19</sup>. Problem bowiem zasadniczy tej części stanowi relacja władzy i literatury (sztuki): w jaki sposób można sztukę wykorzystać do swoich celów, jak literatura może się obronić przed politycznym spłaszczeniem, jakie jest miejsce pisarza w systemach monarchicznych czy/i totalitarnych? Nie można wątpić, że takie pytania nurtowały Bocheńskiego od początku (także dlatego, że był przez pewien czas członkiem PZPR, pracował w partyjnych gazetach itp.): jego głośna trylogia rzymska (*Boski Juliusz*, 1962; *Nazo poeta*, 1969; *Tyberiusz Cezar*, 2009) właśnie tych relacji, dokładniej zaś: przemocy władzy dotyczy. *Nazo poeta* zawiera zdanie, które często występuje w opowieściach o wyjazdach polskich Żydów w 1968 roku, których odważni przyjaciele żegnali na Dworcu Gdańskim: „[...] a jednak inni, całkiem nieznanymi ludźmi przychodzili mnie żegnać” (tak w oryg., s. 221) w przeciwieństwie do przyjaciela-zaprzkań, który „nie miał odwagi zbliżyć się do leżącego, nie stać go było nawet na fałszywy gest” (s. 221). A na następnej stronie czytamy: „[...] dowiedzieliśmy się, że książki tego autora usunięto” (z bibliotek – M.D., s. 222). Te zdania świetnie mieszczą się w opowieści o losie Owidiusza, ale równie dobrze, a **nawet przede wszystkim**, jeśli uwzględnić świadome anachronizmy, opisują polskie sytuacje i dramaty żydowsko-polskich wygnańców z 1968 roku. Tak więc duchem powieści Bocheńskiego sterują dwie intencje: po pierwsze chodzi o podtrzymanie wysokiego statusu sztuki/literatury, która w tamtych latach przechodziła znaczącą metamorfozę, uciekając się do

---

<sup>18</sup> I. Calvino, op. cit., s. 259–261.

<sup>19</sup> Sam Bocheński napisał wcześniej książkę pt. *Boski Juliusz*, na którą zresztą powołuje się jego Konferansjer (s. 54); podobne utwory to choćby głośny *Cesarz* Kapuścińskiego, wcześniej zaś *Bramy raj* lub *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, *Pojedynek* Jana J. Szczepańskiego i wiele innych.

intymistyki i zindywidualizowanego doświadczania mocy słowa literackiego, po drugie chodzi o ujawnienie sposobów, w jaki system władzy dyryguje dyskursem społecznym, w jaki go wykorzystuje, a jak ogranicza i kastruje. W imaginowanej rozmowie Boskiego z Owidiuszem pojawia się wyraźna opozycja między sztuką użytkową, „budującą ducha”, pouczającą, płasko utylitarną i przez to „moralną” w sensie społecznym a sztuką wysoką, będącą na usługach etyki i swobodnej wyobraźni<sup>20</sup>, której August nie ceni (s. 226–236). W tych mniej więcej latach co Bocheński tę powieść, pisał o tym zagadnieniu Michel Foucault; do Polski tłumaczenia jego tekstów dotrą praktycznie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Bocheński wyprzedza niejako te rewelacje, konstruuje swoją opowieść o pisarzu wyklętym i zmarginalizowanym mocą decyzji politycznej, który przeczuwa, że jego wielkość będzie miała charakter trwały, ponieważ artyści, godni tego określenia, zawsze są w jakimś sensie wyklęci. Dodatkowym smaczkiem tej relacji są język i konstrukcja – zadziorna, postmodernistyczna maniera stylistyczna pozwoliła być może lepiej niż jakaś inna dotrzeć do tych prawd, ponieważ je dyskursywizuje, obiektywizuje, ogląda z różnych stron.

### Przestrzeń znacząca

Najzupełniej odmiennie kształtowana jest przestrzeń wygnańcza. W powieści Ransmayra Tomi i jego najbliższe okolice są kamienną pustynią, samo miasto określane jest mianem „żelaznego”, „z żelaza” itp., mieszkańcy trudnią się wydobywaniem rudy żelaznej i wytapianiem metalu, z którego odlewane są następnie i wypracowywane rozmaite sprzęty codziennego użytku. Tomi i przysiółek Trachila stoją pod znakiem żelaza. Miasteczko i wybrzeże otoczone są zewsząd przez kamieniste zbocza, trudno dostępne rumowiska, które powiększa jeszcze rabunkowa gospodarka miedzią i żelazem. Miasto jest też kamienne: kamień jest budulcem domów i obejść, kamień ogranicza tarasowo położone poletka uprawne, kamienne są ścieżki prowadzące w góry, po ulewnych

---

<sup>20</sup> „Nie istnieje nic wartościowszego od rzeczy niepożytecznych, a taką jest właśnie sztuka” (s. 268); „Prawda poetycka nie składała się zaiste ze świadectw o realnym świecie [...]. Mogła realnemu światu wręcz przeczyć. A wcale nie przestawała być prawdą. [...] Był poeta dlatego, że wynalazł taki właśnie, swój sposób pisania prawdy, która miała żyć POPRZEZ EPOKI. Lecz ten wynalazek spychał go nieuchronnie w zdrożność, grzech i winę” (s. 293).

deszczach schodzą kamienne lawiny, które dodatkowo rujną i tak podupadłe miasto. Andrzej Kopacki, za krytykami niemieckimi zresztą, mówi o „powolnej apokalipsie”, która się dokonuje pośród tego kamiennie-żelaznego pejzażu. Trudno w tym miejscu nie wspomnieć o innym wielkim pisarzu austriackim, Thomasie Bernhardzie, którego powieść *Mróz* przywodzi na myśl podobny proces nieuchronnego niszczenia duchowej substancji ludzkiej; jej metaforą w tym wypadku jest tytułowy *mróz*, dosłowny i emocjonalny, który ogarnia mieszkańców górskiej wioski, gdzie przebywa malarz Strauch. Tyle tylko, że ich egzystencja jest materialna i jednoznaczna, wywołuje przede wszystkim uczucie negacji, schyłku, ostatecznego upadku i nieszczęścia w najgłębszym sensie egzystencjalnego. *Ostatni świat* ma dla wielu wymiar historiozoficzny, jest zapowiedzią końca ludzkiego świata, podobnie jak zapowiadał to Bernhard, głównie z powodu upadku moralnego. Kamiennie-żelazna przestrzeń miasta, w którego ruinach Owidiusz zostawia swoje wieloznaczne inskrypcje, świetnie służy tej idei, tworzy pewną ideowo-estetyczną całość, która w połączeniu ze spokojną i wyrównaną, poetycką narracją tworzy wymownie perswazyjny obraz katastrofy. Poetycką w najprostszych sensie, czyli magiczną: na przykład Prokne i Filomela uchodzą przed gniewnym toporem Tezeusza, zamieniając się w słowika i jaskółkę, on sam zresztą przybiera postać dudka; epileptyczny syn kramarki Famy zamienia się w kamień i potem stoi „między beczkami z kapustą”; powroźnik Likaon, u którego zatrzymał się Cotta, zamienia się – istnieje takie podejrzenie – okresowo w wilka. Takich okoliczności jest znacznie więcej.

Bocheński zaś przedstawia Tomi jako miasto leżące na płaskiej równinie; Owidiusz skarży się w listach na jej bezbrzeżną nudę, na brak urozmaicenia, na zimno, nieprzyjazność aury, brak roślinności.

[...] ziemie okoliczne należą do króla trackiego, Kotysa; spacyfikowane słabo; tereny płaskie, bezdrzewne, przewaga stepów, klimat wybitnie kontynentalny, surowy; ostre zimy nie są rzadkością [...]. (s. 190)

Tu, pod Gwiazdą Polarną, w tej martwej pustyni, w tym ugorze jałowym i zimnym, gdzie żyję, wypędzony z domu, z najpiękniejszego miasta. Nie ma owoców, jabłek, nic nie ma. Cóż oni jedzą! Jakież ryby cuchnące! Nie mogą tego tknąć. Nie mogą

pić zasolonej wody. Tu nikt nie mówi po łacinie, otacza mnie barbarzyństwo, sama dzikość i bandytyzm [...]. (s. 210)<sup>21</sup>

W tym punkcie widać, że powieści te wyraźnie **k r e u j ą obraz miasta** w zależności od ideowego zamysłu; z rzeczywistością faktyczną (trudno dziś sprawdzalną) obrazy te nie mają nic wspólnego. Obaj pisarze wkładają w usta Owidiusza, przyzwyczajonego do słońca Italii, skargi na niezmiernie długo trwające zimy, podobnie jak na barbarzyństwo otoczenia, brak możliwości porozumiewania się z mieszkańcami po łacinie lub po grecku, bo tych języków nie znają. I, o zgrozo, mieszkańcy Tomi noszą spodnie! A także nieogolone brody (*vide* Ransmayr). Z czasem Owidiusz zaczął rozumieć ich język i nawet został uhonorowany przez radnych miasteczka zwolnieniem od płacenia podatków (to u Bocheńskiego), początek jednak, opisywany jeszcze gorliwie w listach do Rzymu, był trudny. Obaj pisarze konstruują swoje teksty w myśl estetyki postmodernistycznej, **o ile jednak Ransmayr w sensie ideowym p r z e k ł a d a Owidiuszowe *Metamorfozy* tak, by uzyskać efekt historiozoficzny i metafizyczny, odnoszący się do tragicznych doświadczeń XX wieku, o tyle Bocheński podąża w stronę upolitycznienia tekstu.** Aby jednak nie wyjść na obskuranckiego i tendencyjnego pisarza epoki (skądinąd godna pochwały intuicja), wyposaża swojego bohatera dodatkowo w filozofię sztuki, gorzkiego i ryzykownego powołania artysty, wartość słowa poetyckiego itp., które są starsze niż wszelkie systemy totalitarne, gdyż sięgają podstaw wszelkiej wysokiej twórczości. W obu przypadkach historia Rzymu i tekst Owidiusza są sparodiowane, ale nie unicestwione<sup>22</sup>, zamieniają się natomiast w dogodną ramę, w której można umieścić własne obrazy/urazy.

---

<sup>21</sup> A gdzie indziej: „Płaska jak morze równina, ani pagórka, ani lasu, ziemia bez winnic i oliwek, nie kończący się, płowy seledyn i szare krzaki piołunu” (s. 252–253).

<sup>22</sup> Por. L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 383.

Two Cases of the Cultural Translation of Ovid:  
Juliusz Bocheński's *Nazo poeta*  
and Christoph Ransmayr's *Die letzte Welt*

Summary

The article presents two different cultural references to Ovid's *Metamorphoses*. Both texts have the features of the postmodern aesthetic; however, Ransmayr assigns the historiosophical meaning to his novel, whereas Bocheński – political. The analysis introduces the process of the reactivation of a hypotext in the culture of the late twentieth century.

*Translated by Małgorzata Wesółowska*

**Keywords:** comparative literature, novel, cultural translation, intertextuality, postmodernism, historiosophy, politics, discourse, Ovid, Juliusz Bocheński, Christoph Ransmayr



Ute Marggraff

Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

**Zum West-Ost- und Ost-West-Transfer  
des aufklärerischen Kulturmodells:  
P. L. Le Roys *Erzählung der Begebenheiten  
vier Russischer Matrosen, die durch einen Sturm  
zur Insel Spitzbergen verschlagen wurden***

Le Roys *Erzählung der Begebenheiten vier Russischer Matrosen, die durch einen Sturm zur Insel Spitzbergen verschlagen wurden* erschien 1768<sup>1</sup> im Hause des rührigen Verlegers und Buchhändlers Johann Friedrich Hartknoch (1740–1789), der in Riga sowie in seiner Filiale in Mitau Schlüsseltexte europäischer

---

<sup>1</sup> Dabei handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Zweitaufgabe. William M. Conway (*No Man's Land. A History of Spitzbergen from its Discovery in 1596 to the Beginning of the Scientific Exploration of the Country*. Cambridge: University Press, 2012) gibt das Ersterscheinungsjahr des Textes mit 1760 an. In welchem Verlag die Erstausgabe erschien, konnte bisher nicht zweifelsfrei geklärt werden. Hartknoch hatte die Filiale in Mitau erst nach 1763 von J. J. Kanter übernommen, schloss diese jedoch relativ schnell, nachdem er sich in Riga 1767 niedergelassen hatte (Vgl. Arthur Poelchau, Klaus Kocks: *Der Verlag von Johann Friedrich Hartknoch. Buchhändler und Verleger. Mitau 1762–1767. Riga 1767–1804. Ein bibliographischer Versuch*. Riga: Hartknoch, 2003). Im Folgenden wird das deutsche Original im Haupt- und Fußnotentext unter Angabe der Seitenzahl in Klammern zitiert nach: P. L. Le Roy: *Erzählung der Begebenheiten vier Rußischer Matrosen, die durch einen Sturm bis zur wüsten Insel Ost-Spitzbergen verschlagen worden, auf welcher sie sechs Jahre und drey Monate verlebt haben. Nebst einigen Anmerkungen über verschiedene in Rußland eingeführte Gewohnheiten, und über Sachen, welche die Religion dieses Landes betreffen*. Riga, Mietau [sic!]: Hartknoch, 1768. Online: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10467315\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10467315_00005.html) (15.9.2013).

Aufklärer wie Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) und Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791) herausgab und dabei den kulturellen Austausch zwischen West- und Osteuropa beförderte, indem er nicht zuletzt Schriften deutscher und russischer Gelehrter, die wie Gerhard Friedrich Müller (1705–1783) und Michail V. Lomonosov (1711–1765) an der Akademie in St. Petersburg tätig waren, im Original und in Übersetzungen veröffentlichte.

Auch der bisher wenig beachtete Text *Le Roys* (1699–1774)<sup>2</sup>, eines deutschen Gelehrten hugenottischer Abstammung<sup>3</sup>, ist im Kontext dieser interkulturellen Kontakte zu betrachten. Vom Autor, der seit 1731 in Russland lebte und von 1735 bis 1748 an der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften tätig war, als Gruppenrobinade konzipiert, nimmt das Werk den unfreiwilligen Aufenthalt vier russländischer Matrosen auf einer Ostspitzbergen vorgelagerten Insel im Eismeer zum Anlass, ausgehend von Denksystemen und Projektionsmustern der westeuropäischen Frühaufklärung, die Chancen der Aufklärung in Russland zu reflektieren. Der 1772 in russischer Sprache in St. Petersburg unter dem Titel *Priključenija četyrech rossijskich matrosov k ostrovu Špicbergenu*

---

<sup>2</sup> Während Le Roy in der deutschen Slawistik im Schatten Gmelins, Müllers, Stellers und Schölzers zu stehen scheint (vgl. auch die instruktiven Beiträge in: *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. Hg. Mechthild Keller. München: Fink, 1987 [= West-Östliche Spiegelungen. Hg. Lew Kopelew. Reihe A, Bd. 2]), wurden Autor und Werk in Russland möglicherweise unter dem Einfluss der Übersetzung, aber auch in Übereinstimmung mit vorherrschenden Funktionsbestimmungen von Literatur v. a. aus geografisch-ethnografischer Perspektive Aufmerksamkeit zuteil. Den Text als Fiktion des Faktischen im Sinne Hayden Whites zu lesen, stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar (vgl. Hayden White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991; dres.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsforschung*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 1990; Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 129–144).

<sup>3</sup> Le Roys Biographie ist nur in Ansätzen bekannt. Ältere russische Lexika bieten einige wenige, sich teilweise widersprechende Auskünfte. (P. P. Pekarskij: *Istorija Akademii nauk v Peterburge*. T. 1., St. Petersburg: [o. A.], 1870, S. 569–572. Vgl. auch: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/69214/%D0%9B%D0%B5](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/69214/%D0%9B%D0%B5) [15.9.2013]).

*burej primesennyč* ohne Angabe des Übersetzers publizierten Translation<sup>4</sup> folgen mit geringen Abweichungen alle weiteren russischen Ausgaben.<sup>5</sup>

Ein erster Vergleich des zunächst in deutscher Sprache verfassten Textes und seiner russischen Übersetzung legt nahe, dass neben Übersetzungsentscheidungen, die auf Differenzen in den Sprachsystemen zurückzuführen sind, weitere kulturgeschichtlich brisante Texteingriffe vorgenommen worden sind. So spricht beispielsweise der deutsche Titel, auf die realen Umstände des Inselaufenthaltes anspielend, von einer „Erzählung der Begebenheiten vier russischer Matrosen, die durch einen Sturm bis zur wüsten Insel Ost-Spitzbergen verschlagen worden [...]“, während der russische Übersetzer, möglicherweise im Wunsch, an die Popularität von Defoes Roman anzuschließen, den Begriff *priključenija* (Abenteuer) verwendet.<sup>6</sup> Die Übersetzung verzichtet auf die biblisch konnotierte Ausweisung der Insel als „wüst“.<sup>7</sup> Auch der Zusatz *Le Roys: Anmerkungen über verschiedene in Russland eingeführte Gewohnheiten*,

---

<sup>4</sup> Im Folgenden wird die Ausgabe von 1772 zitiert als Nachdruck in: P. L. Le Rua, *Priključenija četyrech rossijskich matrosov k ostrovu Špicbergenu burej primesennyč*. Moskva: Geografizdat, 1955. Die Angabe erfolgt im Haupt- und Fußnotentext mit Angabe der Seitenzahl in Klammern.

<sup>5</sup> Der Text erschien 1812 und 1818 im „Russkij Vestnik“, 1822 im „Syn Otečestva“, 1746 u. a. in der „Severnaja Pčela“ sowie 1933 und 1955 in leicht bearbeiteter Form im „Gosudarstvennoe izdatel'stvo geografičeskoj literatury“ in Moskau.

<sup>6</sup> Dass der ansonsten vom Übersetzer stärker ‚objektiv‘ gewichtete Haupttext mit dieser auf das Abenteuer abzielenden Titelkonnotation versehen wurde, könnte in einen Zusammenhang mit verlegerischen Interessen und der Defoe-Rezeption in Russland stehen. War Defoes *Robinson Crusoe* zunächst im Original bzw. vor allem in der französischen Übersetzung nach Russland gelangt, erschien in den 1760er Jahren die erste russische Übersetzung von Jakov Trusov. Vgl. *Žizn' i priključenija Robinzona Kruzo, prirodnoho angličanina*. T. 1. Sankt Peterburg: [o. A.], 1762. T. 2, Sankt Peterburg: [o. A.], 1764.

<sup>7</sup> Vgl.: „Und die Erde war wüst und öde, und die Finsternis lag auf der Urflut, und der Geist Gottes bewegte sich auf dem Wasser“ (1. Mose 1, 1). Zwar wird der im Original vorhandene, vom Übersetzer im Titel ausgesparte Bezug auf die Bibel später ansatzweise zurückgenommen, um die Rückkehr zum im Packeis gestrandeten Schiff zu motivieren, jedoch bleibt die Differenz im Grunde bestehen. „Pust“ wird in der Übersetzung um „neobitaem“ ergänzt, wodurch bewusst die biblische Konnotation des Fastens Christi in der Wüste in Richtung der Abwesenheit einer funktionierenden Gemeinschaft vorangetrieben wird. In Übereinstimmung mit dieser Tendenz sind auch andere biblisch konnotierte Begriffe wie z. B. die Bezeichnung der Insel als „mesto izgnanija“ in der Übersetzung ausgespart worden. „Während der Zeit des Exils unserer Matrosen“ (Le Roy 60) wird zu „vo vremja prebyvanija na ostrove“ (Le Rua 28); „Ort ihres Exils“ (Le Roy 47) wird zu „ostrov sej“ (Le Rua 23).

und über Sachen, welche die Religion dieses Landes betreffen sowie eine intertextuelle Bezugnahme auf Heliodoros von Emesa fehlen. Entsprechen sind im Haupttext detaillierte Beschreibungen von Gegenständen, Architekturformen, Bauelementen (Fensterformen, Aufbau und Funktion des russischen Ofens), Ernährungsgewohnheiten und Ritualen getilgt oder verändert worden.<sup>8</sup> Darüber hinaus finden sich Kürzungen, bei denen – wie im Falle des ausgesparten Exkurses zur Geschichte der Altgläubigen<sup>9</sup> – möglicherweise zensorische Erwägungen den Ausschlag gaben. Diesen vor allem auf Semantisches abzielenden Übersetzungsentscheidungen zur Seite gestellt sind kleine, jedoch bedeutsame Eingriffe in die narrative Struktur, die Verschiebungen im Bereich der Hetero- und Autoimages signalisieren. In mehr als 60 Fällen wurden in der Erzählerrede Sprachspuren getilgt, die der an der Textoberfläche suggerierten, im Akademiediskurs, anknüpfend an Christian Wolff, favorisierten Rationalität zuwiderliefen.<sup>10</sup> Im Gegenzug hat der Übersetzer in die Erzählperspektive ein-

---

<sup>8</sup> Obwohl sich die Annahme aufdrängt, dass diese Tilgungen erfolgten, da die beschriebenen Erscheinungen potentiellen russischen Lesern im Unterschied zu Westeuropäern vertraut waren, sind mit den Streichungen auch subtile Stellungnahmen Le Roys eliminiert worden, die dem Leser des Originals Hinweise auf den zu bewältigenden Spannungsbogen zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ boten.

<sup>9</sup> Le Roy verwendet im Text den Begriff ‚Raskolnik‘ (Abspalter), der von der offiziellen orthodoxen Kirche als Kampfbegriff bis Ende des 18. Jh. gebraucht wurde. Im Unterschied dazu stehen die neutraleren Bezeichnungen Altgläubige (*straovertcy*) und Altritualisten (*staroobryadcy*), die bis heute in der Wissenschaft für Gläubige verwendet werden, die in der Tradition des Protopopen Avvakum stehen. Dieser hatte sich den die konkrete geschichtliche Erinnerung gewaltsam kappenden Nikonianischen Reformen und den im Zusammenhang mit dem Buchdruck und der ‚Angliederung‘ der Ukraine 1654/55 beschlossenen Textkorrekturen nach griechischer Vorlage sowie den damit verbundenen Reformen von Riten unter Berufung auf das Konzil von Nicaea widersetzt und war 1682 nach 15-jähriger Haft in Pustozersk hingerichtet worden. Hier und im Folgenden wird der Begriff ‚Altgläubige‘ gewählt, da es sich um eine komplexe kirchliche und kulturgeschichtliche Bewegung handelt, die sich nicht auf Korrekturen im Ritus beschränkt. Ausschlaggebend dafür ist auch, dass den Altgläubigen dieser Begriff als Selbstbezeichnung dient, ihm also aus ihrer Perspektive keine polemische Bedeutung innewohnt. Vgl. auch: Ute Scholz: *Die Altgläubigen als Spiegel. Zum Verhältnis von individueller Geschichte und geschichtsloser Moderne in den Tagebüchern M. Prısvins (1926–1932)*. In: Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Beiträge zur Slawistik. Greifswald 1994, S. 84–92.

<sup>10</sup> Exemplarisch sei an dieser Stelle auf Beispiele verwiesen, die nahelegen, dass der Übersetzer nicht nur um Objektivität bemüht war, sondern möglicherweise auch den Loyalitätsbekundungen des Erzählers für seine Gestalten skeptisch gegenüber stand. Der

gegriffen, indem er unter anderem mit Hilfe besitzanzeigender Fürwörter den Gestalten selbst Emotionen zuschrieb, die zielkulturseitig eine Identifikation der Leser mit den russischen Bauern ermöglichen.<sup>11</sup> Die von Le Roys Erzähler gewährte Distanz zu den Gestalten<sup>12</sup> wird dadurch brüchig. Diese Beobachtung schließt allerdings nicht aus, dass in einigen anderen Fällen der Übersetzer den Erzähler selbst auf in der sensualistischen Aufklärung<sup>13</sup> wurzelnde emphatische Regungen zurückgreifen lässt, wenn er vermeintlich heterostereotyp aufgeladene Wendungen substituiert<sup>14</sup>.

---

Satz „wir lenken auf unsere Insulaner ein“ (Le Roy 37) wird im Russischen zu „No my obratimsja opjat' k svoemu predmetu“ (Le Rua 19). Die Wiederholung „ich lenke auf unsere Insulaner ein“ (Le Roy 69) fehlt ebenso wie „unsere elende und starke Russen“ (Le Roy 80), „unsere Leute“ (Le Roy 80). Mitleid und damit eine aus sich geschöpfte Identifikation des „fremden“ Erzählers mit dem „Anderen“/„den Matrosen“ ausdrückende Empfindungen des Typs „arme Leute“ (Le Roy 9, 43, 59, 62, 70), „vier unglückliche Matrosen“ (Le Roy 10), „diese unglücklichen Einwohner“ (Le Roy 47) werden in der Übersetzung lediglich durch die besitzanzeigenden Fürwörter *im, ich, oni* wiedergegeben. „Unsere Matrosen“ (Le Roy 59) wird durch „sii ljudi“ (Le Rua 15) substituiert, „unsere guten einfältigen Matrosen“ (Le Roy 35) durch „nesčastnye matrozy“ (Le Rua 19), „unsere Insulaner“ (Le Roy 22, 46, 52, 58, 57) erscheint als „sich ostrovitjan“ (Le Rua 37).

<sup>11</sup> Die Wendung „so kehrten sie [...] zu der Hütte zurück, aus welcher sie gekommen waren“ (Le Roy 13) erscheint in der Übersetzung als „vozvratilis' oni [...] nazad v svoju chižinu“ (Le Rua 11).

<sup>12</sup> Auf fast schon moderne, für das 20. oder 21. Jh. charakteristische Weise ist Le Roy bemüht, nicht den Eindruck zu erwecken, er könne sich in die „Fremden“ hineinversetzen.

<sup>13</sup> Die in England und Frankreich im 17. Jh. entstandene Strömung führt ausgehend von Locke Wissen auf individuelle sinnliche Eindrücke zurück und trägt so der Veränderlichkeit und Individualität von Wissen Rechnung. Der zunächst hauptsächlich in Russland favorisierte Rationalismus dagegen sieht davon den Verstand ausgenommen. In Anlehnung an Leibnitz werden alle Sinneseindrücke für unzuverlässig gehalten. Zur Vielgestaltigkeit des 18. Jh. und zum solche Dichotomien sprengenden komplexen Wechselverhältnis von Rationalismus, Empirismus und Sensualismus vgl. Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart: Metzler, 1996, S. 58 f.; Michael Voges: *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1987.

<sup>14</sup> Aufmerksam notiert der Übersetzer vermeintlich heterostereotyp Aufgeladenes und ersetzt z. B. die aus der Perspektive der Zielkultur befremdliche Bezeichnung der Matrosen als „einfältig“ durch die Attribuierung *bednyj*, obwohl das Russische mit *pridurkovato, prostodušno, ograničeno* oder etwa *naivno* eine ganze Reihe von Äquivalenten bereitgestellt hätte. Ebenso verfährt er mit dem vom Erzähler in ironischer Absicht verwendeten Ausdruck „ehrliche Matrosen“. In der Schwerpunktsetzung des Übersetzers stehen damit Tilgungen an

Da das Werk in Russland bisher vor allem im Rahmen eines gelehrten und/oder patriotischen Diskurses gelesen worden ist, sollen die angedeuteten Transformationen zum Anlass genommen werden, um zu prüfen, wie der Übersetzer mit den wahrnehmungs- und urteilskonstituierenden Mustern umgegangen ist, die in den aus der Begegnung mit Russland hervorgegangenen „fremden“ Text eingeschrieben sind. Das Nachdenken darüber, ob die erwähnten Lesarten durch die Übersetzung befördert worden sind, zielt weniger auf lexikalische Äquivalenz, als auf die kongeniale Anverwandlung frühaufklärerischen Gedankengutes im Spannungsfeld zwischen Barock und Aufklärung unter kulturell, zeitlich und räumlich anderen, historisch konkreten Bedingungen. Zeitgenössischen Untersuchungsansätzen Rechnung tragend, gilt es dabei vor allem, die verfremdenden, den eigenen soziokulturell bestimmten Diskursregeln folgenden Übersetzungsentscheidungen zu nutzen, um in der Tiefenstruktur des Ausgangstextes vorhandene „unfassbare“ (transkulturelle) Momente zu Tage zu fördern, die bisher kaum Beachtung fanden.<sup>15</sup> Die russische Übersetzung soll also gleichsam als wertvoller Kommentar genutzt werden, der auf den hybriden Ausgangstext zurückführt und neue Einblicke in den Kulturtransfer im 18. Jahrhundert ermöglicht, weil Paradoxa im Sinne einer zwischen Ausgangstext und Übersetzung stehenden transgressiven Identität mit bedacht werden.

Tatsächlich fehlen im Russischen nicht nur, wie angedeutet, detaillierte Informationen zu landeskundlichen Spezifika oder etwa emphatische Regungen des Erzählers, sondern auch eine als Beilage (Le Roy 75–80) bezeichnete Ergänzung, in welcher der Autor unter Berufung auf den Gedankenaustausch mit Gleichgesinnten, in Briefen und wissenschaftlichen Abhandlungen enthaltene Auslegungen des von ihm im Hauptteil erinnerten Geschehens durch Dritte wie Herrn von Klingstädt oder den Oberauditeur der Admiralität in Archangel'sk, Herrn Vernezobre, referierend anklingen lässt und ergänzt.<sup>16</sup> Auf den ersten

---

erster Stelle, die Wendungen betreffen, welche aufgrund ihrer Nähe zu tradierten Ideologemen den Eindruck erwecken, der (tolerante) Autor sei latent der Xenophobie verdächtig. Ihnen nachgeordnet sind in der sensualistischen Aufklärung wurzelnde Stilmittel, die an anderen Stellen häufig durch rationalere Ausdrücke ersetzt werden.

<sup>15</sup> Vgl. *Interkulturalität. Slawistische Fallstudien*. Hgg. Roman Lewicki, Christine Engel. Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität, 2005, S. 11, 12.

<sup>16</sup> Eine solche Struktur entspricht damals üblichen Konstruktionsprinzipien von Reiseberichten, in denen sich der Autor zurücknahm und seine Mitteilungsabsicht und Ansprache

Blick dazu berufen, die Authentizität des Berichteten zu legitimieren<sup>17</sup>, legen diese beglaubigend in die Erzählerrede eingefügten Stimmen in Wirklichkeit den Konstruktcharakter des Werkes offen und geben zu erkennen, dass es sich um eine notwendigerweise im rückblickenden Erzählen konstruierte Pseudowirklichkeit, um Fiktion der Fiktion handelt, die metatextuell unterlegt ist. In den russischen Ausgaben fehlen in der Beilage getroffenen Aussagen, oder sind in Fußnoten<sup>18</sup> abgedrängt worden, in denen sie verkürzt wiedergegeben werden.<sup>19</sup> Dadurch schwächt die Übersetzung den Dialog-Charakter des Textes ab und suggeriert dem Leser<sup>20</sup>, es mit einem Sachtext zu tun zu haben. Erschwerend kommt hinzu, dass der ersatzweise hinzugefügte Fußnotentext auch nicht vom Autor stammende Erläuterungen der jeweiligen Herausgeber enthält. Die Tatsache, dass der deutsche und französische Text im Zusammenspiel der Beilage mit dem das Verhältnis von Fiktion und Wahrheit erörternden Vorwort einen Erzählrahmen schaffen, der geeignet ist, einseitige Wahrnehmungen des Textes zu verhindern, wird zurückgenommen.

Als Grenzgänger zwischen den Kulturen, der an protestantischen Reformuniversitäten in Halle, Berlin und Frankfurt studierte und 1731 zunächst als

---

an den Leser in die Vorrede „verbannte“. Vgl. *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung*. Hgg. Antoni Maćzak, Jürgen Teuteberg. Wolfenbüttel: Herzog-August-Bibliothek, 1982, S. 1–31.

<sup>17</sup> Auf fast traumatische Weise schildert der dem Autor nahe stehende Erzähler Vorichtsmaßnahmen, die er ergriff, damit dasjenige, was er „erzählen werde, nicht in Zweifel gezogen werden kann“ (Le Roy 6). Dazu gehört der Vergleich von Aussagen, die die Überlebenden des Unglücks ihm gegenüber in einem euphemistisch als Interview bezeichneten Gespräch gemacht haben, mit Aussagen, die sie an einem anderen Ort und zu anderer Zeit trafen.

<sup>18</sup> Vgl. die Fußnoten 14 (Le Rua 35), 18 (Le Rua 36), 25 (Le Rua 37).

<sup>19</sup> Fußnote 30 erwähnt, dass eine vierseitige Passage zu den Altgläubigen gestrichen wurde. Fußnote 32 gibt den Inhalt der Beilage in abstrakter Form wieder. Eine umfangreichere, aus ästhetischer Perspektive überaus bedeutsame Reflexion über Defoes Text erscheint folgendermaßen: „*polożenie Chimkova i ego sputnikov sravnivatesja s polożeniem Robinzona Kruzo*“ (Le Rua 37).

<sup>20</sup> Aus zweiter und dritter Hand angefertigte Berichte und in wissenschaftlichen Abhandlungen enthaltene Erkenntnisse der Zeit lassen die Erzählerrede nicht nur als Echo sich mischender fremder Perspektiven erscheinen, sondern animieren auch den gebildeten Leser, die unterschiedlichen Auskünfte, Beobachtung und Kompilation spiegelbildartig in Beziehung zu setzen.

Hauslehrer nach St. Petersburg ging<sup>21</sup>, um dann von 1735 bis 1748 als Historiker im russischen Staatsdienst zu arbeiten, hat sich Le Roy zwar auf die im Akademiediskurs in St. Petersburg vorherrschende pragmatische Ausrichtung von Wissenschaft eingelassen, zugleich jedoch reflektiert er – wenn auch in stark vermittelter Form – religionsgeschichtliche und ästhetische Fragestellungen, die sich ihm, ausgehend von seinem eigenen Vorverständnis, im Nachdenken über die Chancen der Aufklärung in Russland stellen. An das Motto „Inventrix consiliorum omnium est necessitas“<sup>22</sup> anknüpfend, das dem Ausgangstext unter Berufung auf Heliodoros und die *Aithiopiká*, im Unterschied zur Übersetzung<sup>23</sup>, gleichsam als Epigraph vorangestellt ist, thematisiert Le Roy mit einem Seitenblick auf Abenteuer- und Seefahrtsgeschichten älterer Provenienz das ambivalente Verhältnis von Wahrheit und Fiktion, das er zuspitzt, indem er den Begriff der Wahrscheinlichkeit ins Spiel bringt:

Indessen hat es sich mehr als einmal ereignet, daß diese Schriftsteller, denen man Betrügereyen aufbürdete, in der Folgezeit durch unvermuthete Streiche des Geschicks völlig sind gerechtfertiget worden. (Le Roy 4)

Auf äsopische Weise spielt er damit sowohl auf die komplexe Erzählform der mitzuteilenden Ereignisse als auch auf seine eigene geschichtliche und literarische Situation im Spannungsfeld von Barock, sensualistischer und rationaler Aufklärung an.<sup>24</sup> Als wertvolles Indiz für den verspürten Mangel an offizieller

---

<sup>21</sup> Er war im Hause des nicht unumstrittenen Ernst Johann von Biron (1690–1772) als Erzieher des ältesten Sohnes angestellt.

<sup>22</sup> „Die Erfinderin aller Ratschläge [Einsichten oder Beratung – U. M.] ist die Not“. Die Übersetzung stammt von der Verfasserin dieses Beitrages.

<sup>23</sup> Wenn der Übersetzer die intertextuelle Bezugnahme auf Heliodoros zehnbändige *Darstellung der äthiopischen Geschichten von Theagenes und Charikleia (Aithiopiká)* ausspart, muss er dafür gewichtige Gründe gehabt haben. Der nuancenreich, geschickt in Rückblenden, verschiedene Zeiten mischend, vom wunderbaren und abenteuerlichen Schicksal der Königstochter Charikleia und des Thessaliers Theagenes berichtende hellenistische Abenteuerroman ist im Barock in Russland rezipiert worden und hat, wie die zwischen 1703 und 1726 anonym verfasste *Gistorija o rossijskom matrose Vasilii Koriotskom i o prekrasnoj korolevne Iraklii Florenskoj zemli*, belegt, zur Ausprägung einer eigenen Erzähltradition beigetragen.

<sup>24</sup> Zur Heterogenität der Aufklärung und ihrem partiellen Rationalismus vgl. Herbert Dieckmann: *Religiöse und metaphysische Elemente im Denken der Aufklärung*. In: ders.: *Studien zur europäischen Aufklärung*. München: Fink, 1974.



Resonanz und die im relationalen Gefüge von West und Ost im Text selbst ausgetragenen Widersprüche und Spannungen zwischen eigenen Denkvorstellungen und von außen herangetragenem Anforderungen<sup>25</sup> vermag die fast traumatische Angst zu dienen, sich einer Leichtgläubigkeit zu überlassen, die seiner Beurteilung nachteilig wäre (Le Roy 4).<sup>26</sup>

Zwar sind die Gründe, die 1748 zur Entlassung aus der Akademie der Wissenschaften führten, bis heute nicht vollständig geklärt, jedoch ist aufgrund der Chronologie der Ereignisse nicht auszuschließen, dass Le Roy ungeachtet seines engen Verhältnisses zu M. V. Lomonosovs adligem Umfeld in die Auseinandersetzungen um G. F. Müller hineingeraten ist, den er während der Großen Nordischen Expedition in Vorlesungen vertreten hat.<sup>27</sup> An Giambattista Vicos *Neue Wissenschaft* (1725) und Le Bouvier de Fontenelles *De l'origine des fables* (Veröff. 1657–1757) geschult, entwickelt Le Roy bereits in seiner nicht unumstrittenen Antrittsvorlesung „De epitaphio Adami in insula Ceylo inviniendo“ (1737) ein feines Gespür für Mythenkonstruktionen, ohne ihre Bedeutung für die Völkergeschichte pauschal zu verwerfen.

---

<sup>25</sup> 1745 gehörte Le Roy zu den Unterzeichnern eines an M. V. Lomonosov gerichteten Beschwerdebriefes des akademischen Personals gegen I. D. Schumacher und seine Finanzpolitik (M. V. Lomonosov: *Polnoe sobranie sočinenij*. T. 10. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1957, S. 631).

<sup>26</sup> Das starke Insistieren Le Roys auf Wahrheit und die Angst, sich irren zu können, sind mehrfach kodiert. Neben Descartes Leitsatz, alles Wissen in Zweifel zu ziehen, scheint sich Le Roy als Ausländer in einer Situation zu sehen, die ihn in besonderem Maße der Gefahr aussetzt, sich zu irren, oder aus welchen Gründen auch immer, betrogen zu werden. Zu den Gefahren, die Reisende und Autoren von Reiseberichten beschrieben, vgl. Gert Robel: *Reisen und Kulturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung*. In: *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungs-forschung*. Hgg. Boris I. Krasnobaev, Gert Robel, Herbert Zeman. Berlin: Camen, 1980, S. 17; Peter J. Brenner: *Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichtes*. In: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hg. Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

<sup>27</sup> Bereits seit 1739 als Lehrer für Französisch am Akademischen Gymnasium tätig, wurde er 1744 mit der Leitung betraut, jedoch 1748 aus unbekanntem Gründen entlassen (*Enciklopedičeskij slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona*. Sankt-Peterburg: Brokgauz-Efron, 1890–1907. Online: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/133791/%D0%9B%D0%B5](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/133791/%D0%9B%D0%B5) [1.9.2013]). Die Entlassung G. F. Müllers, den Le Roy anfänglich bei der Herausgabe der *Sammlung Russischer Geschichten* unterstützte, folgte 1750.

Wenn sich der beschlagene Altphilologe zu einem Zeitpunkt, da er selbst als Wissenschaftler in Frage gestellt ist, dem Schicksal russischer Matrosen zuwendet, die zwischen 1743 und 1749 mehr als sechs Jahre auf der als „wüst“ bezeichneten Insel Ost-Spitzbergens zubrachten und dabei dem Unbill der Natur trotzten, hat er dafür gewichtige Gründe. Seinen Lebensunterhalt unter anderem mit Übersetzungen für den rasant anwachsenden Zeitschriftenmarkt fristend, hofft er in narrativen Formen wie der *Aithiopiká* oder etwa Defoes *Robinson Crusoe* (1719) gespeicherte ästhetische und geschichtsphilosophische Komplexe nutzen zu können, um potentiellen westeuropäischen Lesern, möglicherweise aber auch einer an Unterhaltung interessierten neuen Leserschicht in Russland, seine wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen zwar Rechnung tragende, jedoch in Wirklichkeit hochartifizielle, Wahrheit und Fiktion ineinander spiegelnde Konstruktion nahebringen zu können.

Die Begebenheiten, welche ich mir vorsetze, so kurz als es mir möglich seyn wird, zu erzählen, könnten in gewissen Absichten in die Reihe derjenigen gestellt werden, die, wiewohl nicht unglaublich, wenigstens gewissermaßen von Wahrscheinlichkeit entblößt, und vorsetzlich mit verschiedenen Besonderheiten ausgeschmückt sind, welche über dieselben etwas Wunderbares verbreiten können. (Le Roy 4)

Dass der lektüreerfahrene Le Roy gerade Spitzbergen zum Experimentierfeld für sein Nachdenken über Chancen und Voraussetzungen zur Verwirklichung der Aufklärung in Russland wählt, ist ebenfalls mehrfach kodiert und in Diskursen der Zeit in West und Ost vorgeprägt. Einen durch persönliche Kontakte zu P. I. Šuvalov<sup>28</sup> gegebenen Informationsvorsprung, zu dem sich an

---

<sup>28</sup> Nach der Entlassung aus der Akademie arbeitete Le Roy erneut als Erzieher. Sein neuer Arbeitgeber und Gönner, Pjotr I. Šuvalov (1710–1762), hielt sich zum hier zur Debatte stehenden Zeitraum regelmäßig aus geschäftlichen Gründen in Archangel'sk auf. Ihm war von der Zarin Elisabeth 1748 das Privileg für Fang- und Handelsrechte im Norden gewährt worden (vgl. dazu Anm. 1, in: Le Roy 34). In der Erzählung selbst ist eine ‚captatio benevolentiae‘ enthalten, die nahelegt, dass Le Roy wichtige Informationen zum Stoff Šuvalov verdankte und von diesem in seinen Recherchen unterstützt wurde. Obwohl der Autor ansonsten einen protestantisch nüchternen Stil favorisiert, sind ihm die Kommunikationsregeln in der Adelsgesellschaft nicht fremd, was darauf hinweist, dass er bemüht ist, die historische Variabilität von Formen funktional im Interesse der eigenen Biografie zu nutzen oder, mit Niklas Luhmann, sich nicht ins „Unsichere zu hängen“. Später begleitete Le Roy, der auch eine Leibrente der Šuvalovs bezogen haben soll, die Familie bei Reisen nach Westeuropa.

den erlittenen Schiffbruch eines von Eremij Okladnikov aus Mezen<sup>4</sup> ausgerüsteten Walfängers im Polareis anschließenden Inselaufenthalt ausnutzend, wendet sich Le Roy dem Norden zu, der spätestens seit dem 16. Jahrhundert mit der Suche nach einer Nord-Ost- oder Nord-West-Passage sowie unter Peter I. (1672–1725) stärker ins europäische Bewusstsein gerückt ist und unter dem Einfluss antiker Klimatheorien lange Zeit in Europa als Anökumene gegolten hatte.<sup>29</sup> Parallelen zu Russland, das noch Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646–1716) als leere Mitte zwischen Europa und Asien galt, scheinen sich dem zwischen Kulturen, Denksystemen und Diskursen changierenden, geschichtsphilosophisch gebildeten Philologen aufgedrängt zu haben. Da es sich beim Polargebiet im Unterschied zu anderen Grenzgebieten des Russländischen Reiches zum damaligen Zeitpunkt um ein sogenanntes „weiches“ Grenzland handelte, in dem sich die Gestalten, abgesehen von einigen Holländern, Dänen und Engländern, keinem fremden Staat und menschlichen Feinden gegenüber sahen, war der vermeintlich authentische Stoff nicht nur besonders geeignet, das Verhältnis von Zivilisation und Barbarei, von Kultur und Natur in den Blick zu nehmen, sondern vor allem innerkulturelle Zusammenhänge stärker zu akzentuieren und in Richtung der Ausgangsfragestellung voranzutreiben.

In diesem Zusammenhang gewinnt die scheinbar nebensächliche Bemerkung des Erzählers Bedeutung, dass sich in diesen Gegenden häufiger Schiffbrüche ereignen (Le Roy 13). Assoziiert diese auf der dokumentarischen Ebene in Westeuropa im 18. Jahrhundert immer wieder registrierte Nachrichten zu Schiffen, die vor Grönland in Not gerieten, kann sie zugleich als Anspielung auf die Popularität des Motivs in der Literatur gedeutet werden, da sie der Erkenntnis der Gestalten von der Unmöglichkeit, die Insel aus eigenen Kräften zu verlassen, also einem Strukturelement der Robinsonade, unmittelbar vorausgeht. Bekanntlich sind unter anderem Barthold Heinrich Brockes' *Zufällige Gedanken über zwei nach Grönland absegelnde Schiffe* aus der Sammlung

---

<sup>29</sup> Von Barents 1596 ‚entdeckt‘, wurden Spitzbergen und seine Walvorkommen ab 1719 allmählich systematisch von Dänen, Niederländern, Engländern und Russen erschlossen, die dabei vor allem in Westspitzbergen auch Interessenskonflikte austrugen. Neben anderen Geheimexpeditionen dienten vor allem die beiden Großen Nordischen Expeditionen (1725–1729; 1733–1743) dazu, russische Interessen zu sondieren und durchzusetzen. (Vgl. Maike Schmidt: *Grönland – wo Nacht und Kälte wohnt. Eine imagologische Analyse des Grönland-Diskurses im 18. Jahrhundert*. Göttingen: V&R unipress, 2011).

*Irdisches Vergnügen in Gott* (1721–1748)<sup>30</sup> im Umfeld Lomonosovs, zu dem Le Roy zweifelsohne gehörte<sup>31</sup>, zur Kenntnis genommen worden.

Angesichts der nicht einfachen Mittellage zwischen Geistes- und Naturwissenschaften<sup>32</sup>, in welche die Geschichtswissenschaft im Ergebnis der pragmatischen Ausrichtung der Akademie geriet, sah sich Le Roy schon frühzeitig gezwungen, sein klassisch-philologisches Selbstbewusstsein an naturwissenschaftlichen Idealen auszurichten. Die unter anderem in Halle erworbenen Kenntnisse heterogener Tendenzen innerhalb der Frühaufklärung erlaubten ihm, gleichsam unter Vorwegnahme von Diskursen, die aufgrund der im Vergleich zu Westeuropa phasenverschobenen Entwicklung und in Abhängigkeit von den Voraussetzungen der russischen Kultur auf andere Art geführt wurden, an das früher erarbeitete Selbstverständnis anzuschließen.

Obwohl der Binnentext in einem auffälligen Kontrast sowohl zu den geistige Autonomie beanspruchenden metatextuellen Reflexionen am Beginn und am Ende des Textes, als auch zu den skizzierten historisch-biografischen Aspekten des Aufenthaltes in St. Petersburg, nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit dem russischen Barock, und möglicherweise aus Angst, als Wissenschaftler unter diesen subsumiert zu werden<sup>33</sup>, auf „Wahrhaftigkeit“ insistiert, weist er Spuren gegenläufiger Tendenzen auf, die unter anderem im Halleschen Pietismus und der sensualistischen Aufklärung wurzeln. Das Insistieren auf Authentizität ist Teil des vom Autor absichtsvoll arrangierten Doppelspiels mit Pragmatischem und Fiktivem. Im scheinbar nüchternen, rationale Positionen bedienenden Stil sind von Zeit zu Zeit Widerlager eingelassen, die vor vereinseitigenden

---

<sup>30</sup> Barthold Heinrich Brockes, *Zufällige Gedanken über zwei nach Grönland abgeseelte Schiffe*. In: *Irdisches Vergnügen in Gott*. Hamburg: Bey Christian Herolds Witwe, 1763, S. 111–112. Online: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/1111711> (20.9.2013).

<sup>31</sup> Neben den im Akademiealltag unumgänglichen Kontakten kann auch P. I. Šuvalov mit seinen persönlichen Netzwerken als Verbindungsglied gewirkt haben. So hat beispielsweise Lomonosov Ivan I. Šuvalov (1727–1797), dem Cousin von Le Røys Gönner, Poetikunterricht erteilt und ihn bei Projekten beraten.

<sup>32</sup> Le Roy kann als Beispiel dafür gelten, dass die neue Situation den einzelnen Historiker und seine Forschungen unter den Bedingungen des Kulturtransfers in besonderem Masse von verschiedenen Seiten her angreifbar machte.

<sup>33</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Vorwürfe, die Lomonosov nicht zuletzt von Seiten Aleksandr P. Sumarokovs (1717–1777) erfuhr.

Schlüssen schützen sollen. In der Tiefenstruktur des Ausgangstextes wirkende, rational überschriebene mythologische Sprachspuren sind, befördert durch den Übersetzungsvergleich und kontrapunktisches Lesen, schon zu Beginn des Erzählens auszumachen, wenn es heißt, das Fahrzeug sei durch veränderte Wetterverhältnisse abgedriftet und im Packeis<sup>34</sup> stecken geblieben: „[...] plötzlich war ihr Fahrzeug vom Eise eingeschlossen: dieß setze sie in eine sehr große Gefahr“ (Le Roy 8). Versuche, die existentiell bedrohliche Situation durch rational abgesichertes Handeln zu überwinden und Irrationales abzuweisen, sind begrenzt. Als die vier Matrosen nach Auskundschaftung einer Schutzhütte zum Meer zurückkehren, finden sie nur die offene See „ganz entledigt von dem Eise“ vor und können „zu ihrem größten Unglück [...] nicht mehr ihr Fahrzeug“ erblicken (Le Roy 12).<sup>35</sup>

Ein heftiger Sturm, der sich in der Nacht erhoben, hatte diesen traurigen Unfall verursacht. Entweder waren die Eisstücke [...] mit Heftigkeit gegen dasselbe [Schiff – U. M.] geworfen worden, und hatten es zerschmettert; oder sie hatten es ins weite Meer mit sich fortgerissen, welches sich oft in diesen Gewässern ereignet; [...] es kam nicht mehr zum Vorschein. (Le Roy: 12–13)<sup>36</sup>

Der aufmerksame Leser kann registrieren, dass das Unglück auf heftigen Wind zurückzuführen ist, der, wie häufig in Inselmythen und ihren literarischen Ausformungen späterer Zeit beschrieben, am neunten Tag die Richtung wechselt. Aus mythologischer Perspektive fällt ins Auge, dass die Matrosen beim Versuch, nach Westen zu segeln, wo westeuropäische Seefahrer Walfang betreiben, nach Osten, also in eine Himmelsrichtung abgetrieben werden, in der traditionell das Jenseits angesiedelt ist. Ebenso ähnelt der säkular gedeutete beschwerliche Fußmarsch von vier „Emissären“ durch das Packeis Reisen in das

---

<sup>34</sup> Dem Packeis kam in den Logbüchern der Nordlandfahrer eine ähnliche Funktion zu wie die Überquerung der Äquatoriallinie durch die „Eroberer der Südsee“.

<sup>35</sup> Diese Schilderung erinnert an die zeitgenössische Erkenntnis, dass die Eisgrenze beweglich ist. Vgl. z. B. August Ludwig Schlözer: *Allgemeine Nordische Geschichte*. Halle: Johann Iustinus Gebauer, 1771.

<sup>36</sup> Wie in der Mythologie üblich, lässt Le Roy offen, ob das Schiff auf grausame oder wundersame Weise in der unergründlichen See versunken oder nur in andere Gegenden abgedriftet ist. Damit wird in Korrespondenz zur Einleitung auch im Binnentext zu einem frühen Zeitpunkt im Sinne Kants immer wieder auf die Relativität von Deutungen und Schlussfolgerungen hingewiesen.

Totenreich.<sup>37</sup> Solche Deutungen befördert der aus zeitgenössischer Perspektive seltsam anmutende Hinweis, das Meer sei leer und ohne Fische, den der Erzähler nutzt, um zu begründen, weshalb die frommen Matrosen während ihres Exils die in ihrem Unterbewusstsein fest verankerten<sup>38</sup> Fastenzeiten nicht einhielten (Le Roy 59). Die Textstelle lässt sich nur dann schlüssig deuten, wenn sie als Indiz für in Le Roys Bewusstsein präsen- te Denkstrukturen gesehen wird, wonach Protestanten nicht dazu verpflichtet sind, sich Gott durch Fasten angenehm zu machen, sondern durch ein aktives Leben und eine individuelle Verantwortung vor Gott.<sup>39</sup> Die in Übereinstimmung mit antiken Mustern beschriebenen Naturverhältnisse und damit die aus zeitgenössischer wissenschaftlicher Perspektive falsche Behauptung vom Fischmangel im Osten Spitzbergens treten hier auf seltsam anmutende Weise an die Stelle theologischer Erkenntnis oder (noch) fehlender protestantischer Unterweisung. Diese selbstreferentielle Verankerung erscheint um so auffälliger, da Le Roy zwar traditionellen Deutungen des Nordens als schrecklich, hässlich oder karg, leer und wüst seine Referenz erweist<sup>40</sup>, ihnen aber auf in geografischen, ethnologischen und medizinischen Diskursen der Zeit diskutierte Fakten Bezug nehmende Neudeutungen zur Seite stellt. In dem Maße, wie sich die Gestalten nach dem geheimnisvollen Verschwinden ihres Schiffes auf die ihnen ‚fremde‘ Insel einlassen, werden die landschaftlichen Gegebenheiten mit einer Fülle an Details ‚ausgemalt‘ und

---

<sup>37</sup> Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 236.

<sup>38</sup> In ihren Bemühungen, die Zeit zu gliedern, beziehen sich die Matrosen immer wieder auf den durch die Fastenperioden gegliederten Festtagskreis der orthodoxen Kirche. Diese aus wissenschaftlicher Perspektive angreifbare Vorgehensweise wird allerdings durch nautische Erfahrungen des Bootsmannes ausgeglichen. Am Ende stellt sich heraus, dass der Unterschied zwischen dem Erfahrungswissen und wissenschaftlichen Erkenntnissen unbedeutend ist. Le Roy schafft so die Voraussetzung, das Erfahrungswissen der Bauern nicht dogmatisch zu verwerfen, sondern in rationale Konzepte zu integrieren.

<sup>39</sup> Vgl. Gustav Plitt: *Einleitung in die Augustana*. Erlangen: Deichert, 1868, S. 189. Zu Funktionen des Fastens und unterschiedlichen Positionen verschiedener Glaubensrichtungen im 18. Jh. vgl. auch Ludwig J. F. Höpfner: *Deutsche Encyclopädie oder allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften*. Bd. 9. Frankfurt am Main: Warrentzapp und Wenner, 1784, S. 550–535.

<sup>40</sup> Immer wieder bezieht er sich dabei auch auf wissenschaftliche Positionen, wie zum Beispiel die von ihm kritisch hinterfragte Behauptung, bei der Antarktis handle es sich nur um einen „Haufen von Eis“ und keinen „Theil unseres festen Landes“ (Le Roy 48).

palimpsestartig mit mythologischen Sprachspuren versehen, die im Rahmen dieses Beitrags kaum in einer der Komplexität des Textes gerecht werdenden Form beschrieben und analysiert werden können. Entgegen allen Befürchtungen ermöglicht es das mitgeführte Schießpulver, gleich zu Beginn des Aufenthaltes zwölf Rentiere zu erbeuten „welche zu ihrem Glück sich in großer Anzahl auf dieser Insel befanden“ (Le Roy 13).<sup>41</sup> Im Weiteren wird der erwarteten Kargheit die Vielfalt und Fülle der nördlichen Flora und Fauna auch anhand von Moos, Holz, Ton- und Wasservorkommen sowie atmosphärischer Erscheinungen wie dem Nordlicht konterkariert. Um hier Einschlägiges anzudeuten, soll im Folgenden am Beispiel des Wassers, das sinnreich mit Blut und anderen Säften kontrastiert wird, die weit verzweigte Symbolstruktur des Textes umrissen werden, die es dem hochgebildeten protestantischen Autor ermöglicht, kultur- und religionsgeschichtlich Bedeutsames auf originelle Weise zur Sprache zu bringen und zu synthetisieren. Unterschiedliche Facetten ausspielend, die das von Mythos und Literatur bereitgestellte archetypische Motiv des Wassers im Spannungsfeld zwischen alles verschlingenden Untiefen des Meeres und lebensspendenden Quellen aufweist, lässt Le Roy seine Gestalten auf der Handlungsebene im Sommer ihren Durst mit dem Wasser stillen, das sie aus den Bächen schöpften, die „aus den Felsen dieser Insel im Überfluß hervorquollen“ (Le Roy 27). Eben solche Dienste leisteten ihnen „der Schnee oder das Eis, welches sie im Winter zerschmelzen ließen [...] so lange die Strenge der Jahreszeit sie in ihrer Hütte eingeschlossen hielt“ (Le Roy 27). Wenige Seiten später wird der Mythos von den im Überfluss vorhandenen Quellen erneut aufgerufen. Nun allerdings ist der utilitaristische Bezug auf den Überlebenskampf der Matrosen getilgt. Abstrahiert von der konkreten Jahreszeit heißt es allgemein:

Man erblickt zwar keinen Fluß, aber Wasser fehlt indessen niemals: eine große Menge von Bächen fließen zu aller Zeit von den Bergen und Felsen herab, welche an Quellen einen Überfluß haben. (Le Roy 29)

---

<sup>41</sup> Leider können in diesem Aufsatz Traditionslinien, die sich aus der Zahlensymbolik erhellen, nur am Rande berücksichtigt werden. Die Zahl zwölf erinnert an die zwölf Fohlen, die im Mythos der Nordwind Boreas in Pferdegestalt mit den Stuten des Königs Erechtheus gezeugt hat.

Hinter scheinbar belanglosen Schilderungen der nördlichen Landschaft verbergen sich so in Le Roys Text palimpsestartig Anspielungen auf literarisch immer wieder ausgeformte, jedoch vom rationalen Bewusstsein marginalisierte Mythen, zu denen auch die Vorstellung von den Unsterblichkeit verheißenden Quellen zählt, nach denen schon die Südseefahrer im 16. Jahrhundert gesucht hatten. Auf diese überschriebene, tief im Subtext verborgene Spur bezieht sich der Grenzgänger zwischen den Kulturen und Diskursen erneut am Ende des Textes, wenn er den Erzähler unter Berufung auf Vernezobre, den Oberauditeur der Admiralität in Archangel'sk, medizinisch verbrämt die Vorliebe der drei Überlebenden des Unglücks für reines Wasser schildern lässt und sie damit gegen Defoes Robinson Crusoe ausspielt, der angeblich aus den Trauben, die er auf seiner Insel fand, Punsch braute.<sup>42</sup>

In der russischen Übersetzung fehlt diese Textstelle. Es gibt lediglich einen Fußnotenverweis, dass im französischen Text die Pomoren mit Defoes Gestalt verglichen werden. Dem von seinen eigenen widersprüchlichen Erfahrungen mit verschiedenen Kulturen und ihren Wissenssystemen sowie der Frage nach den Chancen der Aufklärung in Russland angetriebenen Le Roy liegt jedoch eine plakative Wiederholung bekannter utopischer Vorstellungen und literarischer Topoi fern. Um vereinfachende Gegenüberstellungen von Zivilisation/Kultur und Barbarei/Natur zu hinterfragen, wird der ambivalenten Metapher des Wassers im weiteren Verlauf des Textes auf paradoxe Weise das Blut getöteter Rentiere zur Seite gestellt, das der Bootsmann seinen Gefährten als Mittel der Wahl gegen den Skorbut nahelegt. Blut war schon in der Antike als *pharmakon* bekannt, zugleich galt das Trinken unvermischten Blutes aufgrund der Nähe zum Töten als barbarisch. Dieser Tatsache bewusst, lässt Le Roy den Erzähler an Spezialisten appellieren, das Phänomen zu untersuchen. Die ins Bild gefasste Umkehrung traditioneller Wertezuweisungen wird sichtbar, wenn gerade derjenige, der von Anfang an eine tiefe Abneigung gegen das Trinken von Blut verspürt, Verfall und mehrjährigem Siechtum, das letzten Endes zum Tode führt, anheimgegeben ist. In absichtsvoller Verkehrung anderer Ursachen

---

<sup>42</sup> Ähnliches hatte Louis Antoine de Bougainville (1729–1811) von den Bewohnern der Südsee noch zu einem Zeitpunkt behauptet, als viele von ihnen bereits dem Alkoholismus anheim gefallen waren.



wird die Gestalt Fedor Verigins im Sinne der protestantischen Ethik mit Sünden wie Faulheit und Zeitvergeudung diskreditiert.<sup>43</sup>

Nur die Aufgabe der Bindungen an von Raum und Zeit abgekoppelte Normen und auf sie gründende Gefühle, also Selbstüberwindung, ermöglichen unter den Extrembedingungen des Polarkreises das Überleben. Das Ineinsetzen von Normübertretung und Gesundheits- und Glücksgewinn stellen eine für die Aufklärungsepoche wichtige Erkenntnis dar, zu der Fedor nicht in der Lage ist. Da er dogmatisch an der von ihm verinnerlichten älteren sozialetisch aufgeladenen Norm festhält und sich der Verallgemeinerung ‚Anderer‘ verschließt, erscheint er nun im Sinne Shaftesburys als „roh“ und fällt damit der Gemeinschaft zur Last.

Nicht auf den Ausgleich von Verstand und Gefühl bedachte Gefühlsregungen sind nur dann legitimiert, wenn Abwesenheit oder Tod unersetzlicher Verwandter zu beklagen sind. So gesteht Le Roy ganz im Sinne der protestantischen Aufklärung dem Bootsmann zu, ab und an seines Weibes und der Kinder gedacht zu haben.<sup>44</sup> Der Frau selbst allerdings wird ein solches Gefühl verwehrt. Als sie ihren totgeglaubten Mann bei der Ankunft in Archangel'sk so schnell wie möglich und ungestüm in ihre Arme zu schließen versucht, fällt sie in einer situationskomisch aufgeladenen Szene ins Wasser. Das Gefühl gewinnt Überhand und macht sie blind für die realen Umstände. Die naturalistische Überzeichnung wirkt möglicherweise auch deshalb komisch, weil hier der Auseinanderfall von Leidenschaft und der durch die Herkunft bestimmten sozialen und Geschlechterrollen sichtbar wird. Die der „dummen“ Frau zugeschriebenen maßlosen Emotionen und Affekte werden nicht nur mit Hilfe der Situationskomik entlarvt, sondern auch durch die Umgangssprache, mit der der gebildete Erzähler verkündet „es fehlte wenig, daß sie nicht ersoff“ (Le Roy 74).

Während die Frau nur zufällig dem Tode entrinnt, dem Fedor nicht zu entkommen vermag, scheinen die drei zurückkehrenden Matrosen mit dem

---

<sup>43</sup> Vgl.: „[...] Feodor Weregine [...] hatte jederzeit eine unüberwindliche Abneigung vor Blut von Rennthieren bewiesen: er war überdem sehr schwerfällig und sehr faul, und blieb gern in der Hütte zurück, wenn es ihm nur möglich war“ (Le Roy 29).

<sup>44</sup> Während im Original die räumliche Entfernung zur Familie herausgestellt wird, betont die Übersetzung in Übereinstimmung mit bereits hervorgehobenen Tendenzen das emotionale Gefühl der Trennung und liefert damit ein weiteres Indiz für die wechselvolle Beziehung von Auto- und Heterostereotypen auf narrativer Ebene.

persönlichen Gnadenstand ausgezeichnet. Genau ihre Interessen kennend, sind sie in der Lage, ihr Handeln auch unter widrigsten Umständen auf die Zukunft auszurichten.<sup>45</sup> Rastlos tätig, mit Einfallsreichtum und Kraft ausgestattet, können sie, dem protestantischen Arbeitsideal<sup>46</sup> folgend, im Vertrauen auf Gott eine persönliche Habe anhäufen<sup>47</sup>, die es ihnen ermöglicht, den sie nach Archangel'sk überführenden Kapitän mit 80 Rubeln zu entschädigen. Die aus zeitgenössischer Perspektive seltsam anmutende Entschädigung des Kapitäns<sup>48</sup> ist im Utilitarismus der Aufklärung legitimiert. Dem natürlichen Menschen wird an dieser Stelle der *homo oeconomicus* zur Seite gestellt. Immer wieder erscheinen im Text lehrhafte Formeln, die wie „gemeiniglich öffnet nur das Bedürfnis unsere Augen“ (Le Roy 24) oder „Die Noth war jederzeit die Mutter der Arbeitsamkeit“ (Le Roy 19) auf das Arbeitsethos hinweisen und die Erfordernisse des Seins als Motor für Entwicklung umreißen. Zugleich deutet das eingeschobene Wort „gemeiniglich“ an, dass Regelverstöße möglich sind. Was auf der Handlungsebene an individuelle Abweichungen denken lässt, vermag auf einer tiefer liegenden, „Eigenes“ und „Fremdes“ mitbedenkenden Sinnesebene, auch auf den vom Autor zu überwindenden Spannungsbogen

---

<sup>45</sup> Im Sinne der Werteakkumulation können sie bei ihrer Rückkehr „das Schiff mit 50 Pud oder 2000 Pfund Fett von Rennthieren, mit vielen Häuten von eben diesen Thieren, von blauen und weißen Füchsen, und mit den Fellen der zehn weißen Bären, die sie getödtet hatten“ beladen. Vgl. auch: „[...] sie vergaßen auch nicht ihren Bogen, ihre Pfeile oder Wurfspieße oder Fangeisen, ihre fast bis zum Stiele abgenutzte Axt, ihr gleichfalls sehr abgenutztes Messer, ihre Pfriemen, ihre Nadeln, die sie in einer knochernen [sic!] Büchse, die sie mit dem Messer ganz artig ausgearbeitet hatten, eingeschlossen hielten, die Nerven oder Flechsen von weißen Bären und Rennthieren, kurz und überhaupt, ihre ganze Haabe“ (Le Roy 70–71).

<sup>46</sup> Beim Lesen kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass an dieser Stelle ein rastloses Tätigsein und wirtschaftlicher Erfolg ganz im Sinne protestantischer Religiosität zum Zeichen von Gottes Segen werden.

<sup>47</sup> Schon Defoes Roman hatte, Tendenzen des 17. Jh. zur Säkularisierung von Heilssuche aufnehmend, einen in Selbstverantwortung gesetzten vereinzelt Einzelnen präsentiert, der unter Einsatz aller seiner Kräfte und im Vertrauen auf Gott seine Existenz absichern konnte. Damit wurde die „Kluft zwischen Sein und Sollen, die das traditionelle Heildenken beherrscht hatte“ zum ersten Mal in der Geschichte erfolgreich überbrückt. Vgl. Jürgen Schlaeger: *Die Robinsonade als frühbürgerliche „Eutopia“*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Hg. Wilhelm Voßkamp. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1982, S. 281–282.

<sup>48</sup> Dies haben Rezipienten verkannt, die erklärten, der Kapitän habe eigentlich eine andere Route nehmen wollen.

zwischen dem von Le Roys Erzähler favorisierten protestantischen Ideal und der realen Vorstellungswelt russischer Bauern zu verweisen. In ihren ethischen Vorstellungen und ihrem Frömmigkeitstypus sind Kontemplatives und die Unterordnung unter Gott stärker gewichtet als die Aufgabe, das konkrete individuelle Leben in der realen Welt einzurichten.

Es sind im Denken Le Roys fest verankerte protestantisch-aufklärerische Vorstellungen, die ihm die Ereignisse auf Spitzbergen als wertvoll erscheinen lassen. Auf der Suche nach einer Möglichkeit, die Aufklärung in Russland experimentell abzuklären und diese möglicherweise ideell zu befördern, schenkt er dem Umstand besondere Aufmerksamkeit, dass das Gebiet zwischen Petersburg und Archangel'sk, insbesondere jedoch die Polarregion, aus der seine Gestalten stammen, neben den dort ansässigen Samojuden vor allem von Altgläubigen besiedelt ist. Das Interesse für die Altgläubigen und ihre effektiven Wirtschaftsformen war bereits während der Studienzeit in Halle durch die Beschäftigung mit den Schriften August Hermann Franckes (1673–1727) geweckt worden, der seinen auch „wirtschaftliche Interessen einschließenden missionarischen Blick auf die Orthodoxie gelenkt hatte“.<sup>49</sup> In der tätigen Hingabe zu Gott im engen Kontakt mit der Natur und im Verzicht auf Genuss erscheinen die Altgläubigen den Protestanten und ihrer Ethik vergleichbar.<sup>50</sup> So gelingt es Le Roy im Unterschied zur russischen Übersetzung, die den religionsgeschichtlichen Abriss zum Altgläubigentum möglicherweise aus zensorischen Erwägungen heraus ausspart, einen Ansatzpunkt zu finden, um die Aufklärung auf protestantischer Grundlage nach Russland zu vermitteln. Die aus pragmatischen Gründen und in Wiederaufnahme des im Text reflektierten medizinischen

---

<sup>49</sup> Otto Teigeler, *Die Herrnhuter in Russland. Ziel, Umfang und Ertrag ihrer Aktivitäten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 78.

<sup>50</sup> Auch den sich auf die utilitaristischen Forderungen an die Wissenschaft einstellenden protestantischen Vertretern der Aufklärung an der Akademie in Petersburg mussten die Altgläubigen ins Auge fallen, vermochten sie doch als Bindeglied zu fungieren, das es ermöglichte, die den geschichtsoptimistischen Vorstellungen der Aufklärung zu Grunde liegenden protestantischen ethischen Vorstellungen nach Russland zu vermitteln. Le Roy steht mit diesem Konzept nicht allein. Die Altgläubigen sind im Laufe der Geschichte, ungeachtet signifikanter Differenzen, immer wieder mit Protestanten verglichen worden. (Vgl. u. a. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. München: Beck, 2013; Andreas Buss: *Die Wirtschaftsethik des russisch-orthodoxen Christentums*. Heidelberg: Winter, 1989.)

Diskurses nur Wasser trinkenden elenden und starken Russen stellen eine auch mit dem Blick auf die Altgläubigen legitimierte Idealisierung im Sinne asketischer, auf Genuss und Alkohol verzichtender protestantischer Anschauungen dar. Im Kontrast zu westeuropäischen Reiseberichten der Zeit<sup>51</sup> ist bei Le Roy nicht von maßlos feiernden Russen die Rede, die dem Alkohol zusprechen. Dieses Fremdsterotyp wird auf Defoes Gestalt umgelenkt.

Die Engländer haben uns die fabelhafte Geschichte von Robinson Crusoe geliefert; aber diese Geschichte ist eine wirkliche und wahre. Die erstere befand sich in einem warmen Lande: aber unsere Matrosen haben im tiefsten Norden unter dem 77. und halben Grade gelebt. Der Engländer konnte von den Trauben, die auf seiner Insel wuchsen, Punsch machen: aber unsere elende und starke Russen waren genöthigt sich mit Wasser zu begnügen. (Le Roy 79–80)

Dass diese Verankerung des abgrenzenden Vergleichs im Geografischen unzureichend ist, zeigt sich besonders in einer weiteren absichtsvollen Fehldeutung von Defoes Roman:

Robinson hatte, es fehlte wenig daran, die Kenntniß des Christenthums verloren: allein unsere Leute haben sie immer beybehalten, und haben, wie sie mir versichert, ohne Unterlaß ihr Vertrauen auf Gott gesetzt. (Le Roy 80)<sup>52</sup>

Es ist zu vermuten, dass der im Sog des empirisch-wissenschaftlichen Denkens der Zeit stehende, aller Wahrscheinlichkeit nach mit Defoes Original oder der 1762–1764 erschienenen Übersetzung aus zweiter Hand vertraute Übersetzer mit diesem Vernezobre in den Mund gelegten Konstrukt wenig anfangen konnte. Offensichtlich gewann er den Eindruck, Le Roy hätte, vielleicht nicht ganz aufrichtig, das Stereotyp der mit Vergnügen dem Alkohol zusprechenden Russen gegen das Klischee der gläubigen Russen ausgetauscht und so trickreich versucht, sich die andere Kultur gefügig zu machen. Die im

---

<sup>51</sup> Im Interesse der Aufklärung in Russland verzichtet er auf das Fremdsterotyp, das in Reiseberichten nicht zuletzt pietistischer Prägung anzutreffen war, wie ein Zitat aus einem von Gardin während seines Petersburgaufenthaltes 1743–1747 verfassten Bericht zeigt: „Saufen, Huren, Stehlen, Betrinken vor keine Sünde mehr halten“ (zit. nach: Teigeler, S. 185–195).

<sup>52</sup> Da Le Roy Ost-Spitzbergen zunächst als wüst bezeichnet hatte, schwingen in der Vision möglicherweise auch Deutungen der Wüste als Erprobungsort mit, dem die Funktion zukommt, „den Menschen zu demütigen“, um „ihm zu zeigen, was in seinem Herzen sei“ (5. Mose 8, 2).

Widerspruch zu Defoes Text stehende, das nationale Selbstbild von der Religiosität der Russen tangierende Äußerung erschien auch deshalb kritikwürdig, da sie von einem Andersgläubigen stammte. Dass Le Roy hier gleichsam im Ringschluss zur Einleitung und dem in ihr thematisierten komplexen Wechselverhältnis von Wahrheit und Fiktion zurückkehrt, wollte oder konnte der Übersetzer ausgehend von seinem Vorverständnis nicht wahrnehmen. Der Text konnte für die Zielkultur nur „gerettet“ werden, indem Störendes ausgespart und in Übereinkunft mit rationalistischen Vorstellungen umgeformt wurde.

Heute allerdings liefern der deutsche Text und seine russische Übersetzung gerade in ihrer transkulturellen Widersprüchlichkeit wertvolle Kommentare, die nicht nur Einblicke in die wechselseitige Bedingtheit von Auto- und Heterostereotypen auf der narrativen Ebene, sondern auch in den Kulturtransfer von West nach Ost und umgekehrt bieten.

P. L. Le Roy's *A Narrative of the Extraordinary Adventures  
of four Russian Sailors,  
Who Were Cast Away, and Lived Six Years  
on the Desert Island of East-Spitzbergen*  
as an Example of the Transfer of the Enlightenment Model of Culture  
from West to East and from East to West

Summary

This essay compares the original text, published in 1768 in Riga and Mitau, with its anonymous Russian translation as *Priključenija četyrech rossijskich matrosov k ostrovu Špicbergenu burej prinesennyh*. In Russia this was read mainly within a learned or patriotic discourse, thus the central question here is how the translation transformed the hybrid German text and the way it constructs perception and judgment, affecting the encounter between the author and Russia. As a wanderer between cultures who was in Russian service for a long time, Le Roy adopted the pragmatic view of science dominant in academic discourse; however, as a man of the Enlightenment, with his own convictions rooted in pietism and in sensualist currents, he reflects historical and aesthetic matters connected with the prospects of the Enlightenment in Russia. The epigraph derived from Heliodorus “*Inventrix consiliorum omnium est necessitas*” (“Necessity is the inventor of all counsel”) as well as the introduction and an afterword

Ute Marggraff

suggest that this is a highly complex work in which the well-versed classicist Le Roy uses a tale set in the polar region paradigmatically to speculate on the requirements for realizing Enlightenment ideas in Russia and the chances of succeeding, giving voice to transgressive visions in the process.

*Ute Marggraff*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, Enlightenment, postcolonial narrative, cultural transfer, A. H. Francke, P. L. Le Roy

Ulrike Jekutsch

Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

**Heiligenkult – Roman – Theaterstück.  
Zur Übertragung des Kults der hl. Kümmeris  
in die neue polnische Literatur**

Übersetzung ist ein vieldeutiger Begriff, der in verschiedenen Kontexten angewendet wird. Er beschränkt sich auch nicht auf die Bereiche der literarischen, intermedialen und kulturellen Übersetzung, sondern erscheint ebenso in anderen Zusammenhängen. So spricht man in der Technik von der Übersetzung der Kraft eines Zahnrads auf die Zähne eines anderen, und im Kontext des Heiligenkults der katholischen Kirche meint der Begriff *translatio* die Überführung der Reliquien oder der Abbildung eines Heiligen an den Ort seiner künftigen Verehrung. Im hier vorgestellten Fall geht es um die Übersetzung eines frühneuzeitlichen, an ein Bild und seine Legende gebundenen religiösen Kults in die Erzählstruktur eines fiktionalen Romans und in ein Theaterstück. Der Kult setzt das Vorhandensein eines Objektes und eines Subjektes der Verehrung sowie die Entwicklung ritueller Formen seiner Ausübung voraus, die kollektiv – zum Beispiel bei Festtagen des Heiligen in der Kirche, in der Prozession usw. – oder individuell in der privaten Andacht ausgeführt werden können.<sup>1</sup> Unter Bild verstehe ich im Folgenden mit Hans Belting „vornehmlich das personale Bildnis, die imago“, die „gewöhnlich eine Person darstellte und

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 7. Aufl. München: C. H. Beck, 2011, bes. Kap. 5–7 u. 18–19. Belting analysiert dort u. a. die Bedeutung des antiken Toten- und Kaiserkults für die Entwicklung des christlichen Bilderkults und die Bedeutung der Madonnenbilder in der mittelalterlichen Stadt.

auch wie eine Person behandelt“ wurde.<sup>2</sup> Die üblichen Erscheinungsformen der als Kultbild verehrten Abbildung waren Statue und Ikone bzw. Gemälde – wobei es hier nicht um die ostkirchliche Ikone geht, sondern insbesondere um das Heiligenbild in der katholischen Religionspraxis eines Kults, der an bestimmten Orten zu einer bestimmten Zeit in kirchlichen Festen und Riten realisiert und in mündlichen, bildlichen und schriftlichen Zeugnissen dokumentiert wurde.<sup>3</sup> Es geht vielmehr um „eine besondere Art von Bildern [...] und um einen Bildgebrauch“, den man „Verehrung“ nannte, insbesondere um die

personalen Bilder der Prozessionen und Wallfahrten, denen man Weihrauch oder Kerzen opferte. Sie waren uralter oder himmlischer Ursprungs, wirkten Wunder, orakelten und siegten.<sup>4</sup>

Sie wurden durch Kultlegenden legitimiert, die sie als „heilige Bilder“<sup>5</sup> auswiesen und aus dem Kreis nichtwundertätiger Bilder hervorhoben. Die Funktion dieser „heiligen Bilder“ wird nur in diesem – historischen und religiösen – Kontext verständlich, in dem

sie einen lokalen Kult oder die Autorität einer lokalen Institution [repräsentierten]. Maria war, wenn man ihre Statue in der Auvergne oder ihre Ikone auf dem Athos wie einen Souverän einholte und begleitete, eine Ortsheilige und die Sachwalterin einer Institution, deren Rechte sie wahrnahm und deren Besitz sie verwaltete.

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 9.

<sup>3</sup> „Die Rolle der Bilder [...] wird manifest in den symbolischen Handlungen, welche Anhänger und Gegner schon immer an ihnen vollzogen, seit man überhaupt Bildwerke errichtete. Bilder eignen sich dazu, aufgestellt und verehrt, aber auch dazu, zerstört und mißhandelt zu werden. Sie sind geradezu geschaffen für eine öffentliche Kundgebung von Loyalität oder für deren Verweigerung, die man an ihnen vertretungsweise praktizierte. Die demonstrative Glaubensausübung gehört zu den Anlässen der Disziplinierung, die jede Religion von ihren Anhängern fordert“ (ebd., S. 11). „Bilder waren nie allein Sache der Religion, sondern immer auch Sache der Gesellschaft, welche sich in und mit der Religion darstellte. Die Religion war viel zu zentral, um nur, wie in der Moderne, eine persönliche oder eine Angelegenheit der Kirchen zu sein“ (ebd., S. 13).

<sup>4</sup> Ebd., S. 13.

<sup>5</sup> Belting (ebd., S. 14) verwendet den Begriff mit Verweis auf die Abhandlung Edwyn Bevans: *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*. London 1940.



Die Symbole der lokalen Gemeinschaft verloren auch in der Neuzeit wenig von ihrer psychologischen Wirkung.<sup>6</sup>

Beglaubigt und gerechtfertigt wurden diese Bilder durch Kultlegenden, die man in Entstehungslegenden, die ihren übernatürlichen Ursprung belegen, in Visionslegenden, die ihr Erscheinen durch einen Traum oder eine Vision ankündigen, und in Wunderlegenden einteilen kann. Die zuletzt genannten beglaubigten

die überzeitliche Präsenz des Heiligen, der nach dem Tode in seinem Bild Wunder wirkte, also lebt. [...] Solche Bilder besaßen charismatische Eigenschaften, die sich gegen die kirchlichen Institutionen wenden konnten, wenn sie noch nicht in deren Besitz übergegangen waren. Sie beschützten Minoritäten und machten sich zum Anwalt des Volkes, weil sie von hause aus außerhalb der Hierarchie standen. Sie redeten ohne deren Mittlerrolle mit der Stimme des Himmels, gegen die jede Amtsautorität machtlos ist.<sup>7</sup>

Im Folgenden wird es um den im ausgehenden Mittelalter entstandenen und in der Frühen Neuzeit in Europa weitverbreiteten, von der katholischen Kirche aber nie offiziell anerkannten Kult der hl. Wilgefortis oder Kümmernis gehen. Olga Tokarczuk hat mit ihrem Roman *Dom dzienny, dom nocny*<sup>8</sup> diesen heute fast vergessenen, nur noch in wenigen Gegenden erinnerten Kult um das Bild der hl. Kümmernis<sup>9</sup> wieder ins kulturelle Gedächtnis eingebracht. Tokarczuks Kümmernis-Darstellung hat den Dramenautor und Regisseur Piotr Tomaszuk angeregt, das Thema aufzugreifen und auf die Bühne des Theaters Wierszalin zu bringen, das das Stück im Jahre 2000 als polnischen Beitrag auf der Weltausstellung in Hannover in der deutschen Übersetzung von Kasia Noemi Pacześniowska-Renner aufführte und es anschließend auch auf der Frankfurter Buchmesse desselben Jahres, bei der Polen Gastland war, in Lesungen und

---

<sup>6</sup> Belting, S. 13 f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 16.

<sup>8</sup> Olga Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych: Ruta, 1999 (im Folgenden zitiert als DD mit Angabe der Seitennummer).

<sup>9</sup> Zur Aktualität der Heiligen heute siehe Reinhard Bodner: *Kümmernisforschung. Zum historisierenden und aktualisierenden Interesse an einer ‚erfundenen‘ Heiligen*. In: Augsburger Volkskundliche Nachrichten 10 (2004) 2, S. 40–61, hier S. 49–50.

Gesprächen vorstellte.<sup>10</sup> Bereits der Überblick über die beteiligten Instanzen – Kult um das Bild der hl. Kümmernis bzw. Wilgefortis, Erzählstrang eines polnischen postmodernen Romans und Handlung eines polnischen Theaterstücks in der Tradition mittelalterlicher Mysterienspiele, dazu die Übersetzungen der beiden Texte ins Deutsche – zeigt ein komplexes, auf mehreren Ebenen angelegtes Nebeneinander aus Weitergabe und Rückbezügen, das den einzelnen Text jeweils in einen eigenen kulturellen Kontext und zugleich in gemeinsame Horizonte einschreibt. Im Folgenden soll, ausgehend von einer kurzen Darstellung der Geschichte des Kults der hl. Kümmernis in Europa, ihre Übertragung in Olga Tokarczuks Roman *Dom dzienny, dom nocny* und seine davon angeregte Übersetzung in das Theaterstück Piotr Tomaszuks untersucht und in seiner jeweiligen Konzipierung verglichen werden. Die Übertragung des Dramentextes in die Aufführung wird nicht mehr Gegenstand dieses Beitrags sein.

## 1. Legende und Kult der hl. Kümmernis bzw. St. Wilgefortis

Wie bereits gesagt, gehört die hl. Kümmernis oder Wilgefortis, so lautet ein anderer Name, nicht zu den kanonisierten Heiligen der katholischen Kirche. Es konnten keine Belege dafür gefunden werden, dass ihrer Legende eine reale, historische Person zugrunde liegen könnte; sie ist daher auch als „erfundene“ Heilige bezeichnet worden.<sup>11</sup> Die älteste belegte Aufzeichnung in deutscher Sprache, ein Holzschnitt des Augsburger Malers Hans Burgkmair, stammt aus dem Jahr 1507 und enthält neben der bildlichen Darstellung der hl. Kümmernis am Kreuz auch den Text ihrer Legende.<sup>12</sup> Die Geschichte von der Jungfrau, die die Braut Christi zu werden begehrte und die ihr von ihrem Vater befohlene Eheschließung verweigerte, der Christus zu Hilfe kam, indem

---

<sup>10</sup> Vgl. das Vorwort Henning Fangaufs in: Piotr Tomaszuk: *Wilgefortis Opfer (Ofiara Wilgefortis). Nach den Motiven einer mittelalterlichen Legende und des Romans „Dom Dzienny, Dom Nocny“ von Olga Tokarczuk*. Übersetzt von Kasia Noemi Pacześniowska-Renner. In: *Dramatik aus Polen. Vier neue Stücke*. Hg. Henning Fangauf. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2001 (= Theaterpädagogische Bibliothek 12), S. 8.

<sup>11</sup> Bodner, S. 40–46.

<sup>12</sup> Regine Schweizer-Vüllers: *Die Heilige am Kreuz. Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit*. Bern, Berlin [u. a.]: Peter Lang, 1997, S. 17–20.

er ihr einen Bart wachsen ließ, und die daraufhin von ihrem Vater gekreuzigt wurde, breitete sich rasch in Europa aus. Bereits ein Jahrhundert später lassen sich zahlreiche Varianten nachweisen, die sich in Einzelheiten unterscheiden: Kummernis kann als Tochter des Königs von Sizilien oder Portugal auftreten, als die eines Ritters und Kreuzfahrers; zum Teil wird die Legende ohne ein vom Bild der Kummernis vollbrachtes Wunder wiedergegeben, dann wieder mit sehr vielen usw. Insgesamt aber lassen sich zwei grundlegende Muster unterscheiden: 1) die von Burgkmair erzählte Kurzform (Christus als Bräutigam einer schönen Jungfrau, Verwandlung in sein Ebenbild, Tod am Kreuz, Geigenwunder<sup>13</sup>) und 2) eine ausführliche, die die Vorgeschichte der Heiligen, ihr Martyrium und von ihrem Bild bewirkte Wunder erzählt.<sup>14</sup>

Die erwähnten deutschsprachigen Legenden der hl. Kummernis sind jedoch nicht die ersten Zeugnisse ihres Kults, der bereits ein Jahrhundert früher, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, im Kölner Raum nachzuweisen ist. Aus dem Beginn desselben Jahrhunderts stammen zudem zahlreiche schriftliche Bild- und Textüberlieferungen in lateinischer, französischer und niederländischer Sprache. Vor allem in Flandern gibt es auch frühere Bilddarstellungen aus dem 14. Jahrhundert, so dass der Ursprung ihres Kults nach den Forschungen der Historiker Gustav Schnürer und Joseph Ritz dort lokalisiert werden kann.<sup>15</sup> Von Flandern aus verbreitete sich der Kult in den süddeutschen Raum hinein und weiter in Mitteleuropa aus. Seine größte Wirkung entfaltete er im späten 16. und im 17. Jahrhundert, zur selben Zeit erreichte er seine große Ausdehnung mit Ausläufern bis nach Nordfrankreich, Spanien, Tirol, Thüringen, Österreich, Böhmen, Mähren, Schlesien, Polen und vereinzelt bis nach Wolhynien.<sup>16</sup> Mit der Aufklärung und der schon früher beginnenden kritischen Aufarbeitung der vielen regionalen Heiligenkulte durch die katholische Kirche wurde die hl. Kummernis als erfundene erkannt. Ihr Kult verlor an Bedeutung, ihre

---

<sup>13</sup> Das Geigenwunder ist auf den meisten Abbildungen der Heiligen verzeichnet: Vor ihrem Bild spielt ein armer Geiger, dem sie einen ihrer goldenen Schuhe zuwirft. Der fehlende Schuh ist neben Bart und Kreuzigung das dritte ikonische Merkmal dieser Heiligen.

<sup>14</sup> Regine Schweizer-Vüllers hat 45 ihr zugeschriebene Wunder gezählt – vgl. Schweizer-Vüllers, S. 35.

<sup>15</sup> Gustav Schnürer, Joseph Ritz: *Sankt Kummernis und Volto Santo. Studien und Bilder*. Düsseldorf: Schwann, 1934, S. 11–20.

<sup>16</sup> Ebd., S. 249–313.

zunehmend als monströs empfundenen Bilder wurden aus den Kirchen entfernt und zerstört oder verfielen. Nur an wenigen Orten blieben Zeugnisse ihrer Verehrung wie Bildstöcke, Votivgaben usw. bis ins 20. Jahrhundert erhalten.

Wie Regine Schweizer-Vüllers nachgewiesen hat, geht der im Volk entstandene Kult der Kummernis von bildlichen Darstellungen aus, und alle ihm zugeschriebenen Wunder weisen auf das Bild als ihre Ursache, nicht auf die Heilige. Die Blütezeit ihres Kults fällt zusammen mit einer am Ausgang des Mittelalters vor sich gehenden tiefgreifenden Veränderung der Religionspraxis. Denn durch die neu entwickelte Drucktechnik wurden die früher nur öffentlich im Raum der Kirche zugänglichen Bilder für die nun als allgemeine Praxis entstehende private Bildandacht – zunächst der wohlhabenden und dann immer breiterer Kreise – verfügbar.<sup>17</sup> Die individuelle Bildandacht wiederum öffnet Verbindungen zur mystischen Übung, die mit ihr beginnen kann, dabei aber nicht stehenbleibt, sondern zur „Eigenproduktion innerer Bilder“ als nächster Stufe und dann zur letzten Stufe „der Ausschaltung der Sinnenwelt und der bildlosen Gottesschau der Seele“ fortschreitet.<sup>18</sup>

Die Darstellungen der hl. Kummernis zeigen meist eine mit Stricken an das Kreuz gebundene, bekleidete, bärtige weibliche Figur, wobei der Bart insbesondere bei den frühen Darstellungen des 15. Jahrhunderts und den späten des 18. Jahrhunderts fehlen kann. Schnürer und Ritz leiteten 1934 die Entstehung des Kummernis-Kultes aus einem Irrtum bzw. Missverständnis des einfachen Volkes in Mitteleuropa ab, das das in Nordeuropa ungewohnte Bild des bekleideten Christus des Volto-Santo-Kruzifix<sup>19</sup> als Abbildung einer Frau deutete und eine Geschichte dazu erfand.<sup>20</sup> Ihre bis Ende des 20. Jahrhunderts von der Forschung akzeptierte Erklärung der Entstehung des Kummernis-Kults aus einer Verwechslung der Figur des bekleideten Christus am Kreuz mit einer Frau ist inzwischen von Regine Schweizer-Vüllers revidiert worden, die eine vom Santo-Volto-Kult unabhängige Entstehung in Flandern zu Beginn des 14. Jahrhunderts

---

<sup>17</sup> Belting, S. 457–509, hier S. 457 f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 459.

<sup>19</sup> Der ältere Kult des Volto-Santo, dessen Zentrum die norditalienische Stadt Lucca bildet, gilt der Plastik Jesu Christi am Kreuz, doch nicht als einer fast nackten, aus zahlreichen Wunden blutenden Leidensfigur mit Dornenkrone, sondern als einer voll bekleideten königlichen Gestalt mit erhabenem Antlitz.

<sup>20</sup> Schnürer/Ritz, 310–313.

nachgewiesen hat.<sup>21</sup> Erst später sei der Kummernis-Kult mit dem des Volto-Santo vermischt worden.<sup>22</sup> Schweizer-Vüllers hat ihrer Untersuchung der Figur der hl. Kummernis die These zugrunde gelegt, die Bevölkerung habe sehr wohl „zwischen Christus- und Kummernis-Darstellungen unterschieden, aber in den Bildern eine Gestalt [gesehen], die heilend oder helfend erfahren wurde, und zwar in allen Mühen, Leid und Bedrängnis des Herzens, des Körpers und des Geistes“. Sie versteht die Heilige auf dem Hintergrund der Archetypenlehre C. G. Jungs als Bild der *anima christiana* und als weibliche Entsprechung zu Jesus Christus.<sup>23</sup> Die Legende erzählt ihr zufolge einen „seelischen Wandlungsprozess“ zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite stehe das bewusste Bemühen um das *Einswerden* mit Gott, das mit dem Namen Wilgefortis verbunden wurde; auf der anderen Seite stehe der erreichte Zustand des *Einssein* mit Gott, der mit dem niederländischen Namen „Ontcommer“ symbolisiert sei. Die Heilige „als weiblich-männliches Wesen“ sei „Bild für die auf Gott gerichtete menschliche Seele allgemein. Sie drückt eine Haltung aus, die für Männer und für Frauen gilt“.<sup>24</sup> Auch wenn man ihrer theologisch-psychologisch gefärbten Interpretation des Wilgefortis/Kummernis-Stoffes nicht unbedingt folgen möchte, ist Schweizer-Vüllers damit, wie wir sehen werden, sehr nah an der ebenfalls jungianisch gefärbten Interpretation der Legende durch Olga Tokarczuk.

Die Heilige ist bereits in den ältesten Quellen mit den zwei Namen Wilgefortis und Ontcommer bezeichnet worden. Beide Namen sind in zahlreichen Varianten belegt, die sich in der Schreibweise und durch die Übersetzung in andere Sprachen bzw. Dialekte unterscheiden. Der Name Wilgefortis ist vor allem in lateinischen Texten verwendet worden und hat sich in zahlreichen Abwandlungen im romanischen und polnischen Sprachraum durchgesetzt. Er wird meist von *virgo fortis*, zum Teil aber auch von den germanischen Namen „Wilgefried“ oder „Wilgerad“ abgeleitet.<sup>25</sup> Den Name Ontcommer erklärt eine

---

<sup>21</sup> Schweizer-Vüllers, S. 124 f., 267 f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 108–116; Bodner, S. 51.

<sup>23</sup> Schweizer-Vüllers, S. 123–264.

<sup>24</sup> Ebd., S. 270.

<sup>25</sup> Ende des 20. Jh. hat die Filmemacherin Kerstin Specht, die Legende der Heiligen verfilmt hat, den Namen „Wilgefortis“ in einer makkaronistischen Deutung ebenfalls als „starker Wille“ (Wille und *fortis*) interpretiert (ebd., S. 64).

jüngere niederländische Legendenfassung folgendermaßen: Vor dem Tode der Wilgefortis sei ihr ein Engel erschienen, der ihr sagte:

Wilgefortis, Braut und Tochter Gottes, verbleib in Gott, denn Gott hat euer Gebet erhört und will euren eigentlichen Namen („properen naem“) verändern, daß du sollst fortan „Ontcommer“ heißen, das bedeutet so viel wie „eine Mutter von allen bedrückten Herzen“, die durch euch [...] von Kummer befreit werden sollen („entcommert selen werden“).<sup>26</sup>

Im lateinischen Text des Cuperus aus den *Acta Sanctorum* (1737) wird sie „Deliberatrix“ genannt – das ist die wörtliche Übersetzung des niederländischen Namens Ontcommer. Dasselbe meinen Namen wie „Sinte hulpe“ (heilige Hilfe). Im oberdeutschen Sprachraum dagegen heißt sie Sankt Kümmernis, ein doppeldeutiger Name, der, erstens, gelesen werden kann als „die, die Kummer hat“, „die Bekümmerte“ und, zweitens, als „die, die sich kümmert“. Neben diesen beiden Namen sind zahlreiche andere, meist regional verwendete, bekannt.

Mit dem Anbruch der Aufklärung geriet ihr Kult in Vergessenheit. Da die hl. Kümmernis von der katholischen Kirche nie offiziell kanonisiert und ihre im Jahr 1583 oder 1586 erfolgte Aufnahme in das Verzeichnis der Märtyrer des christlichen Glaubens wieder zurückgenommen wurde, stellt die Geschichte ihres Kults eine nur fragmentarisch belegte und kaum ganz zu rekonstruierende Kette dar. Er ist damit nicht nur ein Beispiel für die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Hoch- und Volkskultur, sondern auch für das Erscheinen, Verschwinden und Wiedererscheinen kultureller Figuren. Und er ist ein Beispiel für die Durchlässigkeit und Arbitrarität der Konstruktion der Geschlechter und der Grenzsetzungen zwischen ihnen, für ihre partielle Unvereinbarkeit mit der sexuellen Identität des einzelnen Individuums, für Androgynie und Transsexualität. Ihre vielen Namen sprechen darüber hinaus von der Labilität der Namensgebung, von ihrer Abhängigkeit von Ort, Zeit und Sprache und von ihrer Funktionalisierung für einen bestimmten geographischen Raum. Und hiermit wird die hl. Kümmernis interessant für die an diesen Fragen interessierte Postmoderne und für Olga Tokarczuk.

---

<sup>26</sup> Zit. nach: ebd., S. 62.

## 2. Die hl. Kümmernis im Roman Olga Tokarczuks

Im Unterschied zur hl. Hedwig, die als *die* schlesische Heilige gilt und deren Kult von der polnischen wie der deutschen katholischen Kirche gleichermaßen gepflegt wurde<sup>27</sup>, war die Verehrung der hl. Kümmernis auch in Schlesien ein vom Volk getragener Kult, der sich dort aber in einzelnen Orten bis ins 20. Jahrhundert halten konnte.<sup>28</sup> Ein Zentrum der dortigen Verehrung war die Region Glatz/Kłodzko<sup>29</sup>, in der die aus Breslau/Wrocław stammende Olga Tokarczuk seit den 1990er Jahren lebt und in der sich Kümmerniskapellen und -bildstöcke bis heute erhalten haben. Besonders bekannt ist die Wegkapelle der hl. Kümmernis mit der Figur der Heiligen am Kreuz im Kalvarienberg der Wallfahrtskirche Wambierzyce/Albendorf<sup>30</sup>, zu der Tokarczuk die Ich-Erzählerin ihres 1999 erstmals publizierten Romans *Dom dzienny, dom nocny* führt. Der Roman schildert in einer nichtlinearen Erzählung ohne durchgehende Handlung die Annäherung einer jungen Frau an die Geschichte der Region, in der sie und ihr Mann ein Sommerhaus in einem kleinen (fiktiven) Dorf nahe der tschechischen Grenze gekauft haben.<sup>31</sup> Man kann den Roman als ein Mosaik

<sup>27</sup> Vgl. die Beiträge von Ewald Walter, Winfried Irgang, Rudolf Walters sowie Romuald Kaczmarek/Jacek Witkowskis in: *Heilige und Heiligenverehrung in Schlesien. Verhandlungen des IX. Symposiums in Würzburg vom 28. bis 30. Oktober 1991*. Hg. Joachim Köhler. Sigmaringen: Thorbecke, 1997 (= Schlesische Forschungen 7).

<sup>28</sup> Schnürer/Ritz, S. 307 f.

<sup>29</sup> Zu Verbreitung und Nachleben des Kults im Schlesien des 20. Jh. und den heute noch erhaltenen Abbildungen der Heiligen siehe Małgorzata Tarnawa: *Święta Kummernia*. In: *Śląski Labirynt Krajoznawczy* 5 (1993), S. 71–81, hier S. 72–75.

<sup>30</sup> Joseph Klapper: *Schlesische Volkskunde auf kulturgeschichtlicher Grundlage*. 2. umgearbeit. Aufl. Stuttgart: Brentano-Verlag, 1952, S. 148; Elżbieta Berendt: *Sztuka ludowa jako wyraz etnicznego zróżnicowania regionu*. In: *Śląsk, Schlesien, Sleszko. Przenikanie kultur*. Red. Zygmunt Kłodnicki. Wrocław: Muzeum Narodowe, 2000, S. 69–92, hier S. 87; Gabriela Ociepa: *Śląsk wyobrażony w wybranych utworach Henryka Wańka i Olgi Tokarczuk*. In: *Silesia Philologica. I kongres Germanistyki Wrocławskiej*. Red. Marek Hałub. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, S. 197–205, hier S. 202 f.

<sup>31</sup> Janina Bach analysiert die verschiedenen Ebenen der Grenzziehungen im Roman, als dessen zentrale Grenze sie diejenige zwischen Traum und Wirklichkeit bezeichnet. Sie spricht davon, dass „alle Figuren [des Romans] die Erfahrung der Grenze in sich tragen“ (Janina Bach: *Deutsch-polnische Geschichte in Olga Tokarczuks Roman „Dom dzienny, dom nocny“*. In: *Eine Provinz in der Literatur. Schlesien zwischen Wirklichkeit und Imagination*. Hgg. Edward Białek, Robert Buczek, Paweł Zimniak. Wrocław, Zielona Góra: Atut, 2005, S. 217–230,

aus Beschreibungen, Beobachtungen, Reflexionen und einzelnen Geschichten charakterisieren<sup>32</sup>, die eine Auseinandersetzung mit der nichtpolnischen, vor allem der deutschen Vergangenheit der Region aus der Perspektive der jungen, im Sozialismus aufgewachsenen Generation darstellt. Da die deutsche Geschichte Schlesiens im sozialistischen Polen tabuisiert war, führt der Roman die Entdeckung der verschiedenen Schichten der Vorgeschichte vor, zeigt die Region als Palimpsest verschiedener Kulturen, die hier mit- und nacheinander gelebt haben.<sup>33</sup> Das Romanmosaik umfasst, neben eingearbeiteten, bereits früher veröffentlichten Erzählungen der Autorin<sup>34</sup>, auch ‚fremde‘ bzw. ‚fingiert fremde‘ Texte. Einer dieser ‚fingiert fremden‘ Texte ist die Vita der hl. Kümmeris, die vorgibt, der Abdruck einer von der Ich-Erzählerin in der Wallfahrtskirche Wambierzyce gekauften, billigen kleinen Broschüre zu sein. Zuvor ist die Ich-Erzählerin der bartlosen Figur der hl. Wilgefortis in der ihr gewidmeten Station des Kreuzwegs begegnet und hat sie anhand des fehlenden Schuhs und der Beschriftung mit dem Namen „Wilgefortis“ als dieselbe Heilige erkannt, die sie bereits als Bärtige in einem Bildstock in der Nähe ihres Hauses gesehen hatte. Die Heilige wird damit schon bei ihrer ersten Erwähnung in

---

hier S. 218). Anke Laufer weist darauf hin, dass die verschiedenartigen Grenzerfahrungen und -überschreitungen strukturbildend für alle Ebenen des Romans und generell auf die (Wieder-)Herstellung von Kontinuität ausgerichtet sind (Anke Laufer: *Zwischen Traum und Wirklichkeit – schlesische Orte und Erinnerung in „Dom dzienny, dom nocny“ von Olga Tokarczuk*. In: *Identität Niederschlesien – Dolny Śląsk*. Hg. Hans-Christian Trepte. Hildesheim: Olms, 2007, S. 143–159, hier S. 146–152).

<sup>32</sup> „Die Erzählung [des Romans] ist auf verschiedenen Zeitebenen angesiedelt, [...] die Textoberfläche ist nach dem Prinzip der Assoziation von Schlüsselbegriffen organisiert, der innere Zusammenhang zwischen einzelnen Fragmenten wird durch zyklisch wiederkehrende Leitmotive hergestellt“ (Alois Woldan: *Schlesien – ein Ort der Grenzüberschreitung. Zur Prosa von Olga Tokarczuk*. In: *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs*. Hgg. Magdalena Marszałek, Alicja Nagórko. Hildesheim: Olms, S. 157–166, hier S. 158). Speziell zur Zeit siehe Magdalena Rabizo-Birek: *Twórcza i niszczytel-czas w powieści Olgi Tokarczuk 'Dom dzienny, dom nocny'*. In: *Światy Olgi Tokarczuk. Studia i szkice*. Red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydycz, Adam Bienias. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013, S. 142–151.

<sup>33</sup> Anke Laufer (s. Anm. 31) untersucht die Struktur und Geschichtsdarstellung des Romans im Rückgriff auf Jan Assmanns Konzepte des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses und der erinnerungstheoretischen Aspekte der Archetypenlehre C. G. Jungs.

<sup>34</sup> So die Erzählungen *Peter Dieter* und *Ergo Sum* aus dem Erzählband *Szafa* (Der Schrank) – siehe Woldan, S. 158.



zweierlei Gestalt, mit und ohne Bart, eingeführt, und wie in der historischen Entwicklung ihres Kults geht die Begegnung mit den Bildzeichen der mit dem schriftlichen Text voraus. Zum Gegenstand des Interesses der Ich-Erzählerin wird die Heilige allerdings erst durch die Freude, mit der ihre Begleiterin Marta auf diese Kreuzwegstation reagiert:

[...] poszłyśmy jeszcze wąskimi drózkami Drogi Krzyżowej. Tam Marta nagle wskazała mi z radością jedną ze stacji.

Na krzyżu wisiła kobieta, dziewczyna, w tak obcisłej sukience, że jej piersi wydały się pod warstwą farby nagie. Warkocz skręcone misternie wokół smutnej twarzy z chropowatego kamienia, jakby kamień, z którego wyrzeźbiono tę twarz, szybciej wietrzył. Spod sukni wystawał bucik, druga stopa była bosa i po tym poznałam, że ta sama figurka wisi w kapliczce przy drodze do Agnieszki. Tamta miała jednak brodę, dlatego myślałam, że to Chrystus w wyjątkowo długiej szacie. Pod spodem było napisane „Sanc. Wilgefortis. Ego dormio et cor meum vigilat“, a Marta powiedziała, że to jest święta Troska. (DD 53)<sup>35</sup>

Mit der Bezeichnung „Święta Troska“ übersetzt die alte Marta, die im Roman die Rolle eines – wortkargen – Führers in die Geschichte der Region innehat,

---

<sup>35</sup> Deutsche Übersetzung des Zitats: „[...] gingen wir noch einmal durch die schmalen Wege des Kreuzgangs. Da zeigte mir Marta plötzlich voller Freude eine der Stationen./ Am Kreuz hing eine Frau, ein Mädchen, in einem so enganliegenden Kleid, daß ihre Brüste unter der Farbschicht nackt wirkten. Die Zöpfe lagen kunstvoll um das traurige Gesicht aus rauhem Stein, als sei der Stein, aus dem das Gesicht gemeißelt war, schneller verwittert. Unter dem Kleid sah ein Schuh hervor, der andere Fuß war nackt, und daran erkannte ich, daß es sich um die gleiche Figur handelte, die ich in einem Bildstock auf dem Weg zu Agnieszka gesehen hatte. Jene hatte allerdings einen Bart, deshalb hatte ich immer gedacht, es sei Christus in einem besonders langen Gewand. Unter dem Bild stand: ‚Sanc. Wilgefortis. Ego dormio et cor meum vigilat‘, und Marta sagte, das sei die Heilige Kümmernis“ (Olga Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus. Roman*. Aus dem Polnischen von Esther Kinsky. Stuttgart, München: DVA, 2001, s. 60; im Folgenden zitiert als TN mit Angabe der Seitennummer). Die Übersetzerin hält sich im Wesentlichen korrekt an den Ausgangstext und stellt einen gut lesbaren deutschen Text bereit. An einigen wenigen Stellen zeigt ihre Version kleine Abweichungen, die im Segment der Heiligenvita vereinzelt allerdings den Sinngehalt reduzieren bzw. verändern: So kürzt sie das dritte Kapitel der Vita um den Satz „Ciało Wilgi kierowało się tym samym planem co jej marzenia“ (DD 55; in der deutschen Übersetzung fehlt dieser Satz, TN 63) und reduziert damit das Maß der Körperbeherrschung und der Willensstärke Wilgas. Und wenn sie „Droga Krzyżowa“ (Kreuzweg) mit „Kreuzgang“ übersetzt, so ruft sie einen anderen Bereich des religiösen Raumes auf, nämlich nicht den allen zugänglichen, neben Kirche und Kloster liegenden Kreuzweg unter freiem Himmel, sondern den überdachten, um den Innenhof angelegten Gang eines Klosters.

den deutschen Namen Kümmernis bzw. die Funktion der Heiligen in die Gegenwart des Romans – der entsprechende polnische Name der Wilgefortis wäre „Frasobliwa“ gewesen.<sup>36</sup> Auch in der im 16. Jahrhundert angesiedelten Geschichte des Paschalis spricht die Äbtissin des Nonnenklosters, das in einer abseits gelegenen, verborgenen Kapelle ein Altarbild der hl. Kümmernis aufbewahrt, von ihr als „Troska“ (DD 84; TN 96).<sup>37</sup>

Die Ich-Erzählerin beschreibt das Heft als Druck ohne Autorengabe, Ort und Jahr. Dem widerspricht jedoch bereits die Überschrift:

Żywot Kummernis z Schonau, spisany z pomocą Ducha Świętego oraz przełożonej zakonu benedyktynek w Klosterze przez Paschalis, mnicha. (DD 54)<sup>38</sup>

Die Vita ist von Vorwort und Nachwort ihres Schreibers, des Mönchs Paschalis, eingerahmt, der sich auch als ihr Verfasser zu erkennen gibt. Er schreibt diese Vita zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Zeugnis für die Existenz einer Heiligen, die ca. 200 Jahre vor ihm gelebt habe (DD 85; TN 96). Die Vita der Heiligen, der das Antlitz Jesu Christi verliehen wurde, wird in der Folge gespiegelt von der Geschichte ihres Autors als 1) desjenigen, der mit dem Aufschreiben ihres Lebens die Kanonisierung der Heiligen durch den Papst erreichen will; und 2) ist Paschalis, wie Kümmernis, eine Figur mit nicht eindeutig festgelegter Geschlechtsidentität. Beide changieren zwischen männlicher und weiblicher Gestalt, beide übertreten die Geschlechtergrenzen<sup>39</sup>: Kümmernis erhält von Gott das bärtige Antlitz seines Sohnes, Paschalis fühlt sich in einem falschen, einem männlichen Körper, und sehnt sich nach einem weiblichen.

---

<sup>36</sup> Ociepa, S. 203.

<sup>37</sup> Die deutsche Übersetzerin hat hier – im Unterschied zum zuvor zitierten Fall, wo sie den Namen Kümmernis einsetzt (s. Anm. 35) – den polnischen Namen „Troska“ erhalten.

<sup>38</sup> Deutsche Übersetzung: „Das Leben der Kümmernis von Schonau, aufgeschrieben mit der Hilfe des Heiligen Geistes und der Oberin des Benediktinerordens im Kloster von dem Mönch Paschalis“ (TN 61).

<sup>39</sup> Die Überschreitung der Geschlechtergrenzen im Roman hat Jack Hutchens eingehend analysiert (Jack Hutchens: *Transgressions: Palimpsest and the Destruction of Gender and National Identity in Tokarczuk's 'Dom dzienny, dom nocny'*. In: *The Effect of Palimpsest. Culture, Literature, History*. Eds. Bożena Shallcross, Ryszard Nycz. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011, S. 195–207).

Olga Tokarczuku bzw. die Paschalis<sup>40</sup> zugeschriebene Vita der Kümmeris erzählt eine nach Schlesien in die Zeit der Kreuzzüge und das Glatzer Land an der Grenze zu Böhmen und Mähren versetzte Version der Herkunft der Heiligen, die im 14. Jahrhundert im heute zu Tschechien gehörigen schlesischen Braunau/Broumov gelebt haben soll. Die Vita beschränkt sich auf die Zeit von der Geburt bis zum Tod der hl. Kümmeris, statt der von ihrem Bild begangenen Wunder werden solche der Heiligen zu ihren Lebzeiten erzählt.

Die Vita vereinigt in sich drei Darstellungs- bzw. Lesarten der Geschichte der Kümmeris: Erstens ist sie nach demjenigen Muster der Heiligenvita erzählt, das die oder den Heiligen als von Geburt an von Gott ausgezeichneten und für ihn bestimmten Menschen präsentiert. Die auf den Namen Wilgefortis getaufte Tochter eines Kreuzritters wird schon während ihrer Erziehung im Kloster aufgrund ihrer großen körperlichen Schönheit und ungewöhnlichen Weisheit sowie durch wunderbare Zeichen als etwas Besonderes wahrgenommen. Auf der Flucht vor den Heiratsplänen ihres Vaters verbringt sie drei Jahre als Einsiedlerin in einer Einöde, wo die Parallelsierung ihrer Vita mit derjenigen Jesu Christi beginnt: Sie wird vom Teufel versucht und verrichtet Wunder, sie heilt Kranke und erweckt Tote zum Leben. Sie bleibt standhaft gegen alle Versuche ihres Vaters, sie durch Überredung oder Gewalt zur Heirat mit dem von ihm ausersehenen Mann zu bewegen; Christus steht ihr bei, indem er ihr sein Antlitz gibt. Sie gelangt in mystischer Versenkung und bei erneuter Versuchung durch den Teufel zur „Erkenntnis des Geheimnisses Gottes“ (TN 76)<sup>41</sup> und stirbt den Kreuzestod durch ihren Vater.

Zugleich aber wird die Ausrichtung auf die Konventionen der Heiligenvita unterlaufen durch eine zweite, gegenläufige Linie, die die irdische Körperlichkeit der Personen hervorhebt. Wie es zu Beginn der Vita heißt, wird die Heilige „unvollkommen für ihren Vater“ (TN 62)<sup>42</sup> geboren, nämlich als sechste Tochter, das heißt nicht als der von ihrem Vater erwünschte Sohn. Getauft wird sie auf den Namen „Wilgefortis“ oder „Wilga“. Schon als Kind beherrscht ihr

---

<sup>40</sup> Alois Woldan vermutet, dass Olga Tokarczuk von dem Namen des Pascharius von Osterberg, des Stifters von Albendorf, inspiriert wurde (Woldan, S. 161).

<sup>41</sup> Ausgangstext: „poznana tajemnicę Boga“ (DD 67).

<sup>42</sup> Ausgangstext: „niedoskonała dla swego ojca“ (DD 54).

Wille, wie es die Herkunft ihres Namens vorgibt, ihren Körper, den sie sich zart, schön und leicht wünscht: „Ciało Wilgi kierowało się tym samym planem co jej marzenia“ (DD 55).<sup>43</sup> Dem leichten Körper Wilgas werden die großen, schweren, harten, in Rüstung gekleideten und Waffen tragenden Körper ihres Vaters und seines Freundes gegenübergestellt. Die körperliche Verwandlung ihres Gesichtes in das Antlitz Jesu Christi, in eine bärtige Frau, sichert sie gegen die Nachstellungen des irdischen Bräutigams. Der Vater lässt sie daraufhin lebendig einmauern, reißt aber, als er Zeichen beginnender kultischer Verehrung vor ihrer Zelle bemerkt, die noch frische Mauer ein, tötet sie und nagelt ihren Körper an das Dachbalkenkreuz. Als ihr zu Ehren Bildstöcke errichtet werden, zerstört er alle Abbildungen mit Bart. Die auf den Körper gerichtete Lesart der Legende fokussiert die Opposition der Geschlechter und die vergeblichen Versuche des Vaters, seine Tochter der patriarchalen Ordnung zu unterwerfen. Seine Zerstörung ihrer Kultbilder verweist auf die Unterdrückung ihres Kults durch die patriarchale Ordnung.

Und drittens ist ihre Vita als Braut Christi in der Tradition der Mystik gestaltet: Wilgefortis lebt asketisch, ihr Geist beherrscht ihren Körper. Als ihr Vater sie vor der bevorstehenden Ablegung der Nonnengelübde aus dem Kloster holen will, erkennt sie, dass es für sie nur „den Weg nach innen“, den Weg zur mystischen Schau Gottes gibt.<sup>44</sup> Als Einsiedlerin in der Höhle „[überschritt] sie die Schwelle ihrer selbst und erblickte eine noch viel größere, weitere Welt, deren Anfang und Ende Gott war“ (TN 65 f.)<sup>45</sup>. Damit erreicht sie eine Stufe der mystischen Erkenntnis, die sie sich ihrer Identität und ihres eigenen Willens bewusst werden lässt. Sie sagt sich von ihrem Gehorsam fordernden Vater los:

---

<sup>43</sup> In der deutschen Übersetzung fehlt dieser Satz (vgl. TN 63).

<sup>44</sup> Vorbild für die hier beschriebenen mystischen Erfahrungen und Schriften der hl. Kümernis könnten die Autobiographie und mystischen Werke der hl. Teresa von Avila sein. Allerdings sind die Bemerkungen Tokarczüks zu Grundsätzen und Techniken der mystischen Gottesschau so allgemein, dass sie kaum einem einzelnen Autor oder Prätext zugeordnet werden können.

<sup>45</sup> Ausgangstext: „[...] przestąpiła próg siebie samej, ujrzała tam świat jeszcze rozleglejszy, którego końcem i początkiem był Bóg“ (DD 58).

Mein Name ist nicht mehr Wilga, ich bin weder deine Tochter noch die Braut Wolframs. Mein Name ist nun Kümmernis, und ich bin die Braut unseres Herrn geworden. (TN)<sup>46</sup>

Sie wechselt selbst ihren Namen, dieser Namenswechsel folgt auf die mystische Erkenntnis der Größe Gottes. Die zweite Stufe der mystischen Erkenntnis erlangt sie kurz vor ihrem Kreuzestod in der Einsamkeit ihrer Zelle: „In mir ist Gott“ (TN 76).<sup>47</sup> Indem ihr Vater diese Worte als Begründung seiner Strafe für sie aufnimmt („Da Gott in dir ist, so stirb auch wie Gott“ [TN 77]<sup>48</sup>), setzt er sie mit Christus gleich: Sie wird wie dieser nach dem Willen des Vaters und darüber hinaus von diesem selbst an das Kreuz geschlagen. Diese dritte, mystische Linie ist zugleich eine, die Körperliches und Spirituelles verbindet, die den Weg über die Askese und Kasteiung des Körpers und die konzentrierte Innenschau der Meditation zur Spiritualität abbildet. Der Namenswechsel bezeichnet hier, wie Schweizer-Vüllers – in Bezug auf die Namenswechsel zu Ontcommer – hervorhob, den erreichten Zustand des *Einssein* mit Gott. Der neue – selbstgegebene – Name Kümmernis fungiert als Zeichen dafür.

Der Roman führt vor, dass die von Kümmernis erstrebte und mehrfach eingeleitete Weihe zur Nonne und damit zur offiziellen Anerkennung als „Braut Christi“ nie vollzogen wird. Er bildet auch die Geschichte der nie offiziell erfolgten Kanonisierung der Heiligen in der Struktur der Geschichte des Autors ihrer Vita ab, des fiktiven Mönchs Paschalis. Seine von einer heterodiegetischen Instanz erzählte Geschichte folgt im Roman auf diejenige der Kümmernis, doch im Gegensatz zu dieser wird sie nicht *en bloc* dargeboten, sondern in sechs über den weiteren Verlauf des Romans verteilten Segmenten. Die ersten fünf tragen jeweils die Überschrift „Kto pisał żywot Świątej i skąd wszystko to wiedział“ („Wer das Leben der Heiligen schrieb und woher er das alles wusste“), das sechste Segment ist mit dem Titel „Koniec“ („Das Ende“) versehen. Die fünffache Wiederholung des zuerst genannten Titels hebt die Fokussierung der Erzählung auf den Aspekt der Autorschaft des Mönchs Paschalis als Verfasser ihrer Vita hervor. Paschalis ist in vieler Hinsicht das Gegenteil von Kümmernis: Er ist als

<sup>46</sup> Ausgangstext: „Nie nazywam się już Wilga, nie jestem twoją córką ani narzeczoną Wolframa. Mam na imię Kummernis i stałam się oblubienicą naszego Pana“ (DD 62).

<sup>47</sup> Ausgangstext: „We mnie jest Bóg“ (DD 68).

<sup>48</sup> Ausgangstext: „Skoro jest w tobie Bóg, to umrzyj jak Bóg“ (DD 68).

Mann geboren, in einer Bauernfamilie als zweiter von sieben Söhnen, er wird der Armut wegen von seiner Familie ins Kloster gegeben. Zugleich aber wird er von Anfang an parallel zu ihr angelegt: Auch er ist von Geburt an „unvollkommen“, doch im Unterschied zu Kummernis wird er nicht von seinem irdischen Vater als unvollkommen betrachtet, sondern fühlt sich selbst unvollkommen, unwohl in seinem ihm fremden männlichen Körper. Der Erzählinstanz des Romans zufolge ist Paschalis vor allem mit seinem Körper beschäftigt, er fühlt sich hingezogen zu Frauen und träumt davon, den Körper einer Frau zu haben.<sup>49</sup> Im Rückblick auf den gemeinsamen Titel der Paschalis gewidmeten Segmente des Romans („Kto pisał żywot Świętej i skąd wszystko to wiedział“) wird deutlich, dass die Körperlinie in der Vita der Heiligen auf die Obsessionen ihres fiktiven Autors zurückgeführt werden kann. Im Unterschied zu der aktiv ihr Leben gestaltenden Wilgefortis/Kummernis wird Paschalis als ein Mann präsentiert, der von sich aus passiv bleibt, der im Auftrag anderer, aber kaum aus eigenem Antrieb handelt: Im Auftrag der Oberin eines Benediktinerinnenklosters, die in ihren Räumen heimlich eine versteckte Kummerniskapelle mit ihrem Altarbild hütet, schreibt er die Vita der hl. Kummernis auf der Grundlage dessen, was ihm die Oberin von ihr erzählt, und der von der Heiligen hinterlassenen Schriften, die ihm die Oberin zur Verfügung überlässt.<sup>50</sup> Sein Text entsteht aus der Kompilation der ihm vorliegenden Materialien und seiner Versenkung in das Bild der hl. Kummernis, seiner Identifikation mit diesem weiblich-männlichen Körper. Seine den Körper hervorhebende Darstellung der Heiligen wird im Roman gegenläufig ergänzt durch ihre eigene Stimme, indem das Kapitel „Wizja Kummernis z Hilariów“ (DD 131–133)/„Vision der hl. Kummernis aus den Hilaria“ (TN 149–152) als ein Segment aus ihren – erfundenen – Schriften<sup>51</sup> vorgestellt wird, das die mystische Erfahrung des Fliegens und der Weltenschau

---

<sup>49</sup> Genauer zum Transgender-Aspekt der Figur der hl. Kummernis und ihres Vitenschreibers siehe Roman Magrys: *Libido i kompleks Edypa w wybranych utworach Olgi Tokarczuk*. In: *Świąty Olgi Tokarczuk*, S. 66–84.

<sup>50</sup> Woldan (S. 162) interpretiert Paschalis' Arbeit an der Vita als eine „Therapie gegen seine Schwäche [der Transsexualität], die er im Schreiben als einem Prozeß der Identifizierung mit der Heiligen internalisiert und bewältigt“.

<sup>51</sup> Das Manuskript wird beschrieben als gegenläufig beschriftetes, das auf der einen ersten Seite den Titel *Hilaria* und auf der anderen ersten Seite den Titel *Tristia* trägt. Vgl. DD 99; TN 114.

des hoch in die Lüfte erhobenen Ichs beschreibt: Es erkennt in dieser Vision die Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Zeit und Ewigkeit.<sup>52</sup> Der der Heiligen selbst zugeschriebene Text akzentuiert damit ihre Spiritualität. Nach der Fertigstellung der Vita und einer Abschrift ihrer Schriften ist es wieder die Oberin, die Paschalis auf den Weg nach Rom und zuerst zum Bischof von Glatz schickt, um diesen um die Befürwortung der Heiligsprechung zu bitten. Der Bischof lehnt dies ab; der Auftrag scheitert. Paschalis Gang nach Rom endet damit bereits in Schlesien, er kehrt zurück in die patriarchale Ordnung der Welt bzw. des Klosters – in welche, bleibt offen.

Die Geschichte des Autors der Vita kann als gepunktete Struktur in sechs, jeweils voneinander durch andere Erzählstränge und -motive getrennten, Einzelsegmenten beschrieben werden. Diese Art des Erzählens übersetzt in Bezug auf die Legende der Kümmeris die Nichtvollendung ihres Kults, den Nichtvollzug der Kanonisierung als Heilige in die Struktur des Romans. Die nicht mehr im Ganzen, sondern mit Unterbrechungen durch andere Erzählstränge wiedergegebene Geschichte des Paschalis spiegelt das lückenhafte Wissen von der Entwicklung und Überlieferung ihres Kults, das damit in der Romanstruktur abgebildet wird. Zugleich wird mit dieser Erzählweise die Geschichte der Wilgefortis individualisiert als eine, die die Askese und mystische Suche einer Frau nach der spirituellen Vereinigung mit Gott beschreibt. Sie verliert damit weitgehend den Bezug zu den Ritualen des Heiligenkults und wird zu der Geschichte einer weiblichen Erlöserfigur, eines *alter ego* Jesu Christi, deren Leben weitgehend parallel (Versuchungen durch den Teufel in der Wüste, Wundertaten, Kreuzigung) zu demjenigen Jesu Christi verläuft. Zugleich wird Kümmeris ausdrücklich als „legendäre schlesische Heilige mit Namen Kümmeris“ („legendarn[a] śląsk[a] święt[a] o imieniu Kümmeris“ [DD 195]) entworfen, sie wird zu einem Teil schlesischer Identität.

Paschalis ist indes nicht die einzige Romanfigur, die die Vita der hl. Kümmeris erforscht; die Heilige erscheint auch als Objekt fiktiver wissenschaftlicher Forschung des 20. Jahrhunderts, die einem ebenfalls fiktivem Mitglied der historischen Grafenfamilie von Goetzen<sup>53</sup>, die bis zum Zweiten Weltkrieg in dieser Region ansässig war, zugeschrieben wird: Jonas Gustaw Wolfgang

<sup>52</sup> Vgl. dazu Rabizo-Birek, S. 148–151.

<sup>53</sup> Woldan, S. 163.

Tschischwitz von Goetzen, so heißt es, habe an der Universität Heidelberg mit einer Arbeit über die Vita und die Schriften der hl. Kümmernis promoviert und eine Reihe von Arbeiten zur schlesischen Mystik publiziert (DD 194 f.; TN 222 f.). Indem sich im Roman historische Realität und Fiktion mehrfach vermischen – erfundene Heilige vs. realer historischer Kult, reale schlesische Adelsfamilie vs. erfundenes Familienmitglied usw. –, nähert sich seine Erzählweise Linda Hutcheons Konzept der *historiographic metafiction*, einer Variante des postmodernen historischen Romans, an.<sup>54</sup>

Im Kontext des Romans löst die kurze Begegnung mit dem Bildstock der Frau am Kreuz die Neugierde der Ich-Erzählerin auf die mit dem Bild verbundene Geschichte aus. Die Neugier führt zum Kauf und dem (vorgeblichen) Abdruck der Vita als ‚fremdem‘ Text im Roman und weiter mit der Erfindung der unvollendeten Geschichte ihres Autors und seiner gescheiterten Bemühungen um die Kanonisierung der Heiligen. Beide Geschichten werden als Teil schlesischer Geschichte präsentiert, als Teil einer Region, deren Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg ausgetauscht wurde und deren neue Bevölkerung nach Jahrzehnten des politisch und ideologisch verordneten Schweigens und Verdrängens die Geschichte ihrer Region aufzunehmen und aufzuarbeiten beginnt. Diese Problematik entwickeln auch viele andere Geschichten des Romans, zum Beispiel die über die ehemaligen deutschen Gutsbesitzer von Goetzen, über den Besuch „Peter Dieters“ in Schlesien und andere. Die Figuren der Kümmernis und des Mönchs Paschalis schließen damit an einen thematischen Strang des Romans an, der die Auseinandersetzung der heutigen polnischen Bevölkerung Schlesiens mit der deutschen Vergangenheit der Region und die Begegnungen mit den ihre frühere Heimat besuchenden Deutschen vorführt,

---

<sup>54</sup> Mit *historiographic metafiction* teilt der Roman u. a. folgende Merkmale: „die dominante Gegenwartsorientiertheit, [...] die Verlagerung des Interesses auf die Metaebene der Rekonstruktion, Erkenntnis und Aneignung von Geschichte“ (Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995, S. 288). Allerdings fehlt die von Nünning als zentral für diese Variante bezeichnete Reflexion von Geschichtstheorie (ebd., S. 291). Olga Tokarczuk selbst hat sich in einem Interview folgendermaßen geäußert: „I tell the whole story as if looking on a map, that is, speaking from a point of view above it all, only I tell the story from the kitchen, from the home, [...]. An intimate view. I don't think this is an 'escape from history', just a different perception of history“ (Kim Jastrzemski: *Pop Dreams. A Conversation with Olga Tokarczuk*, zit. nach Bach, S. 220).



der die Entwicklung einer neuen, durch das Wissen um die fremde Vergangenheit markierten regionalen Identität ins Zentrum stellt.<sup>55</sup> Darüber hinaus aber partizipieren die Vita der Kümmeris und die Biographie ihres Verfassers auch an den beiden anderen großen Themensträngen des Romans, demjenigen der Frage nach der Überschreitung der Geschlechtergrenzen und der Suche nach (trans-)sexueller Identität sowie demjenigen der Suche nach Spiritualität in der (post-)modernen Gesellschaft. Die Vita der erfundenen Heiligen und die Geschichte ihres erfundenen Autors erweisen sich damit als Schnittstelle der drei eng miteinander verflochtenen grundlegenden Themenstränge des Romans, sie bilden sein zeitlich versetztes, weit zurückliegendes Zentrum.

### 3. Die hl. Wilgefortis im Theaterstück Piotr Tomaszuks

Piotr Tomaszuks Stück *Ofiara Wilgefortis* nennt im Untertitel als seine Prätexte eine nicht näher spezifizierte „mittelalterliche Legende“ und Olga Tokarczuks Roman *Dom dzienny, dom nocny*. Die Übertragung aus den erzählenden Texten Legende und Roman in ein Theaterstück in der Tradition des Mysterienspiels und des *theatrum mundi* bedeutet ihre Übersetzung in Monologe und Dialoge, in die Präsentation einer vergegenwärtigenden, Himmel und Hölle, Christus und den Teufel neben der irdischen Ebene einbeziehenden Handlung.<sup>56</sup> Das Stück ist in 21 kurze Szenen – im Druck umfassen sie jeweils etwa eine halbe Seite, in einigen Einzelfällen etwas mehr als eine Seite – geteilt, die einzelne Stationen der Vita der hl. Wilgefortis von ihrer Geburt bis zu ihrer Kreuzigung durch ihren Vater vorführen. Wie vor ihm Tokarczuk, verzichtet auch Tomaszuk auf das dem Bild zugeschriebene Geigenwunder und übernimmt die von Tokarczuk der lebenden Heiligen zugeschriebenen Wundertaten und die Parallelisierung mit Jesus Christus. Erzählung, Kommentierung und Leitung der Geschichte werden in den Mund des Magister Ludens verlegt, der zu jeder Station eine teils aus Replik und Gegenreplik zweier Personen, teils aus mehreren Repliken bestehende Szene präsentiert und diese jeweils mit

---

<sup>55</sup> Zur Verknüpfung der Vita mit den zeitgenössischen Ebenen und Erzählungen des Romans vgl. Bach, S. 218–229.

<sup>56</sup> Teresa Michałowska: *Średniowiecze*. Warszawa: PWN, 1995, S. 240.

einem Kommentar abschließt. Das Personenverzeichnis weist drei Gruppen aus, zunächst die Dreiergruppe des Magister Ludens, der Wilgefortis und Jesus Christus, dann sieben als „Figuren“ bezeichnete handelnde Nebenpersonen. Dies sind in der Reihenfolge ihres Auftretens im Stück: Vater, Äbtissin, Der Verlobte, Drei tote Kinder, Prinz, Bischof, Kindlein. Dazu kommt die ebenfalls aus sieben Personen bestehende „Menschheit“/„ludzkość“, deren Namen die sieben Todsünden anzeigen. Zwar sind die Todsünden in ihrer grotesken Namensgebung nur teilweise als solche zu erkennen, doch so nennt sie nicht nur das Personenverzeichnis, sondern auch der Magister Ludens. Im von ihm gesprochenen Prolog kündigt er sie als „ludzkość w obłądzie swoim/ Grzechów siedmiu“<sup>57</sup>/ „die Menschheit/ in ihrem Wahn der sieben Sünden“<sup>58</sup> an und

<sup>57</sup> Piotr Tomaszuk: *Ofiara Wilgefortis. Na motywach średniowiecznej legendy i powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny“*. In: *Dialog* 45 (2000) 5, S. 5–19, hier S. 5 (im Folgenden zitiert als OW mit Angabe der Seitennummer).

<sup>58</sup> Tomaszuk: *Wilgefortis Opfer*, S. 113 (im Folgenden zitiert als WO mit Angabe der Seitennummer). Die Übersetzung des Stücks ins Deutsche hält sich ebenfalls eng an den Ausgangstext, verstärkt aber 1) die grotesken Züge – als Beispiel dafür wird die Wiedergabe der Namen der Menschheit angeführt (s. Personenverzeichnis der polnischen Fassung: OW 5; der deutschen Fassung: WO 112). Die Menschheit besteht aus sieben Personen bzw. Personengruppen, die im Stück, wie bereits oben erwähnt, mit den sieben Lastern bzw. (Tod-)Sünden identifiziert werden. So verweist der Name „Nażarte z pustym brzuchem“ (Die Vollgefressenen mit leeren Bäuchen) auf die Völlerei (*gula*), „Rogacz Jebuniec“ (Der Gehörnte Wichser) auf die Wollust (*luxuria*), „Złociste sepidło“ (Der Goldige Geizerich) auf den Geiz (*avaritia*), „Garbus Twarzowiec“ (Der bucklige Fatzke) auf die Eitelkeit (*inanitas*). „Szcudłak z batem“ (Der Stelzerich mit Geißel) dagegen ist bereits nicht mehr so eindeutig zu identifizieren, sondern bietet die Deutung als „Hochmut“ (*superbia*) und/oder „Zorn“ (*ira*) an. Im Kontext der sieben Todsünden könnte „Świństwo z główką“ (Die Schweinerei mit Köpfchen) als „Neid“ (*invidia*) und „Cichodajna Śmierciuna“ (Die Pestige Schnalle) als Trägheit (*inertia*) bzw. „Trägheit des Herzens“ (*acedia*) gedeutet werden. Die Übertragungen Kasia Noemi Pacześniowska-Renners, die die polnischen Bezeichnungen meist wörtlich, jeweils einmal aber auch leicht bzw. stark verändert wiedergibt, sind zum großen Teil als ausgesprochen gelungen zu bezeichnen, indem sie wie der Ausgangstext das Verfahren der Neubildung von Wörtern verwenden und so zu äußerst bildhaften Formulierungen gelangen. Zum Teil verstärken sie dabei das groteske Element, wie in der Wiedergabe des „Rogacz Jebuniec“ mit „Der Gehörnte Wichser“, der im Deutschen zusätzlich die Masturbation aufruft. Im zweiten Fall verweist die Wiedergabe des Namens „Cichodajna Śmierciuna“ („Leisegebende Tödin“) als „Die Pestige Schnalle“ nicht mehr auf ein Laster, sondern auf die Pest, und führt so von den religiös konnotierten Todsünden fort. Damit ist dieser Fall auch ein Beispiel für die zweite wahrnehmbare Tendenz der deutschen Übersetzung: Sie reduziert die Darbietung religiöser Frömmigkeit und gläubiger Akzeptanz der Wunder und

wiederholt diese Formel in abgekürzter Form am Ende der ersten Szene. „Die Menschheit“ tritt in diesen Szenen in Analogie zur Rolle des Chors im antiken Drama teils als Binnenerzähler, teils als Kommentator und teils als handelnde Person auf. Sie wird vor allem in ihrem Verhältnis zu Wilgefortis/Kümmernis gezeigt, dabei erscheint sie zunächst als staunende, Wilgefortis um Hilfe bittende Menge, geht dann zu Hohn und unflätiger Beschimpfung über und wechselt zum Schluss zu neuer Verehrung. Der Magister Ludens eröffnet jede Szene mit den Zeilen: „Oto historia/ Wilgefortis Świątej/ Nie pytajcie dlaczego“ („Dies ist die Geschichte/ Von der heiligen Wilgefortis/ Doch fraget nicht wieso“). Ebenso beendet er jede Szene mit einem Kommentar, der das Gezeigte auf die Verblendung der „Menschheit“ bzw. einzelner Menschen (des Vaters, des Bräutigams u. a.) durch das Wirken des Teufels zurückführt (Sz. 1: „A ludzkość w obłądnie swoim/ Prowadził Przeciwny!“ [OW 6], „Und die Menschheit in ihrem Wahn/ führte der Widerstreiter“ [WO 113]; „A jej ojca [...] podzegał Przeciwny“ [OW 7], „hetzte der Widerstreiter ihren Vater auf“ [WO 114]). Eine Ausnahme stellt nur die Schluss-Szene dar, die mit einer Apostrophe an die Zuschauer endet.

Tomaszuk präsentiert seine eigene Version der Geschichte der Wilgefortis. Im Unterschied zum Roman Tokarczuks gibt es mehrere Veränderungen. Die wohl wichtigsten sind: 1) Das Stück endet mit der Kreuzigung der hl. Kümmernis, ihre posthume Verehrung und die Bemühungen um ihre Kanonisierung sind nicht mehr Gegenstand des Textes. 2) Der regionale Bezug zu Schlesien ist vollständig getilgt, ein konkreter Ort wird nicht genannt, die universalmenschliche Bedeutung der Geschichte als Exempel des *theatrum mundi* tritt in den Vordergrund. 3) Das Element des Grotesken wird deutlich verstärkt, einmal, indem das Monströse der Figur der bärtigen Frau hervorgehoben und auf andere Figuren ausgeweitet wird, und dann durch die unmittelbare Gegenüberstellung von gläubiger Akzeptanz und obszönem Hohn in ein und derselben Szene (so in Sz. 16 und 20). Dadurch wird die Fremdheit der Heiligen in der sie umgebenden Gesellschaft sehr viel deutlicher als bei Tokarczuk vorgeführt, wobei

---

der Heiligen und verstärkt damit den Aspekt der Weltlichkeit. Als weiteres Beispiel sei die Replik der Äbtissin, die Wilgefortis ins Kloster aufnimmt, angeführt: „Dziecko to wychowam w świętości/ Na chwałę tobie i Bogu“ (OW 6), „In meiner Obhut werde ich sie lehren,/ Dich und Gott zu ehren“ (WO 114).

die Reaktion der Menschheit auf die Zeichen des Heiligen im Zentrum steht: Im Umgang mit dem grotesk erscheinenden Heiligen entblößt die Menschheit ihren Wankelmut, ihre Aggressivität und Manipulierbarkeit, wird als Spielzeug des Teufels nach dem Plan des Magister Ludens in Bewegung gesetzt. 4) Verstärkt wird auch die Rolle des Teufels, der am Ende jeder Szene als Verursacher genannt wird. Umgekehrt erhalten auch die Visionen der Wilgefertis, ihre Siege über die Versuchungen des Teufels und die von ihr zu Lebzeiten bewirkten Wunder ein stärkeres Gewicht. 5) Wilgefertis Vater ist hier ein Homosexueller, der in Liebe zu einem jungen Ritter und Kampfgenossen entbrannt ist, beide praktizieren diese Liebe. Der Vater strebt mit einer Verheiratung seines Liebhabers mit seiner Tochter eine Festigung der Männerbeziehung an. Er handelt also nicht, wie bei Olga Tokarczuk, primär als ein Vater, der seine Autorität gegenüber seiner Tochter behauptet und für die Bewahrung der patriarchalen Ordnung einsteht, sondern als Liebhaber, der sein persönliches egoistisches Interesse verfolgt. Damit erscheint er nicht nur als ein weiteres Beispiel für die sündhafte Menschheit, sondern entwertet auch diese Ordnung selbst. 6) Die Kreuzigung seiner Tochter begründet der Vater a) mit der Analogie zum Tode ihres Liebsten, b) mit ihrer Furchtlosigkeit und c) weil sie „den Menschen in Gott“, weil sie „ihn so liebte...“ (WO 127; „w Bogu człowieka“, „tak go kochała...“ [OW 19]). Er kreuzigt sie, wie Gott Jesus hat kreuzigen lassen, und stellt sich als Vater Gott gleich: „Tak ciebie Ojciec krzyżuje,/ Wilgefertis,/ I niech się dzieje wedle słowa Jego!“ (OW 19; So kreuzigt dich der Vater,/ Wilgefertis,/ Sein Wort geschehe!“ [WO 127]). Dieser Satz kann als eine bewusste Parodie bzw. blasphemische Verkehrung der Worte der Passionsgeschichte gelesen werden, die den Täter anstelle des Opfers sprechen lässt. Wilgefertis' Antwort darauf ist nicht mehr an ihren irdischen, sondern an den himmlischen Vater gerichtet: „Zaiste, ukrytym jesteś Bogiem,/ Im więcej cię szukamy, tym mniej znajdujemy“ (OW 19; „Wahrhaftig, ein verborgener Gott bist du/ Je mehr wir Dich suchen, umso weniger finden wir“ [WO 127]). Diese Antwort fokussiert nicht mehr das zielbewusste Streben nach der mystischen Vereinigung mit Gott als Mittel zum Erreichen des Ziels, sondern stellt das Ergebnis der Suche in die von Gott allein ausgehende Gnade. Die Parallelisierung ihres Todes zu demjenigen Jesu Christi wird insgesamt deutlicher herausgestellt als bei Tokarczuk, bei der die Kreuzigung der Raserei des Vaters über ihren Widerstand entspringt. Der

Magister Ludens fasst abschließend in einem Satz zusammen, dass Wilgefortis die Ankündigung ihrer Kreuzigung lächelnd akzeptiert und „sich mit ihrem Liebsten vereint“ habe (WO 127; *Z swoim ukochanym się złączyła* [OW 19]). Er variiert ihren letzten Satz am Kreuz als beschließende, paradoxe Mahnung an den Menschen: „A ty, człowieku,/ Tak Go szukaj, żebyś Go nigdy nie znalazł./ Znajdziesz Go, kiedy Go nie będziesz szukał. Amen!“ (OW 19; Und du, Mensch, suche ihn so, damit du ihn nie findest,/ Denn finden wirst du ihn, wenn du ihn nicht suchst. Amen!“ [WO 127]). Mit dieser Apostrophe an den einzelnen Menschen, die als Mahnung zur Offenheit gegenüber der Begegnung mit Gott aufgefasst werden kann, endet das Stück.

Die Darbietung Tomaszuks überträgt die Erzählerfigur als außerhalb der Handlung stehende, aus einer allwissenden Perspektive sprechende Spielleiterfigur in das Stück; er episiert damit die dramatische Handlung und bietet sie als eine Warnung vor der Macht des Teufels in der Welt dar. Dabei stellt Wilgefortis das Beispiel für den Widerstand gegen Versuchungen und für das Streben nach spiritueller Vereinigung mit Gott dar. Indem ihre Geschichte von einem allwissenden Magister Ludens präsentiert wird, somit aus der Sicht der Nachwelt, wird auch die Rezeption ihrer Geschichte vorgeführt. Dies geschieht in der Binnenhandlung, wenn die Figuren entweder bei Wilgefortis Hilfe suchen und sie entsprechend als Heilige verehren oder sie als Scheusal und Monstrum beschimpfen, verspotten und für ihre Zwecke benutzen wollen. Tomaszuk überträgt die Geschichte der Heiligen in eine Struktur, die die Vita und die Rezeption der Vita im Kult nicht nacheinander wie Tokarczuk, sondern zugleich erzählt. Er übersetzt die Geschichte der Heiligen und ihres Kults in eine in Einzelbildern aufgebrochene Handlung, die das bei Tokarczuk kaum beachtete kollektive, rituelle und visuelle Element des Kults wieder herausstellt. Während im Roman das visuelle Element des Kults in Worte gefasst, erzählt werden muss, kann die Theateraufführung das Bild wieder in seine Rechte einsetzen und das ihr dafür zur Verfügung stehende Potenzial voll ausnutzen. Hier kann auf die Aufführung, die mit überlebensgroßen Puppen (u. a. Christus) und mit Schauspielern in individuellen Masken arbeitet, nicht mehr eingegangen werden, doch sei darauf hingewiesen, dass diese Kombination die Abgesondertheit der sakralen von der irdischen Welt deutlicher vor Augen führt als der Text allein.

#### 4. Zusammenfassung

Tokarczuk und Tomaszuk präsentieren die Geschichte der hl. Kümmernis als Exempel einer Frau ‚starken Willens‘, die ihren Weg der Askese zur spirituellen Vereinigung mit Gott geht, ohne sich der irdischen patriarchalen Macht zu unterwerfen. Die Liebe zu Gott und die angestrebte Vereinigung mit Christus wird von beiden Autoren mit erotischen Untertönen aufgeladen, die einerseits auf das Schrifttum der Frauenmystik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit verweisen und andererseits durch die Metamorphose des Gesichts der Heiligen in das eines Mannes Züge des Monströsen und der Transsexualität erhalten. Sie wird als weibliches Pendant zu ihrem ‚himmlischen Bräutigam‘ Jesus Christus entworfen, als seine ‚Braut‘, die wie er das Martyrium der Kreuzigung auf sich nimmt, um sich mit ihm zu vereinigen. Beide zeigen Kümmernis als eine Frau, die die körperlichen Grenzen ihres Geschlechts und die ihr in der patriarchalen Ordnung gesetzten Einschränkungen überschreitet. Dabei entwirft Olga Tokarczuk Kümmernis als dezidiert schlesische Heilige, die einst von Bedeutung nicht nur für die deutsche, sondern auch für die polnische und tschechische religiöse Volkskultur der Region war. Der Kult der Heiligen erscheint damit als ein verbindendes Element der verschiedenen nationalen Kulturen, die Schlesien im Laufe der Geschichte bewohnt haben und noch bewohnen, als Teil schlesischer Identität. Dagegen zeigt Piotr Tomaszuk das Leben der Heiligen Kümmernis als universal gültiges Exemplum des Festhaltens am eigenen spirituellen Lebensziel im Kontext einer feindlichen, vom Bösen geführten Menschheit, die jede Abweichung von der (schlechten) Norm fremdsetzt und negiert. Die Verfahren des *theatrum mundi* stellen das Monströse und Groteske sowohl der Verwandlung der Heiligen wie die Fremdbestimmtheit des Verhaltens der Menschheit ihr gegenüber heraus. Hier geht es nicht um die Aufarbeitung der Vergangenheit und das Heimischwerden in einer fremden Region, sondern um die Entwicklung und Bewahrung persönlicher Identität. Letztlich übertragen also beide, Roman und Theaterstück, den einstmals öffentlich praktizierten Kult der Heiligen in eine als universal aufgefasste Geschichte der Bewusstwerdung und Behauptung individueller Identität in der modernen Gesellschaft.

Veneration of Saints – Novel – Drama:  
Modes of Translating St. Wilgefortis into Literary Genres

Summary

By her novel *Dom dzienny, dom nocny* (1999), Olga Tokarczuk (re)introduced the nearly forgotten figure of Saint Wilgefortis/Saint Kummernis into modern cultural memory. The cult of Saint Wilgefortis had spread widely over Europe in the late Middle ages and Early modern times but the Saint had never been officially recognized by the Catholic Church and, consequently, her cult had been nearly totally erased in the times of the Enlightenment. The cult can serve as an example for the permeability of the borders between official and unofficial culture, for the emergence, disappearance and re-emergence of culturally significant figures. Saint Wilgefortis can serve as an example for the arbitrariness of gender constructions and the borders between them, for their partial or total incompatibility with the sexual identity of a single person. In addition to that, the saint's many names indicate the instability of naming, its dependence on place, time and language. The instabilities of the saint's figure and name let her become a fascinating object for the postmodern novelist Olga Tokarczuk and the dramatist Piotr Tomaszuk.

The paper analyzes and compares the transfer of the history and rites of Saint Wilgefortis' cult into a novel and from the novel into a drama.

*Ulrike Jekutsch*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, veneration of Saint Wilgefortis, cultural memory, constructions of gender, Olga Tokarczuk, Piotr Tomaszuk





Tadeusz Skwara  
Uniwersytet Warszawski

Józef Flawiusz – pośrednik między kulturami?  
O roli postaci historyka  
w trylogii *Wojna żydowska* Liona Feuchtwangera<sup>1</sup>

Lion Feuchtwanger (1884–1958), autor licznych powieści historycznych, z których wiele przyniosło mu światowy rozgłos, wydaje się postacią w dzisiejszych czasach cokolwiek zapomnianą. Pomimo że poświęcono mu wiele publikacji naukowych i wznowiono jego powieści (szczególnie na fali ponownego zainteresowania jego twórczością z okazji stuletniej rocznicy urodzin), dzisiaj często krytycznie analizuje się jego postawę „mieszczańskiego sympatyka” ruchu komunistycznego, a powieściom zarzuca się (prócz ich popularnego charakteru) uleganie ideologicznym schematom. Mimo tych bez wątpienia słusznych zarzutów chciałbym spróbować dokładnie przyjrzeć się niezwykle interesującemu konfliktowi pomiędzy nacjonalizmem a internacjonalizmem w twórczości Feuchtwangera, czego najpełniejszym literackim wyrazem jest w jego twórczości tak zwana „*Josephus*”-*Trilogie*. Jest to zagadnienie tym bardziej interesujące, że Feuchtwanger należał (zarówno w międzywojniu, jak w czasach PRL-u) do pisarzy często tłumaczonych i w związku z tym popularnych; ostatnio także ponownie wydano kilka jego powieści. Nie od rzeczy wydaje się więc pytanie, czy i współcześnie twórczość ta ma nam coś do zaoferowania, szczególnie że dotyczy tak wnikliwie analizowanego dzisiaj dialogu kultur.

---

<sup>1</sup> W oryginalnej trylogii nosi tytuł „*Josephus*”-*Trilogie* i składa się z trzech części: *Der jüdische Krieg* (Wojna żydowska; 1932), *Die Söhne* (Synowie; 1935) i *Der Tag wird kommen* (Nadejdzie dzień; 1942). W polskim wydaniu z 1959 r. całość została zatytułowana *Wojna żydowska*.

Wybitny żydowsko-rzymski historyk Józef Flawiusz, którego Feuchtwanger uczynił głównym bohaterem swej trylogii, należy do najciekawszych kreacji tego pisarza. Jest ona w pewnym sensie odbiciem zmieniających się poglądów Feuchtwangera na sprawy nacjonalizmu i kosmopolityzmu. Po klęsce kierowanego przez siebie powstania żydowskiego Józef uznaje w triumfującym nad nim rzymskim wodzu Wespazjanie oczekiwanego przez Żydów Mesjasza. W ten sposób nie tylko ratuje życie, ale staje się także członkiem rzymskiej elity (i jako taki uczestniczy m.in. w oblężeniu Jerozolimy w 70 r.). Napisana przez niego *Wojna żydowska* zostaje uznana w Rzymie za arcydzieło, a jego popiersie zostaje umieszczone wśród innych portretów rzymskich pisarzy i myślicieli w Świątyni Pokoju. Józef (w tym okresie życia starający się łączyć dwie tradycje: żydowską i rzymską) szybko jednak przekonuje się, że dla Rzymian pozostanie zawsze tylko i wyłącznie przedstawicielem godnego pogardy narodu. Jako pośrednik pomiędzy dwoma kulturami ponosi klęskę, co postaram się pokazać na dwóch płaszczyznach: oficjalnej (na przykładzie stosunków pisarza z kolejnymi cesarzami rzymskimi) i prywatnej (losów jego syna Pawła – i Dorion, kobiety pochodzenia grecko-egipskiego – który staje się zaciekle antysemitą i pośrednio przyczynia się do śmierci ojca<sup>2</sup>).

W tym miejscu warto także przywołać zmieniające się poglądy Feuchtwangera na temat kosmopolityzmu i internacjonalizmu, które zrekonstruował Klaus

---

<sup>2</sup> Sam Feuchtwanger tak uzasadniał wybór postaci Józefa: „Tematem, który od zawsze bardzo mnie poruszał, jest konflikt pomiędzy nacjonalizmem i internacjonalizmem w duszy jednego człowieka. Gdybym chciał przedstawić ten temat w formie powieści współczesnej, to obawiałbym się, że osobiste resentymenty mógłby zniekształcić i zanieczyścić moją historię. Dlatego wolałem opisać ten konflikt na przykładzie człowieka, który (jak mi się wydaje), przeżywał go w taki sposób, jak wielu moich współczesnych, ale ponad 1860 lat temu – na przykładzie żydowskiego historyka Józefa Flawiusza. Mam nadzieję, że udało mi się zachować względny obiektywizm sądu” (L. Feuchtwanger, *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*. W: *Kritik in der Zeit. Antifaschistische deutsche Literaturkritik 1933–1945*. Hg. K. Jarmatz, S. Beck. Halle–Leipzig: Mitteldeut. Verlag, 1981, s. 34–35, tłum. T.S.). Karl Kröhnke zwraca uwagę na przemianę postaci Józefa: początkowo jest on kosmopolitą, by na stare lata po raz kolejny przyłączyć się do powstania. Por. idem, *Lion Feuchtwanger. Der Ästhet in der Sowjetunion. Ein Buch nicht nur für seine Freunde*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991, s. 48–49. Kröhnke zwraca także uwagę na fakt, że ewolucja postaci Józefa jest zapisem zmieniającego się światopoglądu Feuchtwangera: początkowo widział on Żydów jako idealnych przedstawicieli kosmopolityzmu, by pod wpływem nazistowskich prześladowań zmienić swój stosunek do roli tej nacji w dziejach (problem ten analizuję w dalszej części artykułu).

Kröhnke. Badacz ten zauważa, że początkowo (np. w eseju *Die Verjudung der abendländischen Literatur* z 1920 r.) Feuchtwanger uważał Żydów (zawsze prześladowanych, rzuconych między Europę a Azję) za idealnych pośredników między Orientem a Okcydentem, co łączyło się w jego myśleniu z przekonaniem o końcu czasu nacjonalizmów i z wyidealizowanym obrazem imperium rzymskiego. Literackim odwzorowaniem tego sposobu myślenia jest pierwszy tom trylogii, opublikowany w 1932, którego głównym bohaterem Feuchtwanger celowo uczynił Józefa, człowieka uważanego przez współczesnych pisarzy za pozbawionego sumienia oportunistę. Poglądy pisarza, które uległy radykalnej zmianie po dojściu do władzy narodowych socjalistów, uwidoczniły się w drugim tomu cyklu (wydanym w 1935 r.). Jego pierwsza wersja (pierwotnie miał to być ostatni tom dylogii) została zniszczona przez nazistów w Berlinie w 1933 roku. Ponieważ jej rekonstrukcja okazała się niemożliwa, Feuchtwanger, który (jak sam napisał w zakończeniu drugiego tomu) tymczasem sporo dowiedział się o konflikcie nacjonalizm–internacjonalizm, zdecydował się poświęcić temu tematowi dwa kolejne tomy. W drugim, w powieści „Synowie”, pisarz pokazuje narastający antysemityzm w cesarstwie rzymskim i klęskę małżeństwa Józefa i Dorion. W tomie trzecim Józef staje się zdecydowanym obrońcą współbraci w wierze, w pozytywnym świetle zostają także ukazane żydowskie obyczaje, a dawny „obywatel świata” przyłącza się do powstania przeciw Rzymianom. Na zakończenie swoich rozważań Kröhnke podkreśla, że Feuchtwanger początkowo zamierzał (jak się wydaje) wiernie przedstawić biografię historycznego Józefa, ale został zmuszony do zmiany swojej koncepcji: naziści nie tylko zniszczyli dzieło pisarza, ale wpłynęli także na przeobrażenie literackiego obrazu antycznego historyka przez niego kreowanego<sup>3</sup>.

Osobnym problemem jest kwestia zależności Feuchtwangerowskiej koncepcji Żydów jako pośredników między kulturami od przemyśleń Martina Bubera zawartych w jego mowie *Der Geist des Orients und das Judentum* (Duch Orientu i Żydzi; 1912)<sup>4</sup>. Opisując różnice pomiędzy ludźmi Wschodu i Zachodu, żydowski myśliciel zaznacza, że dla tych pierwszych typowe jest

---

<sup>3</sup> K. Kröhnke, op. cit., s. 44–49.

<sup>4</sup> Kröhnke pisze tylko o wpływie pracy Theodora Lesinga *Europa und Asien. Untergang der Erde am Geist* (Hannover 1924) na myślenie Feuchtwangera, nic nie wspomina o lekturze Bubera. Por. K. Kröhnke, op.cit., s. 45.

dążenie do zjednoczenia podzielonego świata<sup>5</sup>. Choć wygnani z Palestyny i przez wieki w różnoraki sposób prześladowani, Żydzi zachowali wiele „azjatyckich” zwyczajów<sup>6</sup>, co w dzisiejszych czasach, koniecznego, zdaniem Bubera, przetworzenia stosunków pomiędzy Europą a Azją (w czym wielką rolę odegrania mają Niemcy), jest ich wielką zaletą i czyni idealnymi pośrednikami między dwoma kręgami kulturowymi<sup>7</sup>.

Do zrozumienia fenomenu postaci Józefa niezbędne jest sięgnięcie do laboratorium badawczego komparatystyki kulturowej. Mieczysław Dąbrowski zwrócił uwagę na fakt, że jest to dziedzina poddawana kontestacji nawet przez uprawiających ją naukowców, choć jednocześnie proponuje ona namysł nad wieloma istotnymi problemami współczesności<sup>8</sup>. W kontekście naszych rozważań bardzo interesująca wydaje się koncepcja Niklasa Luhmanna. Uważał on kulturę za system drugiego stopnia, w którym „obserwator obserwuje obserwowanego”. Jednocześnie każde istnienie w kulturze zakłada istnienie ze świadomością różnic, a to z kolei prowadzi do odróżniania jednego fenomenu od drugiego<sup>9</sup>. Oczywiście Luhmann opisuje to dostrzeżenie różnic jako warunek

---

<sup>5</sup> „Oto wiedza Orientu: coś przeszkadza wewnętrznej głębi świata w wyrażaniu się i objawianiu – pierwotnie założona jedność uległa podziałom i zniekształceniu – świat potrzebuje ducha ludzkiego, który go wyzwoli z więzów i zjednoczy – życie człowieka na ziemi tylko z tego zadania czerpie sens i potęgę” (por. *Vom Geist des Judentums. Reden und Geleitworte von Martin Buber*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1916, s. 18–19). Ponieważ Żydzi pozostali ludźmi Orientu, a główną jego mądrością jest wszak dążenie do zjednoczenia świata, są oni niejako predestynowani do bycia pośrednikami pomiędzy Wschodem a Zachodem, co zostało wyraźnie wyartykułowane w dalszych wywodach Bubera. Por. uwagi w przyp. 6 i 7.

<sup>6</sup> *Denn der Jude ist Orientale geblieben* (Żyd pozostał człowiekiem Orientu; ibidem, s. 42).

<sup>7</sup> „W Niemczech, do przeprowadzenia tej historycznej misji o światowym wymiarze najlepiej nadaje się lud pośredników, który posiadał całą mądrość i wszystkie umiejętności Zachodu, a jednocześnie nie stracił swojej orientalnej praisoty, który jest powołany, aby połączyć w owocnej wzajemności Wschód i Zachód, tak jak być może jest powołany, aby stopić ducha Orientu i ducha Okcydentu w jedną, nową naukę” (por. ibidem, s. 47). Tym ludem pośrednim mogą być tylko Żydzi, których stolicę Buber nazywa *Das Tor der Völker* (Bramą ludów; ibidem, s. 48).

<sup>8</sup> M. Dąbrowski, *Komparatystyka kulturowa*. W: *Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki*. Red. M. Dąbrowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 215.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 217. Sam Luhmann tak opisał swoją wizję kultury: „[...] kultura jest perspektywą, z której obserwuje się obserwatorów. Kieruje ona zawsze obserwację na istniejące fenomeny” (N. Luhmann, *Kultura jako pojecie historyczne*. Przeł. M. Lipnicki. Przekład

*sine qua non* uprawiania komparatystyki, ale za pomocą jego systemu możemy także zrozumieć postępowanie Józefa. Antyczny historyk nie chciał czy też nie mógł dostrzec różnicy pomiędzy Rzymianami a Żydami (albo, i to byłoby chyba bardziej zgodne z prawdą, widział ją zbyt dobrze, ale uparcie wierzył, że uda mu się zniwelować tę różnicę w ramach swojego wyobrażenia o roli judaizmu), co musiało doprowadzić do klęski jego koncepcji. Za Luhmannem można by mu zarzucić, że zatrzymał się w swojej refleksji gdzieś pomiędzy obserwatorem pierwszego (zadawała się on tylko egzystencją jednego z elementów świata) a drugiego stopnia (rozpoznaje on istotę i mechanizm danej kultury)<sup>10</sup>. Trafnie przewidział podatność Rzymian na myśl mesjańską, ale (wierny zasadom judaizmu, z czego trudno mu czynić zarzut) nie uznał boskości okrutnego tyra, jakim bez wątpienia był Domicjan.

Przeanalizujmy szczegółowo, jak Feuchtwanger próbował wykreować rolę Józefa Flawiusza jako pośrednika między kulturami. Po upadku twierdzy Jodfat ukrywający się w pieczarze Józef chce się poddać Rzymianom, byle tylko jak najszybciej zaspokoić pragnienie. Zaprowadzony (po samobójstwie towarzyszy) przed oblicze Wespazjana – który traktuje go jak niewolnika, a jednocześnie pyta go, czy jeszcze w tym roku powinien ruszyć na Jerozolimę – informuje Rzymianina, że w tym roku nie zdobędzie on świętego miasta, bo został przeznaczony do większych rzeczy. Feuchtwanger stylizuje tutaj Józefa nie tylko na jedyne go człowieka, który jest w stanie uratować żydowską stolicę, ale i na kogoś, kto jest świadomy faktu, że teraz właśnie rozstrzygną się jego osobiste

---

przejrzał E. Kuźma. W: *Konstrukttywizm w badaniach literackich. Antologia*. Red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski. Kraków: Universitas, 2006, s. 70). W odniesieniu do istnienia z świadomością różnicy Luhmann zakładał, że „System jest miejscem działania różnicy. Sam reprodukuje rozróżnienia, sam oddziela się granicą od tego, co do niego nie należy” (*Rozmowa Niklasa Luhmanna z Gerhardem Johannem Lischką*. Transkrypcja i przygotowanie rozmowy R. Stettler. Przeł. W. Wojtowicz. Przekład przejrzał E. Kuźma. W: *ibidem*, s. 27).

<sup>10</sup> M. Dąbrowski, op. cit., s. 218. Luhmann tak definiuje obserwatorów różnych stopni: „Abstrakcyjnie – obserwowanie jest po prostu »rozróżnianiem« lub »określaniem« czegoś. Może być też działaniem, gdy chcę coś określonego osiągnąć. [...] Obserwacja drugiego stopnia jest także swoistą obserwacją pierwszego stopnia, mianowicie obserwacją jakiegoś obserwatora, ale nie ze względu na to, co sobą reprezentuje, kim jest skutek wychowania itd. – to wszystko może się pojawić wyłącznie wtórnie – przede wszystkim jednak pytam: jak on obserwuje?” (*Rozmowa...*, s. 30).

losy. Wreszcie – a w powieści nie jest do końca jasne dlaczego – Józef nazywa Wespazjana oczekiwany przez Żydów Mesjaszem<sup>11</sup>.

To „zuchwałe kłamstwo” budzi zrozumiałe zainteresowanie wśród Rzymian, powszechnie krążyły bowiem wtedy pogłoski o Mesjaszu, który ma wyzwolić Wschód spod rzymskiego panowania. Jednocześnie otoczenie Wespazjana wie, że jego narodzeniu towarzyszyły niezwykle znaki, sugerujące, że może osiągnie on kiedyś najwyższe rzymskie stanowiska. Józef, pocący się i czekający na wyrok śmierci bądź słowa łaski, a jednocześnie błagający Boga o zmiłowanie, sam zaczyna wierzyć we własne kłamstwo. Wespazjan staje się wręcz w jego oczach różgą, przy pomocy której Jahwe ukarze Izrael, jego zaś zadaniem będzie kierowanie cesarzem. Nawet w tak tragicznym momencie Feuchtwanger pokazuje humorystyczne cechy swego bohatera, jego złudne przekonanie o własnej wartości. Pod wpływem wyobrażeń Józef powoli przestaje odczuwać strach, ze spokojem wysłuchuje słów generała, który przyjmuje go na swoją służbę, ale każe mu jednocześnie nosić kajdany jako symbol osobistego poddaństwa, a zarazem ostrzega, że być może kiedyś weźmie go za słowo<sup>12</sup>. Żyd ocala własne życie, ale pozostaje kwestią otwartą cena, którą musiał zapłacić za przeżycie<sup>13</sup>. Dzięki swojej zaskakującej deklaracji „mesjańskiej” (motywy jego postępowania nie są zupełnie jasne) Józef staje się nie tylko uczestnikiem historii, ale także współsprawcą zdarzeń. W pewnym sensie przechodzi drogę od Luhmannowskiego obserwatora pierwszego do obserwatora drugiego stopnia,

---

<sup>11</sup> Po latach sam to bardzo nie wie, co nim kierowało: „Było to wspomnienie dręczące. Czy wtedy przemawiała przez niego gorączka niewypowiedzianej rozpacz? A może był to tylko chytry manewr, który podszeptną instynkt samozachowawczy? Bezpłodne rozważania. Wypadki potwierdziły słuszność jego postawy, Bóg ją potwierdził” (L. Feuchtwanger, *Wojna żydowska*. Przeł. J. Frühling. Warszawa: PIW, 1959, t. 2, s. 7–8. Dalej będę posługiwał się tym tłumaczeniem, które uważam za adekwatne). Werner Jahn zaznacza, że w swojej relacji, z której korzystał Feuchtwanger, Józef przepowiedział Wespazjanowi tylko godność cesarską. Por. W. Jahn, *Die Geschichtsauffassung Lion Feuchtwangers in seiner Josephus-Trilogie*. Rudolstadt: Greifenverlag, 1954, s. 54. Z kolei Kröhnke zauważa, że na zachowanie powieściowego Józefa wpływ miały dwa czynniki: chęć przeżycia i przekonanie, że Żydzi powinni zrezygnować z własnej państwowości i w ten sposób dotrzeć ze swym „kosmopolitycznym” przesłaniem do większej liczby mieszkańców Ziemi. Por. K. Kröhnke, op.cit., s. 55–56.

<sup>12</sup> Te słowa to być może reakcja Wespazjana na brak odpowiedzi na pytanie, kiedy Rzymianin zostanie Mesjaszem.

<sup>13</sup> Żydzi uważają go za sprzedawczyka, a Machabeusz powodują obłożenie go anatema.

występując jednak przeciwko własnej tradycji narodowej, skazując się w ten sposób na życie pomiędzy dwoma kulturami.

W nowym otoczeniu Józef jest traktowany dobrze, choć równocześnie Wespazjan często przypomina mu o jego pozycji niewolnika. Gdy oko Rzymianina pada na Marę, żydowską niewolnicę, Józef, który sam pożądał dziewczyny, musi ją przygotować do roli kochanki Wespazjana, co budzi jego złość i obrzydzenie. Dla Rzymianina Mara jest tylko głupią Żydówką, nie rozumie on, dlaczego wstydzi się swojej nagości i nie chce zostać jego nałożnicą. Chociaż Józef stara mu się wytłumaczyć zawilości żydowskiego prawa, Wespazjan nie chce albo nie może ich zrozumieć. Jak widać na tym przykładzie, rola pośrednika pomiędzy dwoma bardzo obcymi sobie kulturami jest nawet dla tak zręcznego intelektualisty jak Józef zdecydowanie za trudna. Na tę problematykę nakłada się osobista tragedia Mary, której zachowanie nie zadowoliło rozpustnego Rzymianina. Nienawidzi ona siebie, uważając się za „nieczystą”. Według nieszczęsnej jedynym sposobem odzyskania godności mogłoby być zaślubienie jej przez jakiegoś Żyda. Wespazjan, gdy tylko się o tym dowiaduje, stawia Józefa przed propozycją nie do odrzucenia: musi poślubić Marę. Flawiusz wie, że ten ślub z „nierządnicą” stanowi prostą konsekwencję uznania Rzymianina za Mesjasza. Czy chce, czy nie, jakaś niewidzialna nić połączyła go z rzymskim dostojnikiem i musi jej być posłuszny. Wespazjan, dla którego cała ta sprawa to „kawał”/*Spaß* (to określenie chyba najlepiej opisuje jego stosunek do Żydów, a w szczególności osobiście do Józefa), każe im urządzić pompacyjny ślub, zgodny z żydowskimi obyczajami, w którym musieli wziąć udział wszyscy mieszkańcy wyznania mojżeszowego. Nieszczęsna Mara nie zaznała jednak spokoju w tym małżeństwie: na przemian odrzucana i przygarniana przez Józefa, musiała pokutować za nie swoje winy. Jednocześnie Wespazjan traktował ją jak rzecz i kazał przychodzić do sypialni, kiedy miał na to ochotę<sup>14</sup>. Ta historia pokazuje dobitnie klęskę

---

<sup>14</sup> Chyba najlepiej wzajemne stosunki pomiędzy Wespazjanem a Józefem ukazuje poniższy cytat, będący zapisem reakcji Józefa na wiadomość o agonii cesarza: „Na ogół cesarz postępował z Józefem tak, jak wyniosły Rzym zawsze postępuje ze Wschodem. Wschód był starszy, miał dawniejszą cywilizację, głębsze powiązania z Bogiem. Łękano się Wschodu, który pociągał i zarazem odpychał. Potrzebowano go, wykorzystywano, przez wdzięczność i zemstę okazywano mu na przemian przychylność i pogardę” (L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 9). Dla Doris Reischl prostacko zachowujący się Wespazjan został pomyślany jako figura kontrastowa dla wyrafinowanego intelektualisty Józefa. Por. D. Reischl, *Gegenwart im*

Józefowej egzystencji pomiędzy dwoma kulturami. Jego porażka jako tłumacza i pośrednika jest jednak zrozumiała: zbyt duża była wrogość i obcość między Rzymianami a Żydami, by mogło między nimi dojść do porozumienia<sup>15</sup>.

Józef, po sukcesie swojej *Wojny żydowskiej*, zarzuca sam sobie, że w dziele tym stosował autocenzurę; głównym celem jego księgi było wszak powstrzymanie Żydów od wywołania kolejnego powstania, udowodnienie im beznadziejności tego typu prób. Sam przeszedł drogę od beznadziejnego buntu do rozsądnego pogodzenia się z nieubłaganymi prawami historii. Józef widział niewyobrażalne cierpienia swojego narodu, zniszczenie jego najświętszych symboli, ma więc powód do samousprawiedliwienia: pokorna postawa wobec rzymskiego okupanta leży w najlepiej rozumianym żydowskim interesie<sup>16</sup>. A jednocześnie te właśnie, widziane i najboleśniej przeżyte przez niego cierpienia Żydów czynią z niego najodpowiedniejszego kronikarza losów własnego narodu i w pewnym sensie usprawiedliwiają każde posunięcie. Jednak nie potrafi się on uwolnić od wyrzutów sumienia, a słowa cesarza:

Czy już niedługo otrzymamy nową wersję twojej „Wojny żydowskiej”, rabbi Józefie? Bądźże dla Żydów bardziej sprawiedliwy. Pozwalamy Ci na to. Możemy sobie teraz na to pozwolić<sup>17</sup>.

wprawiają go we wściekłość. Jest lojalnym obywatelem Rzymu, ale nie chce być „płatnym narzędziem”, a jego dzieło nie stanowi tylko „głupiego pochlebstwa”. Widzimy, jak bardzo skomplikował Feuchtwanger psychikę Józefa, który, mając

---

*historischen Roman: zur Funktion der Figurenkonstellation in Lion Feuchtwangers „Josephus“-Trilogie* („Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft” 4). Regensburg: Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität, 1997, s. 103.

<sup>15</sup> Warto w tym miejscu znów przywołać Luhmanna, który pisze o (niezauważonej przez Józefa) cesze każdego systemu (w tym wypadku za systemy można chyba uznać narodowości): jego oddzielaniu się od tego, co do niego nie należy. Por. przyp. 9.

<sup>16</sup> W drugim wydaniu dzieła, cieszącym się wielką popularnością, Józef był bardziej śmiały (por. L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 89). Jednocześnie nie wolno zapominać, że rozterki Józefa są w pewnym sensie odbiciem zmiennych nastrojów Feuchtwangera. Jak zauważa Karl Kröhnke, Feuchtwanger wysoko cenił rozsądek, jednak jeszcze wyżej – odwagę, podążanie wbrew wszelkim kalkulacjom za głosem serca, nie tylko jako abstrakcyjny ideał, przede wszystkim w latach swego najintensywniejszego zaangażowania w politykę, choć tę odwagę rozumiał swoiście. Por. K. Kröhnke, op. cit., s. 82.

<sup>17</sup> L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 9.



ambicję wpływania na losy świata, musi zawierać bolesne kompromisy. Chce być i Żydem, i Rzymianinem, pomagać pierwszym i służyć drugim, a jednocześnie on, artysta na wskroś dworski, pragnie uznania dla swojej sztuki i oczekuje zrozumienia dla swoich decyzji. Duchowe katusze Józefa przypominają kwadraturę koła, są nierozwiązywalne, gdyby chciał zachować swoją pozycję pośrednika między dwoma kulturami. Musi wybrać którąś z kultur, ale na razie nie jest jeszcze na to gotowy<sup>18</sup>.

Równie skomplikowane stosunki połączyły Józefa z synem Wespazjana, Tytusem. Razem z młodym wodzem uczestniczył w oblężeniu Jerozolimy, był świadkiem tragedii miasta, którego mieszkańcy umierali z głodu, skazani na okrutną śmierć przez swoich zaślepionych i fanatycznych dowódców. Kiedy pisarz, towarzyszący rzymskim legionom, będący dla obleganych Żydów renegatem i sprzedawczykiem, zostaje wysłany do Jerozolimy, aby spróbować wynegocjować zawarcie pokoju, obrońcy wypuszczają z bramy biegnącą w jego kierunku świnię. Wcześniej, kiedy Józef wziął udział w innej misji rozjemczej, koło jego uszu świstały pociski z napisem „Ugodź Józefa”. Jeden z obrońców trafił go strzałą, a prowadzący rokowania ze strony żydowskiej arcykapłan zażądał (wśród innych warunków), żeby Rzymianie wydali obrońcom miasta Józefa<sup>19</sup>. Jednocześnie Tytus, podobnie jak jego ojciec, Wespazjan, nie rozumie Żydów. Pragnąc nagrodzić Józefa za wierną służbę, wręcza mu plakietkę z głową

---

<sup>18</sup> Żeby lepiej zrozumieć trudną pozycję Józefa, trzeba pamiętać o tym, że pisze on w języku greckim, obcym i nie do końca przez siebie opanowanym („jego grece brak subtelnych odcieni”). W tym celu potrzebuje pomocy swego greckiego niewolnika, Fineasa, którego greka jest doskonała, ale który nienawidzi swojego pana i pogardza żydowską kulturą. „Sekretarz okazuje mu to na swój sposób. Często demonstruje mu z wyraźnym szyderstwem, jak zgrabnie potrafi się dostosować do biegu jego myśli, i daje poszczególnym zwrotom ten szlif, o którym Józef marzy. Zdarza się jednak, że, kiedy Józefowi najbardziej zależy na tym, by jakąś myśl lub uczucie wyrazić z najsubtelniejszą precyzją, ten krnąbrny sekretarz zawodzi, udaje głupiego, szuka gorliwie odpowiedniego słowa i nie znajduje go, delektuje się tym, jak Józef wysila się na próżno. Mimo oddawanych mu usług, Józef najchętniej przepędziłby tego Fineasa z domu” (L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 13). W pewnym sensie zachowanie Fineasa jest ilustracją słów Luhmanna, że „kultura, w tym, co porównuje, potrafi wyjść poza samą siebie, nie opuszczając samej siebie” (N. Luhmann, op. cit., s. 67). Kultura grecka podbiła świat antyczny, zachowując jednocześnie poczucie własnej wartości.

<sup>19</sup> Warto w tym miejscu podkreślić, że warunki Rzymian gwarantowały przetrwanie Jerozolimie i ludności cywilnej. Interesujące jest także ciągłe przedstawianie żydowskich dowódców jako zaślepionych fanatyków, których zachowanie jest winne tragedii miasta.

Meduzy – w kulturze żydowskiej było to zabronione wyobrażenie postaci ludzkiej, a jednocześnie pogański symbol. „Nie, Żydzi i Rzymianie nie mogą się porozumieć”<sup>20</sup> – to krótkie zdanie Józefa chyba najlepiej podsumowuje stosunki panujące między nim a rzymskim wodzem.

Tytus prowadzi także Józefa nad przepaść, do której oblegani wrzucali ciała swoich zmarłych. Cesarz wie, że zarówno Żydzi, jak i Rzymianie uważają Józefa za zdrajcę. Sam lubi Józefa, a jednocześnie traktuje go jak obcego. Pyta Józefa, czy uważa go za okrutnego, a potem pozwala mu wygłosić jedno życzenie. W obliczu strasznego okrucieństwa żydowskich dowódców, na ziemi, która była rajem, a teraz jest piekłem, Józef ma tylko jedno pragnienie: prosi Rzymianina, żeby ocalił Świątynię. Tytus przyrzeka mu to, ale chce, żeby poprosił o coś dla siebie. Józef żąda więc siedmiu ludzi i siedem zwojów Pisma. Dostanie od cesarza siedemdziesięciu ludzi i siedemdziesiąt zwojów. Ta w pewnym sensie handlowa transakcja tylko pozornie może zostać uznana za sukces Józefa. Cała sytuacja pokazuje, jak bardzo był on zależny od humorów Rzymian, dla których i tak pozostał obcym.

Ten sam cesarz, który traktuje Józefa jak najlepszego powiernika (np. w sprawach swego związku z żydowską księżniczką Bereniką), postanawia także uczcić go w taki sposób, w jaki żaden Żyd nigdy nie został uczczony w Rzymie. Jego popiersie ma się znaleźć w Świątyni Pokoju. Wystawiono tam podobizny 179 najwybitniejszych mistrzów pióra, z czego tylko siedemnastu żyjących. Józef bardzo pragnął, by znalazło się wśród nich także co najmniej jedno popiersie wybitnego Żyda, na przykład Dawida czy Jeremiasza.

O tym jednak, że w tak dostojnym gronie on, „barbarzyńca”, mógłby być pierwszym cudzoziemcem, który dostał łaskę, zaszczytu, nie śmiałyby marzyć, ze strachu przed nieprzychylnym losem, nawet w najśmielszych snach<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 1, s. 368.

<sup>21</sup> Ibidem, t. 2, s. 86. Zdaniem Doris Reischl Tytus żyje w stanie ciągłego rozerwania między dwoma kulturami. Choć okazuje Józefowi łaskę, swoim zachowaniem nie pomaga Żydom, a dręcząc go pod koniec życia choroba psychiczna wynika (w interpretacji Feuchtwangera) z tego właśnie nierozwiązywalnego konfliktu (nacjonalizm–internacjonalizm). Por. D. Reischl, op. cit., s. 106–107.

Zdaje sobie jednak sprawę, że wykonywanie posągu to straszny grzech, a Żydzi, choć w skrytości ducha będą dumni z rodaka, na pewno go przeklną<sup>22</sup>.

Kiedy historyk w końcu decyduje się wyruszyć do hałaśliwego zaułku kamieniarzy, nie potrafi ukryć obrzydzenia do gorącego, zapyłonego miejsca. Podczas gdy ogląda go pomocnik rzeźbiarza odpowiedzialny za wstawianie oczu, czuje się jak bydlę na targu; milczy gdy rzeźbiarz proponuje umieszczenie jego postaci w większej grupie. Najbardziej denerwuje go fakt, że na cokole monumentu mają zostać umieszczone sceny z jego życia: albo przedstawienie go jako wodza powstania (niemiłe Rzymianom), albo uznanie przez niego Wespazjana za Mesjasza (niemiłe Żydom). W końcu prosi, żeby cokolwiek zostawić gładki, w swym dziele bowiem ukazał wypadki historyczne w sposób wystarczająco plastyczny (wyraża tym samym typowe dla swojej kultury przekonanie o wyższości literatury nad sztukami plastycznymi). Jego zachowanie jest jednak zupełnie niezrozumiałe dla Rzymian (w ten sposób Feuchtwanger po raz kolejny podkreśla brak porozumienia między kulturami, także na płaszczyźnie stosunku do sztuki). Kulturowy stosunek Józefa do rzeźby-idola znajduje wyraz w jego reakcji na powstające dzieło:

Ten wstrętny Basilius [...] wcale nie przesadzał. Przed Józefem wyrastała naprawdę jego głowa, nie mniej żywa od tej z ciała i krwi; w przyszłości trudno będzie nawet jemu samemu widzieć tę głowę inaczej. To były jego wargi, jego nozdrza, to było jego czoło. A jednak była to głowa obca i niesamowita. [...] Tak, to była jego twarz i nie jego, tak samo jak owe czyny były jego czynami i nie jego, gdyż teraz albo by ich nie popelnił, albo zrobiłby to inaczej. Żywy Józef przyglądał się temu z gliny [...] który Józef jest prawdziwy: ten żywy, czy ten z gliny? Który Józef jest prawdziwy: ten, który dokonał owych czynów, czy ten, który siedzi tutaj? Co stanowi o człowieku: to, czym jest teraz, czy to, co uczynił dawniej?<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Józef radzi się w tej sprawie wielu wysoko postawionych rzymskich Żydów. W końcu przekonał go stary handlarz mebli, Klaudiusz Barcaarone: „Przeciwnie – odparł Barcaarone – doradzam. Leży to w interesie nas wszystkich. Wzięłeś na siebie ciężkie grzechy, bardziej godzące w nas wszystkich. Przyjmij więc ten zaszczyt. [...] Pokaż jednak, że jesteś Żydem. Daj obrzezać swego syna, rabbi Józefie” (L. Feuchtwanger, *Wójna...*, t. 2, s. 90). Józef dał się przekonać do tego, do czego był od początku przekonany, pod wpływem wizyty w Rzymie gubernatora Judei, Flawiusza Sylwy, szykującego nowe restrykcje przeciw Żydom.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 113. Potem nastąpiło uroczyste odsłonięcie pomnika (s. 119–120).

Ta niezwykle złożona reakcja Józefa chyba najlepiej ukazuje jego stosunek do Rzymian. Kronikarz, choć pragnie uznania dla swojej osoby w imperium, jednocześnie boi się jego kultury. Prezentowana przez jej przedstawicieli umiejętność wykonywania (zakazanych Żydom) przedstawień bardziej żywych od pierwowzorów zmusza go do kolejnego przemyślenia swoich czynów i niejasnej pozycji w obcej sobie kulturze.

Najpilniejszym zadaniem jest dla Józefa, starającego się stać pomiędzy dwoma kulturami, ukazanie Rzymianom chwalebnej przeszłości narodu żydowskiego. Jego *Historia uniwersalna narodu żydowskiego* nie odnosi początkowo zbyt wielkiego sukcesu wśród czytelników. Dla Żydów jest zbyt mało entuzjastyczna, a Rzymianie i Grecy (którzy mieli być prawdziwymi adresatami tej książki; miała ich ona wszak przekonać „by przyjęli do kręgu narodów cywilizowanych Żydów, którzy przecież mieli tak wielką przeszłość”<sup>24</sup>) nie ośmielali się głośno chwalić dzieła, po tym jak Domicjan kazał usunąć ze Świątyni Pokoju popiersie Józefa<sup>25</sup>. Historyk jest na tyle inteligentny, żeby dostrzec główną wadę swojej pracy:

Zmusił się do tego, by w obliczu historii swego narodu pozostać zimnym i patrzeć na nią rozsądnie. Przez to pozbawił życia wydarzenia<sup>26</sup>.

Jednocześnie, choć jest świadomy faktu, że sukces bądź porażka danego dzieła literackiego to rzecz przypadku, bardzo pragnie nadania rozgłosu swojej *Historii uniwersalnej*, przede wszystkim po to, aby zagłuszyć dzieło swego ideowego

---

<sup>24</sup> Ibidem, t. 3, s. 266.

<sup>25</sup> Domicjan bardzo się obawiał zagrożenia swojej władzy ze strony potomków Dawida. Ponieważ Józef wywodził się (według wierzeń ludu) z rodu tego króla i ośmielił się do tego otwarcie przyznać, a jednocześnie nie chciał uznać w Domicjanie Mesjasza, musiał zostać ukarany. Jednocześnie, co zauważył Kröhnke, konflikt pomiędzy Józefem a Domicjanem został przez Feuchtwangera wymyślony i nie odpowiada prawdzie historycznej. Badacz ten zastanawia się, czy postać bezwzględnego władcy nie jest ukrytą krytyką ZSRR, na co nie znajduje jednak dowodów. Por. K. Kröhnke, op. cit., s. 65–67.

<sup>26</sup> L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 3, s. 268. Jedynie żona cesarza, Lucja, której Józef, zabiegając o posadę dla syna na jej dworze, przeczytał historię wybitnych kobiet żydowskich, była zachwycona. Jednocześnie porozumienie między nimi nie było pełne: to, co dla Józefa było wytworem jego wyobraźni, dla Lucji przedstawiało całość z krwi i kości. Drażniło go to, a „równocześnie był zachwycony, że niby jakiś bożek stworzył żywy świat” (ibidem, s. 273).

przeciwnika, Justusa z Tyberiady, który napisał własną wersję wojny żydowskiej<sup>27</sup>. Jego „wydawca”, Klaudiusz Regin, informuje go, że główną przeszkodą w osiągnięciu tego celu jest pasywna postawa cesarza, który ani razu nie wypowiedział się na temat nowej pracy Józefa. W końcu pisarz postanawia urządzić publiczną recytację w przedsionku Świątyni Pokoju, co ma jednak posmak skandalu. Dzięki wstawiennictwu Lucji, swojej żony, Domicjan godzi się wziąć udział w tej uroczystości<sup>28</sup>. Sensacyjny charakter całego zdarzenia ściąga na recytację tłumy ludzi. Niezwykle interesujące jest zachowanie Józefa przed publicznym wystąpieniem: nie tylko starannie dobiera fragmenty, które ma czytać, ale także

jak aktor lub fircyk rozważał strój i fryzurę, zastanawiał się, czy ręka, która będzie trzymała rękopis, ma lśnić pierścieniami, czy nie. Zażywał środki na wzmocnienie głosu i nadanie mu giętkości<sup>29</sup>.

Jego „nowoczesna” postawa i dobre przygotowanie zgodne ze sztuką retoryki nie bardzo mu jednak pomagają: cesarz pozostaje obojętny. Wściekła Lucja w napięciu czeka na reakcję Domicjana na zaprezentowanie historii Heroda, w której Józef zamierzał opuścić pewne fragmenty (np. dokonaną przez niego egzekucję synów, co mogłoby być odczytane jako aluzja do zabicia przez cesarza swoich krewnych). Choć pisarz czyta jeszcze lepiej niż przedtem, mimo braw Lucji i klakierów Domicjan pozostaje niemy. Jego kamienna twarz doprowadza Józefa do wściekłości, zdaje on sobie sprawę, że jeśli czegoś nie zrobi, jego dzieło będzie na zawsze pogrzebane.

Recytacja powoli nabiera charakteru starcia dwóch przeciwników, walki, w której może być tylko jeden zwycięzca. Józef decyduje się przeczytać fragment o zgładzeniu synów Heroda. Twarz władcy natychmiast się zmienia: „[...] cesarz

---

<sup>27</sup> Przekonaniu o wielkiej roli przypadku w dziejach literatury Feuchtwanger najdobitniej dał wyraz w swoim eseju *Haus der Desdemona*. Por. idem, *Haus der Desdemona. Größe und Grenzen der historischen Dichtung*. München–Wien: Langen-Müller, 1984, np. s. 161–162.

<sup>28</sup> Mieczysław Dąbrowski zwraca uwagę na fakt (powołując się na Pierre’a Bourdieu), że już u progu ery kapitalistycznej umiejętność wprowadzenia autora/dzieła w obieg rynkowy, a następnie nieustanne podsycanie zainteresowania nim samym i jego dziełami, było stałym elementem promocji także dzieł literatury wysokiej. Por. M. Dąbrowski, op. cit., s. 220. Rozważania te można odnieść do sytuacji Józefa, z tym jednak zastrzeżeniem, że są one bardziej projekcją czasów Feuchtwangerowi współczesnych.

<sup>29</sup> L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 3, s. 288.

zaczerwienił się, ssał gwałtownie górną wargę, oczy jego zaczęły lśnić ponuro”<sup>30</sup>. W scenie tej widać wyraźnie nie tylko podobieństwo pomiędzy Herodem i Domicjanem, jasne dla wszystkich zgromadzonych w świątyni, ale także jakąś dziwną więź pomiędzy władcą i historykiem: kiedy jeden z nich odnosi triumf, drugi przeżywa upokorzenie. W tym dziwnym związku nie ma miejsca na obojętność, chwilę odpoczynku, konflikt nabrzmiewa, by zakończyć się tragicznie. Po skończonej recytacji Domicjan wybuchuje śmiechem, podkreślając, że dzieło Józefa jest niezwykle interesujące. I śmiech, i ogólniki (ze zrozumiałych względów) po raz kolejny doprowadzają pisarza do szału. Kończąc recytację odczytaniem napisanego przez siebie „Psalmu o odwadze”, rzuca wyzwanie cesarzowi i Rzymowi<sup>31</sup>. Po tym akcie odwagi i bezczelności zapada głucha cisza, której nikt nie ośmiela się przerwać. Cesarz opuszcza salę, podkreślając, że wiele się nauczył podczas tej recytacji. Wydaje się, że to Józef zwyciężył w tym starciu, ale wydarzenie to będzie miało dalsze konsekwencje dla całej jego rodziny.

Jak to zostało wyżej przedstawione, stosunki pomiędzy Józefem a trzema kolejnymi cesarzami były napięte. Każdy z nich miał duży wpływ na jego życie (Wespazjan zapoczątkował jego karierę, Tytus nadał jej rozpędu, a Domicjan ostatecznie strącił z piedestału). Choć bywały chwile, w których władcy odnosili się do niego przyjaźnie, dla wszystkich pozostał on w najlepszym wypadku obcym Żydem, a w najgorszym – ważnym przedstawicielem wrogiego narodu.

Nie tylko jego oficjalne stosunki z władcami, ale i prywatne z kobietami naznaczone były napięciami kulturowymi. Józef, kiedy tylko udało mu się rozwiązać małżeństwo z Marą, poślubił zhellenizowaną Egipcjanekę Dorion. Ta niezwykle piękna kobieta od początku bardzo go fascynowała, choć była ona jednocześnie uosobieniem tego wszystkiego, co u każdego religijnego Żyda musiało budzić obrzydzenie: córką uznanego greckiego malarza Fabullusa, a do tego nie chciała się uwolnić od pogańskich przesądów swojej piastunki

---

<sup>30</sup> Ibidem, s. 291

<sup>31</sup> „Dlatego mówię:/ Chwała mężowi, co ryzykuje śmierć,/ By wyrzec słowo dla ulżenia sercu./ Dlatego wam powiadam:/ Chwała mężowi,/ Który mówi to tylko, co jest” (ibidem, s. 292; przeł. W. Lewik). Jednocześnie reakcja cesarza jest zrozumiała także z innego powodu. Luhmann zaznacza, że „system, który dysponuje pamięcią”, musi ciągle zapominać, by móc przyjmować nowe informacje (N. Luhmann, op. cit., s. 61). W tym wypadku zapomnienie (chwilowe!) czy też lekceważenie dawnych zbrodni umożliwiła Domicjanowi życie wolne od wyrzutów sumienia i pozwala mu popełniać nowe nikczemności.

Egipcjanki. Owocem tego związku był syn – Paweł, ukochane dziecko Józefa, którego stara się on wychować w tradycji żydowskiej, co wzmagają napięcia kulturowe w rodzinie<sup>32</sup>. Wychowanie i rozwój tego chłopca, a przede wszystkim jego ostateczny wybór rzymskiej kariery wojskowej, jest nieomal symbolicznym obrazem klęski Józefa, pragnącego być w pewnym momencie swojego życia obywatelem świata. Przyjrzyjmy się szczegółom tej kreacji.

Józef od początku starał się wychować Pawła na Żyda, co wywoływało gwałtowne sprzeciw Dorion (nie chciała zostać nawet rzymską obywatelką, ażeby zachować wpływ na wychowanie syna). Choć Paweł, pomimo zaczepek kolegów, powoli zaczął być dumny z bycia „barbarzyńcą”, to jego kontakty z Józefem były bardzo skomplikowane<sup>33</sup>. Żeby pokrzyżować plany męża, Dorion starała się, by dziecko jak najwięcej czasu spędzało w towarzystwie greckiego służącego, Fineasza, który dyskretnie wpajał mu pogardę dla kultury jego ojca (podsuwając chłopcu antysemitki książki) i podziw dla wielkich osiągnięć Greków<sup>34</sup>. Ten wielki spór pomiędzy Fineaszem a Józefem o duszę chłopca

---

<sup>32</sup> „Paweł był smukły, wysoki, miał spokojne, miłe maniery Fineasza; nie ulegał kwestii, że w zestawieniu z nim głośny, nieopanowany Szymon nie przedstawia się najlepiej” (L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 138). Powieściowy Józef miał jeszcze dwóch synów z pierwszą żoną, Marą: Szymona, zabitego przez przypadek przez rówieśnika podczas zabawy, i Mateusza, zamordowanego na rozkaz Domicjana. Na przykładzie Pawła widać jednak najlepiej klęskę Józefowej koncepcji „obywatela świata”, stojącego na styku różnych kultur, a jednocześnie jego brak konsekwencji: ten kosmopolita w głębi duszy pozostał przede wszystkim Żydem, co od razu pokazuje nam nierealność jego koncepcji.

<sup>33</sup> „Zdarzało się, że ojciec opowiadał mu legendy żydowskie albo opisywał wspaniałości świętyni. Choć w książkach swych kształtował to tak dobrze, nie umiał jakoś przedstawić tego interesująco w słowie. Fineasz piękniej i subtelniej opowiadał chłopcu historie ze świata greckiego. Również język grecki ojca był kiepski, pełen akcentów i zwrotów, których mu Fineasz surowo zabraniał. Paweł słuchał uprzejmie, ale był zadowolony, kiedy ojciec dobiegał do końca” (ibidem, s. 146).

<sup>34</sup> „Paweł. Tak, Józef bardzo kocha chłopca. Ale Paweł jest synem swojej matki. Nie odrywa oczu od Greka, niewolnika, któremu dopiero Józef darował wolność. Kocha tego przeklętego Fineasza. Kiedy Józef chce się do niego zbliżyć, zamyka się w sobie, jest obcy, uprzejmy, zapewne wstydi się swego ojca, ponieważ jest Żydem. Jeżeli chodzi o małego Pawła, to jest on Grekiem” (ibidem, s. 16–17). W pewnym sensie to lgnięcie chłopca do dorosłych jest zupełnie zrozumiałe i spowodowane jego pochodzeniem: „Ale był [Paweł – T.S.] porywczy, wiedział, że może łatwo dojść do sprzeczki, nie mógł znieść, gdy mu wymyślano od Żydów. Kiedy mu ubliżano, nie znajdował odpowiedzi. Wskutek tego mimo woli coraz bardziej ciągnęło go do dorosłych” (ibidem, s. 145). Jak podkreśla Doris Reischl, fakt, że Paweł

kulminuje w scenie lekcji udzielanej Pawłowi przez Greka, której przysłuchiwał się Józef. Kiedy dowiaduje się, że nauczyciel używa podczas interpretacji Homera pełnego antysemitycznych głupstw komentarza Apiona (Grek złośliwie przypomina mu, że podczas odsłaniania jego popiersia w Świątyni Pokoju sam Józef został porównany do tego pisarza) i uważa za wybitnego pisarza innego antysemitę, Manetha, przestaje kontrolować emocje i postanawia zwolnić Fineasza. Jego postawa kontrastuje ze spokojem byłego niewolnika. W porozumieniu z Dorion uczył „naszego” Pawła tak, by mógł krytycznie czytać różne teksty. Józef jest świadomy, że nie dorósł do poziomu Greka-niewolnika<sup>35</sup>. Jego kolejna klęska jest wynikiem sytuacji szczególnie bolesnej: oto jedna ze stron dialogu międzykulturowego uważa drugą za gorszą i nie chce zmienić zdania. To swoiste upokorzenie pokazuje Józefowi utopijność jego prób<sup>36</sup>.

W miarę upływu czasu niechęć Dorion do Józefa tylko się wzmacnia<sup>37</sup>. Po rozwodzie dochodzi do gwałtownego konfliktu o prawo do adopcji Pawła.

---

jest atakowany przez antysemitów jako syn swego ojca, łączy go z jego przyrodnim bratem Szymonem, również prześladowanym z tego powodu. Por. D. Reischl, op. cit., s. 67.

<sup>35</sup> „Józef nie umiał znaleźć odpowiedzi na ten ostatni, piekielny argument Greka. Tak, nie dorósł do Fineasza. Posąg jego, wykuty w korynckim spiżu, stoi w Świątyni Pokoju, napisał dzieło wychwalane przez Wschód i Zachód, ale nie stał się panem tego, kogo wyzwolił, był śmiesznym błaznem w swoim własnym domu, nie było mu dane ustrzec syna, którego kochał, od błędnych nauk Greka” (L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 154). Jednocześnie podczas kolejnej rozmowy z Grekiem, którego nieomal błagał (wiedząc, że Paweł kocha wyzwolenca), żeby pozwolił mu w wychowaniu dziecka pomieszać hellenizm z judaizmem, na co Fineasz nie wyraził zgody, zdał sobie sprawę z ograniczoności tego ostatniego: „Fineasz wyczuwał rytm najpośledniejszego pisarza greckiego, ale zamykał serce i uszy przed głęboką harmonią Koheleeta. [...] Jego ciasny umysł nie pozwala mu dojrzeć wielkości, jeżeli jej nie reprezentuje Grek” (ibidem, s. 289). Jednocześnie to właśnie Fineasz jest jednym z tych, którzy wzmagają antysemityzm Dorion, na przykładzie której Feuchtwanger pokazuje (zdaniem Doris Reischl) możliwe powody powstawania niechęci do Żydów. Konflikt między małżonkami staje się parabolą konfliktu między Żydami i innymi narodami, a jednocześnie obrazem czasów współczesnych pisarzowi. Por. D. Reischl, op. cit., s. 65

<sup>36</sup> Ta podkreślana przez Fineasza odrębność jego kultury odbiera jej możliwość rozwoju, gdyż (zdaniem Luhmanna) „Kultura powstaje właśnie wtedy, gdy spojrzenie kieruje się ku innym formom i innym możliwościom [...]” (N. Luhmann, op. cit., s. 64). Powstała w ten sposób przygodność znika dopiero po bezpośrednim poznaniu dawnej kultury (por. ibidem). Fineasz, który nie pragnie kontaktu z inną kulturą, odbiera jej tym samym możliwość rozwoju.

<sup>37</sup> Opór Dorion przed uznaniem Pawła za Żyda wzmacnia fakt, że Józef dąży do uznania Symeona, swojego nieślubnego syna z pierwszego małżeństwa z Marą, za pełnoprawnego Żyda.



Józefowi udaje się wygrać ten spór, ale jednocześnie ponosi dwie klęski: cesarz wydaje zgodę na opublikowanie edyktu zabraniającego nie-Żydom dokonywać obrzezania, a Paweł (zdobyty po tak długiej walce) pozostaje obcy ojcu<sup>38</sup>. Józef widzi cierpienia syna i z ciężkim sercem decyduje się oddać go matce<sup>39</sup>. Choć chłopiec docenia gest ojca, ich obcość pozostaje faktem. Dowodem tego jest obecność Pawła wśród tych, którzy kpili z Józefa, kiedy, jako uczestnik konduktu pogrzebowego Tytusa, przeszedł pod łukiem upamiętniającym zwycięstwa tego cesarza nad Żydami.

Choć walka o duszę chłopca była bardzo zacięta i Józef odniósł w niej, jak zobaczyliśmy, parę sukcesów (udało mu się np. doprowadzić do oficjalnej adopcji syna), pod wpływem rzymskiego żołnierza, Anniusza Bassusa (dyskretnie wspieranego przez Dorion), młody Paweł odrzucił kulturę ojca, zaczął karierę wojskową i stał się zaciekłym antysemitą. Co ciekawe, fakt, że stojąc między dwoma kulturami (żydowską ojca i grecką matki), wybrał rzymski militarizm, był powodem do rozpaczki nie tylko dla Józefa, ale także dla Dorion. Choć bardzo cieszyła się ona z klęski Józefa jako wychowawcy, stosunkowo szybko uświadomiła sobie cenę, którą przyszło jej za to zapłacić. Jej pierworodny stał się prymitywnym wojskowym, uosobieniem pogardzanego przez nią rzymskiego prostactwa<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> „Ale w ciągu tych ostatnich miesięcy matka i Fineasz wpoili w niego [Pawła – T.S.] głębokie przeświadczenie, że nauka żydowska jest barbarzyńska. Opowiadania o Odysie i Polifemie sprawiły mu wielką radość, ale historię Dawida i Goliata przyjmował opornie. [...] Czuł doskonale, że ojciec opiekuje się nim z całego serca. Chwilami napępniało go to dumą i próbował odwzajemnić się ojcu za jego miłość. Ale jakoś mu nie szło. [...] Nie pojmował, dlaczego ojciec po prostu nie opowiada się za Grekami lub Rzymianami. Dlaczego właśnie jego, Pawła, chciano zmusić, żeby się zniżył do Żydów?” (L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 312). Zrozpaczony chłopiec chciał nawet popełnić samobójstwo.

<sup>39</sup> „Nie, sens nie mógł być taki. Nie ma innej drogi, by zostać obywatelem świata, jak tylko przez judaizm. [...] Niewidzialny Bóg Jahwe był Bogiem ponad narodami, wołał do siebie wszystkich” (ibidem, s. 314). Józef zastanawia się, czy jego kosmopolityzm nie jest po prostu rodzajem nacjonalizmu. W końcu rezygnuje z syna, tak jak Abraham zrezygnował z Izaaka, żeby wypełnić swoje posłannictwo.

<sup>40</sup> Taki obrót sprawy przewidział Józef: „I cóż wielkiego możesz osiągnąć metodami twego Fineasza? Chyba to, że Paweł, kiedy dorośnie, będzie ulubieńcem wszystkich i takim samym głuptasem, jak twój Anniusz i inni, którzy stanowią twoje otoczenie” (ibidem, s. 139). Doris Reischl podkreśla, że wybór przez Pawła kultury rzymskiej jest spowodowany rozczarowaniem zachowaniem zarówno matki, jak i ojca. Jednocześnie jego późniejszy nacjonalizm i ataki

W pewnym sensie ta, pokazana na przykładzie Pawła, nieumiejętność syntezy dwóch kultur, zwłaszcza jego zdecydowane wybranie trzeciej – rzymskiej cywilizacji, a także związany z tym wyborem antysemityzm pokazują nierealność kosmopolityzmu Józefa. W interpretacji Feuchtwangera kultura rzymska, ogólnie oceniana jako otwarta, nie tolerowała jednak odrębności Żydów, szczególnie w wypadku osób, które chciały zrobić karierę w strukturach rzymskiego imperium<sup>41</sup>. Za ogólne przesłanie całej trylogii można uznać następującą konstatację: Żydzi nie pasują do innych kultur i ta niezawiniona przez nich inność, a także niezajomość ich kultury przez innych ludzi, uniemożliwia im, nawet po osiągnięciu wielkich sukcesów, skuteczną integrację ze społeczeństwem.

We współczesnym społeczeństwie wielokulturowym taka konstatacja wydaje się anachronizmem, może być uznana co najwyżej za literackie przetworzenie narastającego antysemityzmu czasów współczesnych Feuchtwangerowi. Nieudana próba połączenia dwóch pojęć i wartości: judaizmu i kosmopolityzmu, nieumiejętność dostrzeżenia różnicy między nimi (tak ważna w teoretycznej refleksji Luhmanna), przyczyniają się do klęski bohatera. Nie powinniśmy jednak zapominać, że została ona „zaprogramowana” przez pisarza: historia zmusiła Feuchtwangera do porzucenia pierwotnej koncepcji (Żydzi jako pośrednicy między Azją i Europą). Z tego właśnie powodu trylogia ta ma tak duże znaczenie: pokazuje ślepy zaułek pewnego sposobu myślenia o istnieniu pomiędzy kulturami. Fakt, że Feuchtwanger nasycił ją tak wieloma szczegółami i zwrotami akcji, podkreśla uporczywe krążenie wokół jednej nierozwiązywalnej koncepcji.

---

antysemickie mogą zostać zinterpretowane jako aluzja do zachowania całego pokolenia młodych ludzi, zainfekowanych narodowym socjalizmem. Por. D. Reischl, op. cit., s. 69.

<sup>41</sup> W powieści znajdziemy jednak przykłady Żydów, którym się udało zrobić karierę i zachować związki z kulturą przodków, ale jednocześnie pozostają oni elementem obcym i gorszym, co lapidarnie ujął Annius Bassus, odpowiadając na pytanie Pawła: „Barbarzyńcy? W pewnym sensie tak, z pewnością, ale należą do wyższej, subtelniejszej odmiany. Nie można ich stawiać na równi z Niemcami i Brytyjczykami” (L. Feuchtwanger, *Wojna...*, t. 2, s. 147).

**Joseph Flavius: An Intermediary Between Cultures?  
On the Role of the Protagonist as a Historian  
in the Trilogy *The Jewish War* by Lion Feuchtwanger**

**Summary**

The paper is devoted to Josephus Flavius, a Jewish-Roman historian and a mediator between Jewish and Roman culture, as he appears in Lion Feuchtwanger's "Josephus Trilogy" (1932–1942). The intercultural role of the ancient writer is discussed on two planes: with regard to his official contacts with Roman emperors, and with regard to his private life, especially his relationship to his son Paul whose mother was of Greek-Egyptian origins. Although Flavius' attempts failed, a cultural analysis of his life can shed a new light on Feuchtwanger himself (now forgotten but once one of the most popular German writers in the world) and his work. The whole trilogy can still be read as an interesting diagnosis of multi-culture society and its problems since it seems to well illustrate cultural systems as Niklas Luhmann describes them.

*Tadeusz Skwara*

**Keywords:** comparative literature, cultural transfer, historical novel, ancient Rome, anti-Semitism, multi-culturalism, Lion Feuchtwanger, Joseph Flavius



Dorota Sośnicka

Uniwersytet Szczeciński

**„Jedes Wort ist eine Übersetzung“:  
Zsuzsanna Gahses experimentelle Vermittlungen  
zwischen Sprachen, Medien, Gattungen und Kulturen**

Vor allem ist jedes Wort zunächst eine Übersetzung. Auch wenn jemand die eigene Sprache spricht. Erst denkt er etwas, dann sagt er das Gedachte, sekundenschnell hat er das Gedachte in Wörter übersetzt, und nur wenn er zwischendurch nach einem Wort sucht, fällt ihm das Übersetzen auf. [...] Jedes Wort ist eine Übersetzung, jede Erzählung, auch die Nacherzählung, das ist ein Ansatzpunkt.

Zsuzsanna Gahse: *Erzählinseln*<sup>1</sup>

Möchte man das Schaffen von Zsuzsanna Gahse in aller Kürze charakterisieren, so ließe sich vielleicht vorwegnehmend sagen, dass es „dazwischen“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Zsuzsanna Gahse: *Erzählinseln. Reden für Dresden 2008*. Mit einem Nachwort von Walter Schmitz sowie einer Bibliographie. Dresden: Thelem, 2009, S. 50–51.

<sup>2</sup> Zsuzsanna Gahse: *Übersetzt. Eine Entzweiung*. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2000 (CTL N° 36). (Erstausgabe: Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1993), S. 18. Im Folgenden ausgewiesen als üb mit Seitenangabe. Zu Zsuzsanna Gahses Schaffen siehe u. a.: Dorota Sośnicka: *In-der-Sprache-Sein: Zsuzsanna Gahses sprachliche Nachspürungen*. In: dies.: *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 419–468; ebenso Dorota Sośnicka: „Dazwischen innendrin“ – *Zu Zsuzsanna Gahses literarischem Schaffen*. In: *Colloquia Germanica Stetinsensia* 18. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, S. 85–103.

angesiedelt ist und sich in seinen verschiedenen Ausprägungen als „ein Drittes“ präsentiert. Ihre Prosa wersetzt sich nämlich der althergebrachten Vorstellung von epischer Kunst und ist vielmehr zugleich szenische Darstellung und lyrische Form, zudem ein Gespräch mit dem Leser und eine Herausforderung für ihn, das im Text Dargebotene auf seine Art weiterzudenken. Doch in Gahses Büchern verwischen sich nicht nur die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen, sondern auch jene zwischen Literatur, Musik und den Bildenden Künsten, indem die Autorin die für die anderen Künste charakteristischen Kompositionsprinzipien in die Sprache übersetzt. Um der ganzen Fülle der literarischen Tätigkeit Zsuzsanna Gahses gerecht zu werden, ist aber sogleich zu betonen, dass sie nicht nur den Ruf einer gern experimentierenden, mit vielen literarischen Preisen<sup>3</sup> gekrönten Schriftstellerin genießt, die Gert Ueding ganz zu Recht „an der Spitze der europäischen Avantgarde“<sup>4</sup> situiert, sondern auch als literarische Übersetzerin große Anerkennung gefunden hat, was unter anderem die ihr verliehenen Übersetzerpreise bestätigen: der Tibor-Déry-Preis (1999) und der Johann-Heinrich-Voß-Preis (2010). Von besonderer Bedeutung ist zugleich der ihr 2006 zuerkannte Adelbert-von-Chamisso-Preis, mit dem die Robert Bosch Stiftung „deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache auszeichnet“, deren Werk „im deutschsprachigen Raum in seiner Ausrichtung einzigartig ist“.<sup>5</sup> Denn – ähnlich wie der deutsche Schriftsteller französischer Herkunft, nach dem dieser bedeutende Preis benannt wurde – hat auch Gahse

---

<sup>3</sup> Für ihr literarisches Schaffen erhielt Zsuzsanna Gahse u. a. den Aspekte-Literatur-Preis des ZDF (1984), den Preis der Stadt Wiesbaden beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb (1986), den Stuttgarter Literaturpreis (1990) und den Preis der Stadt Zug (1993), den Bodenseepreis der Stadt Überlingen und den Werkpreis der Schweizer Schillerstiftung (2004) sowie den Thurgauer Kulturpreis (2010). Hinzu kommen die Stipendien in Edenkoben, Venedig und London sowie der Lehrauftrag an der Universität Bamberg (1989–1993) und die Poetik-Dozenturen an der Universität Bamberg (1996) und der Technischen Hochschule in Dresden (2007).

<sup>4</sup> Gert Ueding: *Mehr Distanz zu den Karotten! An der Spitze der europäischen Avantgarde: Porträt der Schriftstellerin Zsuzsanna Gahse*. In: Die Welt, 14.12.1991, S. 21. Diese Meinung begründet Ueding u. a. mit der Feststellung, dass in Zsuzsanna Gahse „die deutsche Literatur eine Dichterin gewonnen [hat], die aus der gelassenen und doch rätselhaften Gewissheit der Sprache schreibt und ihre ganze Existenz in deren Vexierbildern kodiert hat“ (ebd.).

<sup>5</sup> Aus der Definition des Chamisso-Preises: *Über den Chamisso-Preis*. Online: <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (11.10.2013).

die deutsche Sprache nicht von Kindesbeinen auf gesprochen, sondern erst im Alter von zehn Jahren erlernt, was möglicherweise ihren Blick dafür, was sich in dieser Sprache regt und sich in einzelnen Wörtern ereignet – aber ebenso in anderen Sprachen, die sie spricht und für die sie ein besonderes Augenmerk hat –, noch mehr geschärft hat. Zsuzsanna Gahse, die sich selbst als „Transmigrantin“<sup>6</sup> bezeichnet, musste nämlich während der ungarischen Revolution von 1956 zusammen mit den Eltern über die grüne Grenze aus Ungarn fliehen und machte das Gymnasium in Wien und Kassel. Dann lebte sie in Stuttgart, zwischendurch auch an anderen Orten, später in Luzern, seit 1998 wohnt sie in Müllheim/Thurgau in der Schweiz. Doch gerade aus diesem instabilen Wanderleben schöpft die heute „am Schweizer Bodensee lebende Herzensösterreicherin und intellektuelle Europäerin“<sup>7</sup> Anregungen für ihre schriftstellerische Arbeit und beruft sich dabei gern auf andere namhafte Schriftsteller:

Früher gefiel es mir, von Ein- und Auswanderern zu reden, ich dachte dann gleich an Beckett, Oskar Wilde, Gertrude Stein, Gombrowicz, Ödön von Horváth und die anderen Schriftsteller, die nicht in ihrem Land und nicht unbedingt für ihr Land lebten, und ich meinte, gerade auch deshalb seien sie gut, was ich immer noch meine.<sup>8</sup>

Ihr eigenes sehr kreatives Verhältnis zu der deutschen Sprache hat sie selbst folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

Die Vergangenheit einzelner Wörter ist interessant, bis zu einem gewissen Grad aufschlussreich, durch den Aufschluss zum Teil zerstörend, aber dann immer noch interessant, unterhaltsam, und dazu gehört, dass in einem Goethe-Institut [...] sagte eine Ausländerin [...], dass ihr das Wort *Germane* gefalle. *Germ!* Ein Gärstoff! Das sei eine Aussage und Inhalt des Wortes, sagte sie. *Germ-ane*. Ich weiß nicht, wie sie dann weiterdachte. Logisch wäre: *Germ-Ahne*. *Germ* ist

---

<sup>6</sup> Zsuzsanna Gahse: *Instabile Texte: zu zweit. Mit 6 Zeichnungen der Autorin*. Wien: Edition Korrespondenzen, 2005, S. 34.

<sup>7</sup> Ingrid Bertel: *Die Erbschaft* von Zsuzsanna Gahse. ORF (Österreichischer Rundfunk), 4.10.2013. In einem Interview bekannte die Schriftstellerin auch: „Ich habe ein Stück Budapest in mir, ein Stück Wien, Stuttgart gehört zu mir und jetzt die Schweiz, und so fühle ich mich auch wohl.“ (Antje Weber: *Straßen der Sprache. Die Schriftstellerin Zsuzsanna Gahse erhält den Adelbert-von-Chamisso-Preis*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.2.2006).

<sup>8</sup> Gahse: *Instabile Texte*, S. 37.

österreichisch. Sagen wir Hefe-Ahne, Hefevorfahr. Ich werde alles für die Sprache dieser Leute tun. (üb 5)

Und so unternimmt Zsuzsanna Gahse in ihren Büchern mit der deutschen Sprache allerhand: sie klopft die manchmal angestaubten, müden und schlaff herabhängenden Wörter ab, befühlt ihren Puls und verhört ihren Tonfall, befragt ihre Etymologien und versteckte Bedeutungen und untersucht unterschwellige Zusammenhänge zwischen ihnen. Auf diese Weise verordnet sie den „haarsträubend gekleidet“<sup>9</sup> einherziehenden Wörtern verschiedene „Leibesübungen“, um sie dadurch wieder fit zu machen. Zugleich lässt sie in ihren Texten entgegengesetzte Stimmungen aufeinanderprallen oder sie beschleunigt und verlangsamt die Sprachtempi und gestaltet so in dem ‚Sprachfluss‘ verschiedene Wortstrudel und „Erzählinself“<sup>10</sup>, worunter ebenso Zitate aus Romanen, Gedichten, Liedern oder Filmen wie auch kurze Sagen, Legenden, Anekdoten oder Witze zu verstehen sind, also allerlei winzige Versatzstücke, die einem im Gedächtnis haften bleiben und die „ihr kleines Eigenleben“<sup>11</sup> haben.

Mit der schriftstellerischen Arbeit begann Gahse bereits 1968, als ihre ersten Texte in Anthologien und Literaturzeitschriften wie „Akzente“ oder „neue deutsche literatur“ veröffentlicht wurden. Seit ihrem Buchdebüt 1983 mit dem Prosaband *Zero* veröffentlichte sie eine Vielzahl von weiteren Büchern, poetischen Arbeiten sowie Aufsätzen über Literatur und Bildende Kunst, sie war auch Herausgeberin einiger Anthologien und Sammelbände, verfasste szenische Texte und führte mit dem Bildenden Künstler Christoph Rütimann mehrere Performances durch.<sup>12</sup> Nachdem sie am Anfang der 1980er Jahre Helmut Heißenbüttel gebeten hatte, in einer Rundfunksendung über die ungarische Gegenwartsliteratur zu berichten, begann sie auch, aus dem Ungarischen zu übersetzen. Mit ihren Übertragungen der Werke von Péter Esterházy, István

---

<sup>9</sup> Zsuzsanna Gahse: *Wie geht es dem Text? Bamberger Literaturvorlesungen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997, S. 104.

<sup>10</sup> Das Wesen der „Erzählinself“ charakterisiert die Schriftstellerin in ihren *Dresdner Poetikvorlesungen*, insbesondere in der „3. Vorlesung“, vgl. Gahse: *Erzählinself*, S. 57–84.

<sup>11</sup> Ebd., S. 80.

<sup>12</sup> Eine umfangreiche Bibliographie der unterschiedlichen künstlerischen Tätigkeiten von Zsuzsanna Gahse ist in ihrem Buch zu finden: *Erzählinself*, S. 141–180. Einen aktuellen Überblick über ihr Schaffen bietet ihre Homepage: <http://www.zsuzsannagahse.ch>.



Eörsi, Endre Kukorelly, Miklós Mészöly, Péter Nádas, Zsuzsa Rakovszky, István Vörös oder Otto Tolnai gilt sie heute als ‚Botschafterin‘ der ungarischen Literatur in den deutschsprachigen Ländern.<sup>13</sup> Bei der Verleihung des Voß-Preises wurden ihre großen Leistungen wie folgt hervorgehoben:

Zsuzsanna Gahse ist eine phantasievolle, kreative Übersetzerin, die den immensen Herausforderungen der Texte mit spielerischem Knowhow und mit jener spürbaren Lust an der Spracharbeit begegnet, die sich auch in ihren eigenen literarischen Werken zeigt, wo Prosa-Kompositionen und poèmes en prose dominieren. Als Nachdichterin im besten Sinne des Wortes hat sie den bedeutendsten Sprachkünstlern unter den ungarischen Autoren zu einer deutschen Stimme verholfen.<sup>14</sup>

Diese lobende Bewertung der Übersetzerin ergänzte noch Irene Weber Henking, als sie 2010 bei der Preisübergabe in Istanbul in ihrer Laudatio betonte:

Zsuzsanna Gahse schreibt ihre Übersetzungen, ihr eigenes vielfach ausgezeichnetes Originalwerk und ihre zahlreichen poetologischen Arbeiten ganz, d. h. mit allen Fasern der Texte, und nicht allein mit den Wörtern, in die deutsche Sprache mit ihren Formen, Bildern und Klängen ein. Mehr noch, ihre Übersetzungen weiten den Tonraum und Bildkörper der deutschen Sprache aus, sind ein Spracherlebnis und eine Lesefreude [...] sind Ausdruck einer Sprachwut, einer Sprachlust und einer Sprachlist, welche „die Mühe, die sie dem Verfasser oft gekostet haben müssen“, vergessen lassen.<sup>15</sup>

Die beiden Charakteristiken geben nicht nur ein Bild von den besonderen Fähigkeiten der aus Ungarn stammenden und heute am Schweizer Bodensee lebenden Schriftstellerin, fremde Texte ins Deutsche zu übertragen, sondern sie benennen zugleich wichtige Qualitäten, die für eine gute Übersetzung unentbehrlich sind – so vor allem: dem Fremden in einer anderen Sprache zu seiner

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu René Kegelmann: *Übersetzung als Kulturtransfer und Grenzüberschreitung. Zur Rolle heutiger Übersetzer aus dem Ungarischen ins Deutsche*. In: *Cross Cultural Communication. Deutsch im interkulturellen Begegnungsraum Ostmitteleuropa*. Hg. Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, S. 289–301.

<sup>14</sup> Aus der Begründung bei der Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preises für Übersetzungen, gestiftet 2010 von der Akademie für Sprache und Dichtung. Zit. nach: <http://www.zsuzsannagahse.ch> (11.10.2013).

<sup>15</sup> Irene Weber Henking: *Sprachlust und Sprachlist. Laudatio auf Zsuzsanna Gahse*. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2010. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, S. 101–107, hier S. 101–102.

eigenen Stimme zu verhelfen und zugleich die Zielsprache um das Fremde zu bereichern. So weiß auch Gahse selbst ihre eigene übersetzerische Tätigkeit wie auch überhaupt die Bedeutung von Übersetzungen zu schätzen. Davon zeugen manche Äußerungen in ihren literarischen Texten, so etwa in dem Prosaband *Instabile Texte*, in dem sie schreibt:

Es ist eine der schönsten europäischen Taten, dass viel übersetzt wird, trotz aller Missverständnisse, die dabei entstehen.<sup>16</sup>

Doch in ihren *Dresdner Poetikvorlesungen* bekennt sie zugleich, dass sie sich „zum Übersetzen oft überwinden musste [...], weil das Übersetzen Zeit kostet und die eigenen Gedanken verdrängt“.<sup>17</sup> Aber sie betont sogleich, wie wichtig diese Art der Beschäftigung mit Sprache für das eigene schriftstellerische Schaffen sein kann:

Inzwischen meine ich allerdings, dass jeder, der schreiben will, hin und wieder übersetzen sollte. Bei der Umwandlung von einer Sprache in die andere werden alle Wörter, Sätze, Satzstrukturen und Satzgeschwindigkeiten zwangsläufig auf die Waagschale gelegt, und erst auf der Waagschale zeigen sie so richtig, was sie wert sind. Selbst wenn jemand einfach einen guten deutschen Text in einen guten deutschen Text übersetzt, kommt er der Sprache besser auf die Schliche, als beim bloßen Lesen. Zu beobachten ist beim Übersetzen nicht nur, *welche* Geschichte, sondern auch *wie* sie erzählt wird. Damit meine ich, dass es nicht einerseits gute Geschichten gibt und andererseits gibt es die Sprache, sondern sie gehören zusammen.<sup>18</sup>

Dieses zwiespältige Verhältnis zu ihrer Tätigkeit als „Kunstübersetzerin“ (üb 12) thematisiert Gahse besonders eindrücklich in ihrem literarischen Porträt *Übersetzt. Eine Entzweigung* (1993), in dem sie ebenso über das Übersetzen und die Schriftstellerei wie auch über die Beschaffenheit der deutschen und der ungarischen Sprache reflektiert, wobei sie zugleich andeutet, dass sie das Übersetzen viel breiter auffasst als nur als Vermittlung zwischen zwei Sprachen. Von besonderer Bedeutung ist hier nämlich die bereits im Titel genannte „Entzweigung“, die in vielfachem Sinn zu verstehen ist: zum einen als eine Entzweigung

---

<sup>16</sup> Gahse: *Instabile Texte*, S. 13.

<sup>17</sup> Gahse: *Erzählinseln*, S. 9.

<sup>18</sup> Ebd., S. 10.

zwischen zwei Sprachen, zum anderen zwischen der ‚fremden‘ und der eigenen „Kunstarbeit“ (üb 12), schließlich aber auch als eine Entzweiung zwischen der Literatur und den Bildenden Künsten.

In *Übersetzt* reflektiert die Ich-Erzählerin über ihre Reisen zu verschiedenen Ausstellungen ihres Partners Peter, der Bildender Künstler ist, wobei sie zugleich erklärt, dass für sie „alle bildenden Künstler, die [ihr] etwas sagen“ (üb 20) Peter heißen. Peters Arbeit findet die Ich-Erzählerin dermaßen anregend, dass sie ihm nicht nur bei den Vorbereitungen der Ausstellungen zuschaut, sondern auch Texte für die Ausstellungskataloge verfasst. Doch zugleich sinniert sie über ihre eigene schriftstellerische Arbeit, über das Vergessen und über den Unterschied zwischen Gedächtnis und Erinnerung, auch über ihr Vorhaben, ein Buch über ihren Freund Mihály oder Michael zu schreiben, der ohne Stimme im Krankenhaus liegt und sich mit ihr nur noch schriftlich über ein „Gesprächsheft“ (üb 56) verständigen kann. Schließlich berichtet sie auch von ihren Kontakten mit ungarischen Autoren, die sie alle wiederum Kelemen nennt (vgl. üb 17) und die gern ins Deutsche übersetzt werden wollen, so dass sie ihnen dabei helfen möchte. Diese Bereitschaft, auf eigene Vorhaben zu verzichten und für den anderen etwas Wichtiges zu tun, betrachtet sie allerdings als eine typisch weibliche Eigenschaft, der sie jedoch manchmal nur mit Mühe genügen kann:

Ich hatte, wie auch immer, falsch übersetzt, und wenn ich dabei an die Englischlehrerin [...] erinnert wurde, stimmte etwas auch mit meiner Frauenrolle nicht, allein schon durch die Unruhe im Gespräch. Dabei scheint Übersetzen etwas Weibliches zu sein, zu Diensten sein. Durchgreifend und unaufdringlich helfen, im Hintergrund bleiben, das sind frauliche Tugenden; bei einem männlichen Übersetzer wirken sie anders, männlich, bei Männern wirkt leicht alles männlich, aber sobald eine Frau übersetzt, kann man sofort erkennen, dass diese Arbeit eine weibliche Arbeit ist. (üb 12)

Problematisch an der Situation der Ich-Erzählerin – nicht nur als Schriftstellerin und Übersetzerin, sondern auch als Frau – ist somit, dass einerseits die ungarischen Schriftsteller<sup>19</sup> von ihr erwarten, dass sie sofort ihre Texte ins

---

<sup>19</sup> Zu einem der ungarischen Schriftsteller vermerkt die Ich-Erzählerin einmal, damit auf die Unterschiede zwischen schreibenden Frauen und schreibenden Männern verweisend: „Auch Kelemen lebt mit einer Frau und einem kleinen Kind und kümmert sich nur um seine eigenen Bücher“ (üb 17).

Deutsche übersetzt, ohne dass sie dabei auf ihre eigene schöpferische Arbeit Rücksicht nehmen, und andererseits, dass sie ihren Erwartungen zu genügen versucht, weil sie ihnen (trotz der schlechten Bezahlung) helfen möchte und weil auch ihr selbst das Lesen und Übersetzen ihrer Texte Spaß macht. Vor das Dilemma gestellt, auf welche Arbeit sie sich also konzentrieren sollte, und dabei zugleich auf die ungarische Bezeichnung für literarische Übersetzer als „Kunstübersetzer“<sup>20</sup> anspielend, stellt sie verbittert fest:

Also bin ich eine Kunstübersetzerin. Es gibt Kunstleder, Kunstseide, und so gibt es auch Kunstübersetzer. Ich wirke beinahe wie ein echter. Wenn ich gerade nicht übersetze, habe ich meine eigene Arbeit, von der ich meine, sie sei die echte Arbeit, aber möglicherweise könnte jemand einmal denken, gerade das sei die Kunstarbeit. Wenn zum Beispiel ein Ungar in Berlin auftaucht, ein ungarischer Schriftsteller, [...] möchte er selbstverständlich gerne übersetzt werden, und seinerseits denkt er zu Recht, daß ich mich neben meiner Kunstarbeit auch an die wirkliche Arbeit wagen könnte, an das Übersetzen. Oder um es aus dem Ungarischen noch einmal richtig herüberzubringen: an das Kunstübersetzen. So weit über die ersten Stufen der Unehrllichkeit. (üb 12)

An einer anderen Stelle reflektiert sie wiederum darüber, wie sehr sie sich durch das Übersetzen von der eigenen schriftstellerischen Arbeit entfernt, denn die Herausforderung, fremde Gedanken von der einen Sprache in die andere zu

---

<sup>20</sup> Über die Situation ungarischer Schriftsteller im kommunistischen Regime und über Übersetzungen zwischen den ‚großen‘ und den ‚kleinen‘ Sprachen reflektiert Zsuzsanna Gahse in ihrem Buch wie folgt: „Vor Jahren, in den schweren Zeiten, haben in Ungarn viele Schriftsteller nur von Übersetzungen leben können, dann waren sie wenigstens mit Sprachen beschäftigt und mußten nicht das schreiben, was allgemein von ihnen verlangt wurde, sie hatten ein Stück Weltliteratur vor sich auf dem Schreibtisch, oft bis in die Nächte hinein, und in Ungarn sagten sie, sie seien künstlerische – das heißt: nicht wirtschaftliche – Übersetzer. Es hat etwas Angenehmes, daß die Ungarn zwischen Übersetzungsarten unterscheiden, wobei das Wort, wodurch die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Arten zustande kommt, etwas besser mit Werkübersetzer angegeben wäre. Sie sind Werkübersetzer. Und gehe ich dem ungarischen Wort genauer nach, müßte ich sagen, sie seien Kunstübersetzer; selbstverständlich haben sie nicht irgend jemanden, sondern Goethe, Brecht, Grass, vor allem Rilke und Shakespeare, Beckett, Sartre übersetzt. Selbstverständlich wird hier aber fast immer der zunächst nicht berühmte, noch unklassische ungarische Autor übersetzt. Die Positionen sind in keiner Hinsicht vergleichbar, womit die Unehrllichkeiten beginnen, die Lügen in den Übersetzungen“ (üb 11).

übersetzen, hindert sie daran, die eigenen Ideen in die Sprache zu verwandeln und ihre eigene Sprache zu schreiben:

Als ich vor zwei Jahren Kelemens Buch abgeschlossen, das heißt zu Ende übersetzt hatte, waren es Schichten, die von mir wegfielen, das habe ich sehen können. Da bin ich, dachte ich. Kurze Zeit später, einen Tag später, war ich dann noch näher an mir. Kam immer einen Schritt weiter, sogar wenn ich schlief, und während sie aufgehoben wurde, sah ich die Entfernung, die vorher unbemerkt entstanden war und wie groß sie gewesen war. (üb 29)

Die Verdrossenheit der Schriftstellerin, die zugleich als Übersetzerin arbeitet, ist allerdings in dem Buch meistens nur zwischen den Zeilen spürbar. Erst im Nachwort, wo sie sich direkt an ihre Leserinnen und Leser wendet, gibt sie ohne Umschweife zu, dass sie eine Übersetzungsarbeit entschieden abgelehnt hatte, weil der zu übersetzende Text ihren eigenen schmerzlichen Erfahrungen mit Ungarn, über die sie selbst nur selten und eher sehr verschleiert schreibt<sup>21</sup>, entschieden widersprochen hat:

An dem Nachmittag [...] warf ich einen Blick in dieses Buch, weil mich Kelemen mit seiner schönen Stimme darum gebeten hatte, und gleich auf der zweiten Seite stand, daß Menschen traurig sein können, Tiere aber nicht, und das war dort erst gemeint, und auf der zehnten Seite stand, daß in Ungarn während der Revolution, die ich dort noch miterlebt hatte, die Leute, die dann in den Westen gingen, mit Autos abgeholt wurden: Jemand läutete und sagte, hier steht unten auf der Straße das Auto vom Roten Kreuz, und wir bringen Sie über die Grenze. Da sollen die Tapferen nein gesagt haben, und sie blieben, und die Nichttapferen fuhren mit, so stand es in diesem Buch.

Es ist erstaunlich, was die ungarischen Männer alles wissen. Aber das war nicht so, nicht so einfach, als sei man zu den Winterferien aufgebrochen, vielleicht gab es auch solche Fälle, warum sollte Kelemen sonst so etwas geschrieben haben, aber in Wirklichkeit sind fast alle zu Fuß über die Grenze gegangen, am Neusiedler See, und es war nicht angenehm, auch nachher nicht. Es ist wichtig, dass Kelemen

---

<sup>21</sup> Über die Situation in Ungarn im Jahre 1956, die gefährliche Flucht ihrer Familie über die grüne Grenze und den Aufenthalt in einem Flüchtlingslager hat Zsuzsanna Gahse hauptsächlich in ihrem Roman geschrieben: *Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück*. Vgl. dazu: Dorota Sośnicka: *Der ‚weibliche Blick‘ auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts: Die Erinnerungs-Romane ‚Engste Heimat‘ von Erica Pedretti und ‚Nichts ist wie‘ von Zsuzsanna Gahse*. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 20. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2012, S. 155–173.

viele Leser kennenlernen und mögen, solche Sätze aber will ich nicht übersetzen und werde sie Kelemen zurückschicken. (üb 64)

Teilweise im Kontext dieses Bekenntnisses, aber ebenso im anderen Sinn, was noch dargelegt werden soll, lässt sich Gahses Selbstcharakteristik lesen, in der sie die eigene Position wie folgt bestimmt:

Ich übersetze aus dem Ungarischen, und in Ungarn leben die Ungarn, die ungarisch sprechen und schreiben, und das von mir Übersetzte ist deutsch für Deutsche. Es gibt Deutsche, und es gibt Ungarn. Es gibt auch ein Dazwischen, weder Deutsche, noch Ungarn, und allmählich wird aus diesen etwas Drittes. Für diese Dritten könnte man allmählich Lebensläufe ausmalen. Wer das Dritte noch nicht ist, und den einfachen Hintergrund auch nicht mehr hat, ist ein Fährmann und soll fahren. (üb 18)

Der hier genannte Fährmann ist ein mehrdeutiges Bild. Denn er kann einerseits Emigranten meinen, die ihren „einfachen“ – heimatlichen – „Hintergrund“ verloren haben und sich durch ihre Flucht zur endlosen Wanderung verurteilt haben, wie dies im Roman *Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück* nachzulesen ist: „Flüchtlinge bleiben Flüchtlinge“<sup>22</sup> – heißt es dort, und: „Wer gegangen ist, den gibt es nicht, und über den spricht man nicht“.<sup>23</sup> Andererseits ist aber der Fährmann auch das Bild für den Übersetzer, der ähnlich dem die Fahrgäste von einem Ufer zum anderen über-setzenden Fährmann das in einer Sprache Gemeinde in die andere über-setzt. In *Übersetzt* gibt es übrigens viele solcher bildhaften Formulierungen, denn trotz allem übersetzt die Ich-Erzählerin recht gern, untersucht die Etymologien einzelner Wörter, listet sinn- beziehungsweise klangverwandte Wörter auf und spielt immer wieder mit der Sprache, wie etwa an folgender Stelle:

Abenteuer  
Aventure  
Abenteuer  
Abendtour  
Abend teuer

---

<sup>22</sup> Zsuzsanna Gahse: *Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück. Roman*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999, S. 99.

<sup>23</sup> Ebd., S. 35.

Nacht teuer  
die Nacht durchteuern. (üb 28)

Diese unterschiedlichen ‚Quergedanken‘, die verdeutlichen, dass das Denken nicht einfach linear verläuft, sondern auf verschiedenen Abwegen zustande kommt, bilden somit eine zweite Textebene. Und um diese ‚Entzweigung‘ der Gedanken auch nach außen zu zeigen, werden sie ab und zu eingerahmt in den eigentlichen Text eingefügt, was gewissermaßen zur Verräumlichung der ansonsten eindimensionalen Sprache führt und somit die Affinität des Textganzen zu den Bildenden Künsten hervorhebt.

Zugleich reflektiert die Ich-Erzählerin immer wieder über die Unterschiede zwischen der deutschen und der ungarischen Sprache, so beispielsweise dass es im Ungarischen – im Unterschied zum Deutschen – nur einen Vergangenheits-tempus gibt, dass die ungarischen Sätze nicht bestimmen, ob ein Mann oder eine Frau gemeint ist (wobei die Ungarn es meistens ohne Probleme erkennen können) oder dass Ungarisch als eine „sogenannt kleine“ (üb 31) Sprache nicht über so exakte Begriffe verfügt wie Deutsch, das ja zu den „großen oder bekannten“ (üb 32) europäischen Sprachen gehört. Sie berichtet auch über die Texte, die sie gerade übersetzt, und verweist darauf, dass diese – obwohl alle in ungarischer Sprache geschrieben – je nach dem Autor jeweils ihre eigene Sprache sprechen, denn während es bei den langen Sätzen von Kelemen „darum geht, eine logische Gedankenkette in einem Satz unterzubringen“, sind im Gegensatz dazu „Kelemens Sätze eher einem Wirbel vergleichbar, einem Stimmungswirbel, der den Leser mitreißen, zum Teil auch verwirren oder kippen will“ (üb 17). Diese Reflexionen weisen somit darauf hin, dass der Übersetzer bei seiner Arbeit die verschiedenen besonderen Eigenschaften jedes einzelnen Textes zu bedenken hat, dass er also nicht nur einfach nach Entsprechungen für die einzelnen Wörter suchen muss, sondern auch nach einer stilistischen, stimmungsmäßigen und kulturellen Entsprechung. Die Betrachtung der Vielzahl möglicher Entsprechungen für einzelne Wörter und Wortfügungen führt aber die Ich-Erzählerin zu der gut begründeten Frage, „[w]elches Deutsch“ (üb 17) sie denn in ihrer Übersetzung vorschlagen sollte, die schließlich in die Feststellung mündet, dass jede Übersetzung „für sich eine Lüge“ ist. Und dies verleitet die Schriftstellerin wiederum zu einer etymologischen Reflexion über

das Wort „Lüge“, bei der sie zugleich das Bedeutungsfeld um entsprechende Ausdrücke aus dem Ungarischen erweitert:

Lüge, das uralte germanische, nicht nur germanische Wort, hängt mit Leugnen zusammen und mit Locken wahrscheinlich. In dem entsprechenden ungarischen Wort höre ich keine Verwandtschaft zu anderen Wörtern. Mit dem uralten finnischen Wort, mit dem es zusammenhängen könnte, hängt es nicht zusammen. Zum Lügen gehört das Gewissen, ein Wissen, einiges an Wissen, das in jemandem zusammentrifft. Das Wort, das im Ungarischen dasselbe bedeuten will, das ich jedes Mal wirklich mit Gewissen übersetzen muß, ich muß es, heißt wörtlich Seelenkenntnis. (üb 17–18)

Die Zusammenfügung der deutschen und der ungarischen Bezeichnung für „Lüge“ samt den mitschwingenden Bedeutungen führt somit zu einem interessanten Ergebnis, nämlich zu dem Wort „Seelenkenntnis“, das – anstelle der „Lüge“ auf den Prozess der Übersetzung angewendet – den eigentlichen Sinn vom Übersetzen enthüllt, und zwar nicht nur die genaue Entsprechung der Wörter, sondern auch das Wissen um die Seele, also laut des Wörterbuchs – um das „Innenleben eines Lebewesens, das sich im Denken, Fühlen, Handeln od. Bewegen äußert“.<sup>24</sup> Man könnte jedoch die Behauptung wagen, dass auch ein literarischer Text, in den die Erfahrungen, Gefühle und Überlegungen des Schriftstellers eingeschrieben sind und der sich unterschiedlich ‚bewegen‘ kann, sein eigenes Innenleben hat, das in die fremde Sprache adäquat übersetzt werden sollte, was für den Übersetzer eine ungeheure Herausforderung bedeutet. Für die obige Behauptung lässt sich übrigens eine ausgezeichnete Entsprechung in Gahses Schaffen finden, die ihre *Bamberger Poetikvorlesungen* mit der Frage *Wie geht es dem Text?* betitelte, so dass sie dementsprechend in ihrem Buch den Text wie ein eigenständiges Subjekt betrachtet, das man nach seinem Befinden befragen kann. Mit dem Wohlergehen des Textes sind dabei seine unterschiedlichen ‚Befindlichkeiten‘ gemeint, d. h. die Betrachtung dessen, „wie er entsteht, hingestellt, installiert wird, wie er sich ausweitert und andere Texte in sich aufnimmt und zugleich wieder entlässt“<sup>25</sup>, wie er sich also nicht

---

<sup>24</sup> Stichwort „Seele“. In: Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik, 1966/1986/1989.

<sup>25</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text?* Klappentext.



anhalten lässt und damit: wie er geht. Auf diese Weise demonstriert Gahse die labyrinthische Beschaffenheit des Textes und dessen

sich abzweigende Gedankengänge und [...] gedankliche Quereinschüsse oder [...] abzweigende Nebenstraßen, die der Sprechende, während er spricht, und auch schon der Denkende, während er denkt, unablässig mitzusehen hat.<sup>26</sup>

Das alles muss aber freilich auch der Übersetzer sehen und in seiner Übersetzung wiederzugeben versuchen. Zu bedenken ist außerdem, dass der Autor eines Textes gegen die Regeln seiner Sprache verstoßen kann, dass er also seine Muttersprache um Neues bereichert, was ebenfalls einer adäquaten Übersetzung bedarf und für den Übersetzer die Entscheidung bedeutet, inwiefern und in welcher Gestalt er dies in seiner Übersetzung bewahrt, und zwar so, dass der übersetzte Text für die Leser verständlich bleibt. Dieses Problem und das Vorgehen des Übersetzers dabei erläutert Gahse auf ihre spielerische Art und Weise wie folgt:

Wenn sich der Autor, der das Original schrieb, verpuppt, verpuppt sich auch der Übersetzer. Der Kopf des Übersetzers verpuppt sich, der Kopf dessen, der die Verpuppung unverpuppt, setzt sich in die Verpuppung über. Er sitzt in einem Knäuel, und wer zieht ihn wieder heraus? (üb 30)

Damit deutet sie die unterschiedlichen Dilemmata des literarischen Übersetzers an, der sich einerseits in den Kopf des Autors hineinversetzen muss und andererseits die Möglichkeiten der Zielsprache zu bedenken hat. Wenn er aber eine gute Lösung findet, kann er auf diese Weise auch die Zielsprache um Neues bereichern:

Es ist spannend, was Kelemen zur Zeit am Ungarischen zu verändern sucht, es macht das Ungarische durchsichtig, biegt es, macht mit ihm, als sei es ein lustiges Pferd, kleine Sprünge. Und ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß sich dadurch auch das Deutsche leicht einmal mehr, das heißt noch einmal verändern lässt, wenn im Deutschen das, was sich Kelemen auf ungarisch überlegt, nachinszeniert wird. (üb 32)

Da aber eine hundertprozentige Entsprechung meistens nicht zu finden ist und sich stattdessen eine Vielzahl von Entsprechungen bietet, meint Gahses

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 9.

Ich-Erzählerin, dass beim Übersetzen verschiedene „Unehrllichkeiten“ (üb 33) beziehungsweise „Lügen“ unvermeidbar sind. Doch – wie sie darlegt – gerade diese „Unehrllichkeiten“ machen das Übersetzen so reizvoll:

Gerade wegen diesen, auch für einen selbst nicht leicht durchschaubaren Unehrllichkeiten lohnt es sich, zu übersetzen. Es ist interessant zu lügen. Wenn Übersetzungen klare oder selbstverständliche Gleichungen wären, wäre alles ehrlich und selbstverständlich, so daß man sie nur auswendig lernen müßte. Die Unehrllichkeiten, oft freundlicher umschrieben, erfordern Phantasie. (Darum sagen viele, daß die Übersetzer unterschätzt werden, was sie wirklich werden, und sie sagen die Übersetzer seien wie Dichter, was sie nicht wirklich sind, weil sie immer auf der vom Autor festgelegten Schiene weiterfahren, trotz der kleinen Umlenkungsversuche, die sie unterwegs begehen.) Eine Phantasie, die Lücken ausfüllt, das ist anregend, eine Phantasie, mit der jemand vortäuschen kann, Ungarisch sei wie Deutsch, ist interessant und für den, der sie hat, ist sie anregend. (üb 34)

Diese Unehrllichkeiten bei der Übersetzung sind übrigens auch etymologisch verankert, was die Ich-Erzählerin durch ein Sprachspiel verdeutlicht:

Für jedes Wort gibt es in jeder Sprache eine Entsprechung. Entsprechung. Eine Sprachung, die dem Original und der Sprache, in die übersetzt wird, widerspricht, also ent, das heißt dagegen; trotzdem wird jedesmal, ganz gleich wie die Übersetzung aussieht, etwas gespiegelt, das dem Original ähnelt, ein wenig ähnelt, und ich nehme an, daß durch Übersetzungen Sprachen verändert werden können. Merkwürdig ist es, wenn es heißt, eine Übersetzung müßte in der Sprache, in die sie hereingeholt wird, in erster Linie natürlich klingen. Dann ist die fremde Sprache in die bekannte übersetzt, so, als sei da nichts übersetzt, und somit wäre das Folgende passiert. Jemand sagt: Erzähl mir etwas Fremdes, ich möchte Neuigkeiten hören, daher will ich etwas Fremdes hören, aber erzähle das so, daß mir dabei alles vorkommt, als hätte ich es schon gewußt. Natürlich muß ich den Kopf schütteln. Das ist unmöglich, sage ich, ich erzähle dir, worauf du neugierig bist, strenge mich an, dir wirklich etwas Neues zu zeigen, und du bleibst unbekümmert sitzen, weil du nicht wirklich neugierig bist. Du willst eher sehen, daß alles so ist, wie du es kennst. (üb 58–59)

Diese sehr bildhafte Beschreibung des Übersetzungsprozesses korrespondiert offensichtlich mit dem Konzept eines verfremdenden Übersetzens, wie es Friedrich Schleiermacher 1813 in seiner Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* beschrieben hat. Gegenüber einer Übersetzung,

die „das Fremde in der eigenen Sprachsphäre [...] zum Verschwinden bringt“, indem sie als „uneingeschränkte Einbürgerung und Anverwandlung intendiert ist“<sup>27</sup>, plädierte nämlich Schleiermacher bei der Übersetzung von literarischen Texten für „eine Haltung der Sprache, die [...] ahnen lässt, dass sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen sei“.<sup>28</sup> Wie dieses Hinüberbiegen zustande kommen sollte, bestimmte Schleiermacher nicht genauer, denn er meinte, dass das literarische Übersetzen eine nicht näher regulierbare Kunst ist. Ähnlich äußerte sich auch Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), dem zufolge die wahre Übersetzung durchscheinend sein sollte, d. h. sie darf das Original nicht verdecken.<sup>29</sup> Mit diesen Auffassungen stimmt also auch die Betrachtung des literarischen Übersetzens von Zsuzsanna Gahse überein, was ebenso das obige Zitat wie auch ihre anderen, bereits angeführten Reflexionen bestätigen, darunter jene zu dem ungarischen Ausdruck für „Kunstübersetzer“ (üb 12).

Doch zugleich betont Gahse immer wieder, dass eigentlich jedes Wort eine Übersetzung ist (vgl. üb 60) – auch wenn man die „Vorstellung in ein Wort hinüber[setzt]“<sup>30</sup>, ist dieser Vorgang mit der Übersetzung vergleichbar:

Übersetzen ist ein gutes Wort, es gibt ein Bild. Und es gibt ein Bild auch von der Möglichkeit, dass jemand eine unbenannte Idee in die Benennung setzt, hinübersetzt. Er könnte die Idee auch hinüberlegen. Oder schieben. Sicher könnte er seine Gedanken auch in ein Wort hinüberwenden. Wenden. Zum Beispiel sagt man das auf ungarisch so. Man wendet ein Wort in das andere. Wenn auf ungarisch etwas gewendet wird, muß ich auf deutsch übersetzen sagen, aber in Wirklichkeit haben die Ungarn das Bild vom Wenden oder Wälzen, Drehen. Sicher ist auch diese sprachliche Möglichkeit vorstellbar, aber das deutsche Bild unterscheidet sich zum Beispiel vom ungarischen.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Harald Kittel, Paul Armin Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert, Fritz Paul: *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung – An International Encyclopedia of Translation Studies – Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. 2. Teilbd. Berlin: De Gruyter, 2007, S. 1676.

<sup>28</sup> Zit. nach: ebd.

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>30</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text*, S. 113.

<sup>31</sup> Ebd., S. 113–114.

Demzufolge ist im Grunde genommen jedes Wort „eine deutliche Körperbewegung, ein Langen, ein Voran, das Heranreifen, ein Pfad“ (üb 53), was eine Bewegung im Raum bedeutet, denn – wie die Schriftstellerin sagt –

bei der Umsetzung, beim Hinübersetzen und Wenden ist vom Raum die Rede, auch in diesem Fall wird ein Raum bestückt, installiert.<sup>32</sup>

Mit dieser Vorstellung sind wir somit bei der anderen Art der ‚Entzweigung‘ gelangt, die in *Übersetzt* sehr bildhaft angesprochen wird. Da fühlt sich nämlich die Ich-Erzählerin, die zugleich Schriftstellerin und Übersetzerin ist, innerlich zerrissen – nicht nur zwischen der eigenen und der fremden „Kunstarbeit“, sondern auch zwischen Peter und Kelemen, so dass sie wiederholt sich selbst auffordert, sich endlich für einen von den beiden zu entscheiden: „Entweder Peter oder Kelemen, es wäre wichtig, die beiden klar gegeneinander antreten zu sehen [...]“ (üb 26). Bedenkt man aber, dass für sie alle Bildenden Künstler Peter heißen, und alle ungarischen Autoren Kelemen, so bedeutet diese Entzweigung in Wirklichkeit eine Entscheidung zwischen den Bildenden Künsten und der Literatur. Wenn man dabei noch berücksichtigt, dass Michael, dem sie ihr Buch widmen möchte und der – während sie die fremden Texte ins Deutsche übersetzt – ohne Stimme im Krankenhaus liegt, „viel ernster ist als Kelemen oder Peter“ (üb 56), so spricht sie damit die Bedeutung der eigenen schriftstellerischen Arbeit an. Ihre Entscheidung, die sie in dieser Entzweigung zwischen Literatur und den Bildenden Künsten schließlich trifft, deutet sie mit folgenden Worten an:

Ist es nicht vielleicht wichtiger, bei meiner Sprache zu bleiben, es gibt viel zu tun, und in meiner Sprache, die keine Sprache ist, steckt vielleicht eine neue, die sich umschaute. (üb 26)

Mit dieser neuen, sich umschauenden Sprache gibt Zsuzsanna Gahse, die ja auch immer betont, dass sie ein Augenmensch ist und dass für sie das ‚richtige‘ Schauen äußerst wichtig ist, das Bild von ihrem literarischen Programm und ihrem Werk, das dadurch, dass es mit den traditionellen Gepflogenheiten der Literatur entschieden bricht, die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 114–115.

aufhebt und die Prinzipien unterschiedlicher Kunstarten miteinander verknüpft, sich in der Literaturlandschaft als ganz ungewöhnlich präsentiert und somit gewissermaßen als ein „Drittes“ (üb 18) gelten kann – als eine Art Verbindung zwischen Literatur und den Bildenden Künsten, wobei auch die Musik der sprachlichen Kadenz und die Beschleunigungen und Verlangsamungen des Sprachtempos eine entscheidende Rolle spielen. Dabei beruft sich Gahse auf das Schaffen von Gertrude Stein, die ebenfalls ihre Texte in deutlicher Anknüpfung an die Werke der Malerei geschrieben hat. So interpretiert sie den berühmten Satz Steins: „rose is a rose is a rose is a rose“ nicht wie üblich, sondern sie meint, mit diesem Satz habe Gertrude Stein gesagt:

[...] da ist die Rose, und wenn ich rund um sie herumgehe, ist sie von jeder Seite eine Rose, rundherum, bis nach innen hinein ist die Rose eine Rose.<sup>33</sup>

Demzufolge hat sich Zsuzsanna Gahse in *Übersetzt* ausdrücklich dazu bekannt, Steins Werk auf ihre eigene Weise weiterführen zu wollen:

Es gibt viel zu tun, und nehmen wir an, wir reden von der Stein, wieder von der Gertrude Stein (es ist beinahe die einzige Möglichkeit, sie, die vom Wiederholen lebte, zu wiederholen, nicht für immer, aber zunächst einmal), es tut gut, sie noch einmal anzuschauen, was sie machte und wie sie ihre Gedanken ausbreitete, verlangsamte, um sie von jeder Seite zur gleichen Zeit zu sehen. Ähnlich wie damals auch die Maler. Ähnlich ist natürlich nicht gleich. Natürlich aber kommt, wenn jemand schreibt und nicht malt oder mit Figuren zu tun hat, etwas anderes zustande, sobald er alles von jeder Seite anschaut. Zu schreiben ist etwas anderes als zu malen, zu zeichnen, Ähnlichkeiten sind im Schauen aber möglich, und sie hat auf einfachste Weise alles, alle Seiten einer Sache gleichzeitig zu sehen versucht, wie damals einige ihrer malenden Freunde. (üb 19–20)

Wie die Ich-Erzählerin in *Übersetzt* also feststellt, ist es eben vielleicht „nicht möglich, ohne Freunde auszukommen, ohne solche Freunde, die malen und in Bildern und Körpern denken“ (üb 20). Daher ist Gahse ihrem Vorhaben, das Denken in Bildern und Körpern in die Sprache zu übersetzen, treu geblieben, was auch allen ihren literarischen Arbeiten anzusehen ist.

Vor allem sind die meisten Werke von Zsuzsanna Gahse als Hommagen an das Schaffen von diversen Künstlern angelegt. So ist zum Beispiel die

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 65.

Erzählung *Berganza* (1984) eine anspielungsreiche Anknüpfung an Cervantes und E. T. A. Hoffmann, und der Prosaband *Stadt Land Fluss* (1988) ist mit seinen sieben Erzählungen in der Ich-Form und drei in der dritten Person erzähltechnisch und zahlenmäßig eine Hommage an die hundert Novellen des *Decamerone* von Boccaccio. *Einfach eben Edenkoben* (1990) ist wiederum ein Bekenntnis der Schriftstellerin zu dichtenden Frauen, hauptsächlich zu Else Lasker-Schüler und Gertrude Stein, während *Oh, Roman* (2007) das bernsteinfarbene Porträt eines Mannes entwirft, das die Autorin in einer Reaktion auf die von schreibenden Männern entworfenen Frauenporträts wie etwa *Anna Karenina* oder *Effi Briest* verfasst hat, wobei sie zugleich mit dem Motto auf den Komponisten Györgi Ligeti verweist und damit auch andeutet, dass sie ihren Roman in Anlehnung an Ligetis Klangflächenkompositionen geschrieben hat.<sup>34</sup>

Mehrere Werke von Zsuzsanna Gahse sind dagegen eine Übersetzung der Bildenden Kunst in die Sprache, so zum Beispiel ihr erstes Buch *Zero* (1983), das – zwischen Erzählung und Gedicht situiert – mit seinen „Porträts“, „Selbstbildnissen“, „Gruppenbildern“ und „Stilleben“ sich zugleich als eine Bildersammlung präsentiert. Von der Malerei wurden auch die *Hundertundein Stilleben* (1991) angeregt, in denen die Schriftstellerin in der Umkehrung des Ausdrucks, *Natura morta*‘ eine Ästhetik des Alltäglichen entwickelt und neben zahlreichen Anspielungen auf literarische Texte insbesondere auf die Stilleben des italienischen Malers und Graphikers Giorgio Morandi mit blauen, weißen und blasslila Vasen verweist. Durchaus visuell ist außerdem *Passepartout* (1994) angelegt, ein längerer Text auf einem großen Blatt, auf dem die Schrift mit einem Rahmen abgedeckt wurde, so dass man nur die hinter diesem Passepartout liegenden zehn Ausschnitte lesen kann. Daher beginnen und enden die einzelnen Texte immer wieder mitten im Satz – so, wie der Rahmen sie gerade traf. Etwas anders als in *Passepartout* installiert Gahse ihre Texte im *Kellnerroman* (1996), einer neuen Art vom aleatorischen Roman, der aus einem kurzen Haupttext und dreißig Fußnoten besteht, wobei viele der Fußnoten als Verzweigungen von anderen Fußnoten fungieren, so dass der Leser die dargebotenen Texte jeweils

---

<sup>34</sup> Vgl. dazu das Interview mit der Schriftstellerin: Dorota Sośnicka: *Kleine Teppiche von Geschichten. Ein Gespräch mit Zsuzsanna Gahse über ihr neuestes Buch „Oh, Roman“*. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 18. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, S. 75–84, hier S. 76–77.

anders anordnen und somit jedes Mal einen anderen Roman zusammenstellen kann. Um Installationen im Raum geht es auch in dem Prosaband *Instabile Texte* (2005), die durch ihre Strukturierung „teleskopartig zusammenschiebbar sind, man kann also einzelne Teile rausschnippeln, und sie sind immer noch gültig“.<sup>35</sup> Und während die *Instabilen Texte* zugleich schweizerische Landschaften in „Klang- und Sprachschaften“<sup>36</sup> verwandeln, ist der Prosaband *Essig und Öl* (1992) ein farbliches Wortspiel, bei dem die Stadt Wien, die Erfahrungen der Fremdheit und Vertrautheit oder der Distanz und Nähe zu einem sich in abwegigen Gedankengängen und rhythmisierenden Wiederholungen selbst fortzeugenden Text werden.

Für manche von Gahses Texten ist wiederum die formale Einschränkung entscheidend, so etwa hat sie in den *Instabilen Texten* in Anknüpfung an Petrarca's Sonette ihre eigenen „hohen Lieder im hohen Lausanne“<sup>37</sup> ihrem geliebten Peter gewidmet, die in der modernen „Mobil-Form“ einer „Doppel-SMS“<sup>38</sup> geschrieben sind, d. h. sie verfasste Kurztexte,

die höchstens 320 Zeichen haben und nicht weniger als 315, einschließlich Leerzeichen [...], und diese Vorgabe ist ebenso deutlich ein Gebot wie die Form der Sonette, auch wenn die 320 Zeichen weniger klingen, nicht den Klang der Sonette haben.<sup>39</sup>

In den *Donauwürfeln* (2010) dagegen, die eine Wanderung entlang der Donau nachzeichnen, hat die Schriftstellerin die Donau, das „gute alte Rückgrat“<sup>40</sup> Europas, in Würfel ‚verpackt‘, denn „zehn Silben mal zehn Zeilen sind ein Quadrat aus der Donau“, aber „[n]och schöner wäre ein Würfel“<sup>41</sup>, daher ergeben jeweils zehn Donau-Quadrate einen Donauwürfel, und siebenundzwanzig Donau-Würfel das gesamte Buch.

---

<sup>35</sup> Zsuzsanna Gahse im Gespräch mit Antje Weber: *Straßen der Sprache*.

<sup>36</sup> Beat Mazenauer: *Instabil und flüchtig*. Online: <http://www.culturactif.ch/livredumois/nov05gahsenaef.htm> (20.7.2006).

<sup>37</sup> Gahse: *Instabile Texte*, S. 121.

<sup>38</sup> Gahse: *Erzählinseln*, S. 98.

<sup>39</sup> Ebd., S. 98–99.

<sup>40</sup> Zsuzsanna Gahse: *Donauwürfel*. Wien: Edition Korrespondenzen, 2010, S. 53.

<sup>41</sup> Ebd., S. 5.

Mehrere Bücher von Gahse sind als szenische Prosa zu bezeichnen, so vor allem der Band *Abendgesellschaft* (1986), der sich aus sechsundvierzig Monologen von dreizehn Personen zusammensetzt, wobei eine besondere Rolle den hier aufeinandertreffenden Stimmungen zukommt. Das Szenische einerseits und andererseits die Bewegung im Raum bringt der Band *durch und durch* (2004) zum Vorschein, der den sich auf der wichtigsten Ost-West-Verbindung der Schweiz ‚durch und durch‘ wälzenden Verkehr registriert und zugleich in einer Art moderner „Commedia dell’arte“ eine Vielzahl von Charakteren, Eigenschaften und Temperamenten auftreten lässt. Schließlich aber ließ die Schriftstellerin auch in ihrem neuesten Buch *Die Erbschaft* (2013) personifizierte Witze auf der (Dreh-)Bühne auftreten.

Einige Arbeiten hat Zsuzsanna Gahse zusammen mit dem Bildenden Künstler Christoph Rütimann vorbereitet, so ist zum Beispiel das schmale, in Rot und Schwarz gehaltene Bändchen *Nachtarbeit* (1991), auf welches übrigens die Schriftstellerin auch in *Übersetzt* anspielt, ein literarisch-visuelles Projekt, „in dem die Zeit und das Zeitraffen sichtbar zur Geltung kommen“ (üb 25). Ihre anderen gemeinsamen Projekte sind das schneeweiße, intertextuell geprägte Büchlein *Calgary: April 1997*, ein witziges Experiment, das in wechselnder typographischer Gestaltung ebenso die Augen wie auch die Belesenheit und Imaginationskraft des Lesers anregen will, oder aber das Stück *A.D.H.D. Ansicht-Vorsicht-Durchsicht-Halt*, das sie 1997 anlässlich des 200. Geburtstags von Annette von Droste-Hülshoff als eine Verbindung von vorgetragendem Text und projizierten Dias in Münster auf die Bühne brachten.

Obwohl dieser Überblick über die diversen literarischen Projekte Zsuzsanna Gahses keineswegs vollständig ist, so vermag er doch das Hauptanliegen ihrer künstlerischen Tätigkeit anzudeuten: immer geht es ihr nämlich um das Vermitteln und Übersetzen zwischen verschiedenen Kunstarten und den literarischen Gattungen und Genres, ebenso aber um das Vermitteln zwischen Sprachen und Kulturen, wie dies etwa *Übersetzt. Eine Entzweiung* anspricht, oder aber eines ihrer letzten Werke – das *Südsudelbuch* (2012), in dem ebenfalls vielfach übersetzt wird, „weil manche Wörter und Wendungen in anderen Sprachen Besonderheiten erzählen, und was solche Wörter und Wendungen sagen



wollen, kann und soll man in die deutsche Vorstellung herüberretten“.<sup>42</sup> Denn schließlich ist – wie die Schriftstellerin doch immer wiederholt – „jedes Wort [...] eine Übersetzung, und bei jedem Wort verzögert sich die Zeit“ (üb 60).

“Every Word is a Translation”:  
Zsuzsanna Gahse’s Experimental Mediations  
between Languages, Media, Genres and Cultures

Summary

This essay sketches in broad outline the literary work of the German-language author Zsuzsanna Gahse, which is characterized by a variety of linguistic and formal experiments, particular attention being paid to her activity as a translator of Hungarian literature. At the centre of the discussion is Gahse’s literary portrait *Translated. A Disunity*, in which she reflects on writing and translating, but also takes as a theme her ‘disunity’ between literature and the graphic arts. Gahse found a way out of this ‘disunity’ by blurring the distinctions between different languages, media, genres and cultures in her works, by mediating in various ways between them and by ‘transferring’ them, for translating – as she always emphasizes – means very much more than simply mediating between two languages.

*Translated by Malcolm Pender*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, Zsuzsanna Gahse, experimental literature

---

<sup>42</sup> Zsuzsanna Gahse: Vorstellung vor der Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, 12. Mai 2012 in Schwäbisch Hall. Privatarchiv der Schriftstellerin.



II

Słowo i obraz

Wort und Bild



Walter Kroll

Georg-August-Universität Göttingen

Wie „übersetzt“ man Embleme?  
Am Beispiel der Emblem- und Emblematikrezeption  
im Kiever Kulturmodell der Barockzeit

Wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß das Emblem „eine im Regelfall dreigliedrige typographische Anordnung von Wort und Bild“<sup>1</sup> (Inscriptio – Pictura – Subscriptio) darstellt, so stellt sich bei der Rezeption der westeuropäischen Emblematik im slavischen Kulturraum, die zur Übersetzung und zur Entstehung von (neuen) Emblemen führte, die Frage, was geschieht mit der *Pictura* des Emblems? Wird die *Pictura* als *Sinnbild* einfach *reproduziert* und als Darstellung lediglich anders gedeutet? In der emblematischen Praxis polnischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts läßt sich diese „reproduzierende“ Aneignung des Emblems nachweisen.<sup>2</sup> In der Wiederholung bildlicher Motive im Bereich der *Pictura* des Emblems erreichen sie dann den

---

<sup>1</sup> Bernhard F. Scholz: *Emblem*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grabmüller und Jan-Dirk Müller, herausgegeben von Klaus Weimar. Berlin, New York: De Gruyter, 1997. Bd. I, S. 435.

<sup>2</sup> Einen Überblick liefern die fundierten Arbeiten von Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studia o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973; *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków: Universitas, 2002.

Status visueller Topoi<sup>3</sup>, auf die die Emblematiker oft zurückgreifen. Auf der anderen Seite verweist die Geschichte der polnischen (und westeuropäischen) Emblematik auf die Existenz verschiedener Varianten bzw. Grenzfälle<sup>4</sup> des Emblems, die den traditionellen Gattungsrahmen des Emblems sprengen. Diese Varianten sind keine Reproduktionen mehr, sondern das Ergebnis von Transformationen im Bereich der *Pictura*. In der slavischen Forschung zur Emblematik ist allerdings der Mechanismus dieser Transformationen, die sich bei einer *intermedialen Übersetzung* ergeben, bisher kaum untersucht worden, wobei man auch übersehen hat, dass diese Praxis gerade ein Spezifikum der Emblem- und Emblematikrezeption im ostslavischen Kulturraum ausmacht, genauer in den östlichen (orthodoxen) Grenzlandschaften (*kresy*) der polnischen Adelsrepublik (*Rzeczpospolita szlachecka*), die im 16. und 17. Jahrhundert aufgrund ihrer politischen Machtstellung in Teilen der heutigen West-Ukraine und Weißrusslands die Kulturhoheit besaß und bedeutende bildungspolitische Entscheidungen traf.

Nach einem historischen und kultursemiotischen Exkurs über die Entstehung des Kiever Kulturmodells der Barockzeit sollen nunmehr an einigen Beispielen aus der emblematischen Theorie und Praxis der Kiever Gelehrsamkeit intermediale Spezifika dieser Rezeption typologisch aufgezeigt werden.

1. Als der aus Moldawien stammende Fürst Petro Mohyla (1596–1647) nach der Ausbildung an der orthodoxen Bruderschaftsschule in Lemberg und seinen Studien an der Akademie in Zamość, Paris und Holland nach Kiev zurückkehrte, setzte mit seiner bildungspolitischen Reformtätigkeit als Archimandrit des Kiewes Höhlenklosters (1627) und als Metropolit von Kiev, Galizien und ganz Russland (1632) an der *Peripherie* der expandierenden *Rzeczpospolita*

---

<sup>3</sup> Vgl. den Sammelband *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Hgg. Ulrich Pfisterer, Max Seidel. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.

<sup>4</sup> Vgl. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Na pograniczu emblematów i stemmatów*. In: *Słowo i obraz*. Red. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982, S. 73–95; auch Rostysław Radyszewski: *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*. Część I: *Monografia*. Kraków: Wydawnictwo Oddziału PAN, 1996; Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Köln: Deubner, 2005.

eine Entwicklungsphase ein, die in dem heterogenen Raum zwischen Wilna – Kiev (Kyïv) – Lemberg (L'viv) zur Herausbildung einer neuen kulturellen *Semiosphäre*<sup>5</sup> führte. Die bereits seit dem 16. Jahrhundert existierenden Bruderschaftsschulen (*bratskie školy*) in Lemberg (1585), Brest (1591), Mogilëv (1590–1592)<sup>6</sup> und ihre Druckereien kamen dabei den Reformplänen von Petro Mohyla entgegen. Durch Privilegien der polnischen Könige (Zygmunt III. und dann Władysław IV.) organisierten die Bruderschaftsschulen ihren Unterricht nach dem Vorbild der „Septem artes liberales“, eingeteilt in die Klassen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie), in denen Griechisch, Latein, Hebräisch, Polnisch und Kirchenslawisch vermittelt wurde, wobei die belorussischen und ukrainischen Dialekte noch nicht den Status einer Standardsprache besaßen und primär der „umgangssprachlichen“ Kommunikation dienten.<sup>7</sup> Ihr Einfluss ist jedoch gerade in den Wappenversen unübersehbar; sie vermitteln den Eindruck einer (nichtkodifizierten) „Mischsprache“.<sup>8</sup> In der Organisation der Unterrichtspraxis zeichnet sich somit schon im 16. Jahrhundert die Vorstufe eines semiotischen Systems ab, das dann mit der Gründung des „Kiever Collegiums“ durch Petro Mohyla im Jahre 1632 und die offizielle Umwandlung zur *Kievo-Mohylianischen Akademie* im Jahre 1701 durch Peter den Großen zum Modell der kulturellen Semiosphäre heranreift.

Welche Merkmale zeichnen die neue Semiosphäre aus, die Jurij M. Lotman in seinem Spätwerk formulierte, und welche Funktion kommt dabei dem Transfer der Emblematisierung zu?

---

<sup>5</sup> Lotman versteht darunter die Gesamtheit der Zeichenbenutzer, der Texte und der Codes einer Kultur. Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Semiosphäre*. In: ders.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Hgg. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, S. 163–290; russische Ausgabe – ders.: *Semiosfera*. Sankt Petersburg 2000.

<sup>6</sup> Konstantin V. Charlampovič: *Zapadno-russkie pravoslavnye školy XVI i načala XVII veka*. Kazan<sup>4</sup> 1898.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Peter Rehder: *Altostslavisch – Altukrainisch – Altrussisch. Zur Problematik der drei Bezeichnungen*. In: Zeitschrift für Slawistik 35 (1990) 5, S. 754–761; Jaroslav Isajevyč: *Der Buchdruck und die Entwicklung der Literatursprachen in der Ukraine (16.–1. Hälfte des 17. Jahrhunderts)*. In: ebd., 86 (1991) 1, S. 40–52.

<sup>8</sup> Vgl. Giovanna Brogi Bercoff: *Zum literarischen Gebrauch der Mischsprache im ostslavischen Bereich im 17.–18. Jahrhundert*. In: Ricerche slavistiche 43 (1996), S. 183–208.

Die räumlichen Koordinaten der Semiosphäre lassen sich aus der Interdependenz zwischen *Zentrum* und *Peripherie* erklären. Die polnische Adelsrepublik des 16. und 17. Jahrhunderts bildet die *imperiale Sphäre*, das Zentrum, den Kern, in dem die dominierenden semiotischen Systeme angesiedelt sind; die bildungspolitische Funktion übernehmen dabei die katholischen Ordensgemeinschaften, vor allem die Jesuiten. Ihre Mission an der Peripherie fördert über den Import der Rhetorik als Mechanismus der Sinngenerierung und über die Jesuiten-Emblematik, die im Dienst der Macht des Bildes steht, die Entstehung eines *binären* Systems, das strukturelle Oppositionen prägen. Das (strukturalistische) Prinzip der *Binarität*, das sein frühes „dualistisches Kulturmodell“<sup>9</sup> begründet, erweitert der späte Lotman, indem er Binarität als *Pluralität* auffasst, aus der neue „binäre Aufspaltungen“<sup>10</sup> entstehen können. Aus der schon ohnehin brisanten Opposition *orthodox/katholisch* (oder katholisch/arianisch) entsteht nach der Revision der Kirchenbücher im Jahre 1653 eine neue binäre Aufspaltung innerhalb der orthodoxen Kirche, der *raskol*<sup>11</sup>, die Spaltung in die „Latinisierenden“ (*latinščiki*) und die Altgläubigen (*staroobryadcy*). Die Entwicklung von kulturellen Systemen, vor allem in Russland, verläuft in zwei sich bedingenden antithetischen Prozessen: einerseits als kontinuierliche Bewegung, deren Ausgang voraussagbar ist, andererseits als Veränderung, die sich als Bruch, als nicht voraussagbare Explosion (*vzryv*) manifestiert. Die Kategorie der Nicht-Voraussagbarkeit von explosionsartigen Prozessen bedingt bei Lotman die Logik der Explosion, aus der die Einsicht folgt, dass „vollkommen stabile, invariante semiotische Strukturen“<sup>12</sup> offenbar gar nicht vorkommen. Welchen Anteil an diesem explosionsartigen und nicht voraussagbaren Prozess der Spaltung die importierten Emblem- und Wappenbücher in Kiev hatten, die

---

<sup>9</sup> Vgl. Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij: *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)*. In: *Poetica* 9 (1977) 1, S. 1–40.

<sup>10</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 164.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Boris A. Uspenskij: *Raskol i kul'turnyj konflikt XVII veka*. In: ders.: *Izbrannyye trudy*. Tom I: *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva: Gnozis, 1994, S. 333–367.

<sup>12</sup> Jurij M. Lotman: *Kultur als Explosion*. Hgg. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, S. 147. Vgl. auch Wolfgang Eismann, Peter Grzybek: *Kultur*. In: *Lexikon der russischen Kultur*. Hg. Norbert P. Franz. Darmstadt: Primus, 2002, S. 248–257.



gerade nach der Spaltung der Kirche im Bereich der panegyrischen Literatur eine Hochkonjunktur erleben, soll anschließend erörtert werden.

Neben der *Binarität* erweisen sich *Heterogenität* und *Asymmetrie* als weitere Kennzeichen der Semiosphäre. Das Merkmal der Heterogenität resultiert aus der Präsenz und der Funktion des Lateinischen, des Polnischen und des Kirchenslawischen in dem Kiever Kollegium: „Ihr Verhältnis zueinander reicht von vollständiger Übersetzbarkeit bis zu ebenso vollständiger Unübersetzbarkeit“.<sup>13</sup> Das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie ist *asymmetrisch*. Während im Zentrum das Polnische und das Lateinische bereits als hochentwickelte Standardsprachen fungierten, waren im 16. und 17. Jahrhundert das Kirchenslawische als fremde, sakrale Sprache und die belorussischen und ukrainischen Dialekte „Partialsprachen, Sprachen mit eingeschränkten kulturellen Funktionen [...]“<sup>14</sup>, allerdings schon potentielle Träger der Semiose. Aus der Heterogenität und Asymmetrie an der Peripherie ergibt sich die Notwendigkeit der *Übersetzung*. Die Übersetzung ist somit für Lotman ein Grenzphänomen.<sup>15</sup> Die Bildungszentren im ostslawischen Raum liegen an der Peripherie der Rzeczpospolita. Peripherie als *Grenze* der Semiosphäre bedeutet allerdings nicht eine unüberschreitbare Trennlinie:

Der Begriff der Grenze ist ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich gleichzeitig zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinandergrenzenden Semiosphären. Die Grenze ist immer zwei- oder mehrsprachig. Sie ist ein Übersetzungsmechanismus, der Texte aus einer fremden Semiotik in die Sprache ‚unserer eigenen‘ Semiotik überträgt; sie ist der Ort, wo das ‚Äußere‘ zum ‚Inneren‘ wird, eine filternde

---

<sup>13</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 166. Als Beispiel dafür mag Feofan Prokopovič dienen, der im Auftrag Peters des Großen das Emblembuch von Diego de Fajardo Saavedra *Idea de un principe politico christiano* (Amsterdam 1659) übersetzen sollte und daran scheiterte. Indem er das Werk als unübersetzbar erklärte, schrieb er u. a. an den Zaren: „Многажды и слово его темному облаку или возмущенной водѣ подобствуетъ и со немалымъ трудомъ едва уразумѣши, что провъщаетъ и чего учить“ (Oft gleicht sein Wort einer dunklen Wolke oder dem trüben Wasser, und nur mit großer Mühe kann man begreifen, was er verkündet und lehrt). Zit. nach: Pavel V. Verchovskoj: *Učreždenie Duchovnoj Kollegii i Duchovnyj reglement*. Rostov 1916. Tom II, S. 25.

<sup>14</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 169.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz: *Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung*. In: ebd., S. 383–416.

Membran, die die fremden Texte so stark transformiert, dass sie sich in die interne Semiotik der Semiosphäre einfügen, ohne doch ihre Fremdartigkeit zu verlieren.<sup>16</sup>

Dieser Übersetzungsmechanismus vermittelt nicht allein fremde Texte, wozu die Psalmenparaphrasen eines Simeon Polockij<sup>17</sup> als Beispiel dienen können. Übersetzung ist für Lotman auch Überwindung von Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen und nicht allein der Bedeutungstransfer von einer Sprache in die andere:

Uns interessiert gerade die Kommunikation mit jenem Bereich, der die Kommunikation erschwert – und sie im äußersten Fall verunmöglicht. Mehr noch, je schwieriger und inadäquater die Übersetzung eines sich überschneidenden Raums in die Sprache des anderen ist, desto wertvoller wird die Tatsache dieser paradoxen Kommunikation in informativer und sozialer Hinsicht. Man kann sagen, die Übersetzung des Nichtübersetzbaren ist Träger hochwertiger Informationen.<sup>18</sup>

In diesem Prozess müssen auch fremde, aus westeuropäischen Quellen stammende „Bilder“ transferiert werden, die einerseits in den Text eingeschrieben sind und der Konkretisation durch den Leser unterliegen, andererseits als visuelle Reproduktionen von Wappen, Emblemen, Impresen oder Icones übernommen werden, um dann als Fremdes und Angeeignetes neue intermediale Beziehungen in der Semiosphäre herzustellen. Die emblematische Praxis in Kiev pflegte beide Varianten. Die *trilinguale Sprachkompetenz* der Kiever Gelehrsamkeit ermöglichte zwar Dichtern wie Lazar Baranovič, Stefan Javorskij, Silvestr Kossov, Pylyp Orlyk, Jan Ornowski, Simeon Polockij, Feofan Prokopovič die lateinischen Emblembücher im Original zu lesen, es gab jedoch auch konkrete Versuche, (religiöse) Emblembücher ins Polnische zu übersetzen, um den jesuitischen Missionsgedanken an der (orthodox geprägten) Peripherie zu fördern; auch die Sprache des Zentrums sollte die Peripherie beherrschen. Beispiel dafür ist die Übersetzung der *Pia desideria* (Gottselige Begierden), Antverpiae 1624,

---

<sup>16</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 182.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Rainer Georg Grübel: *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001. Kap. XI: *Metaphrase, Paraphrase und Variation im Wertfeld. Russische Psalmenparaphrasen des 17. und 18. Jahrhunderts*, S. 439–483; ferner: Susanne Strätling: *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock*. München: Fink, 2005, S. 372 ff.

<sup>18</sup> Lotman: *Kultur als Explosion*, S. 13.

des belgischen Jesuiten Herman Hugo (1588–1629) durch den (polonisierten) *Ruthenus* Mikołaj Mielezko (Мелешко, 1607–1667) – *Nabożne westchnienia Duszy poczynającej, postępującej, doskonałej służące [...] wierszem polskim opisane Roku Pańskiego 1657*.<sup>19</sup> Mielezko kopiert die *Picturae* aus den *Pia desideria* und übersetzt die lateinischen Subscriptionen. Diese Transfervariante von Emblembüchern verdient zwar als literarische Übersetzungsleistung Anerkennung, ist aber nicht Gegenstand meines Beitrags, zumal auch die Subscriptionen in diesem bimedialen Verbund in vielen Emblembüchern unterschiedliche Auslegungen des Dargestellten aufweisen. Uns interessieren hier in erster Linie Transformationen ikonographischer Zeichen emblematischer (und heraldischer) *Picturae* in den emblematischen Werkrealisierungen einiger Kiever Dichter und die Bild-Äquivalenzen (*образи эквиваленты*).<sup>20</sup> Auf Fragen der *intermedialen Übersetzung* gehen wir in den Abschnitten (2–4.2) ein.

Nach Jurij M. Lotman ist die „höchste Stufe der strukturellen Organisation eines semiotischen Systems [...] das Stadium der Selbstbeschreibung“.<sup>21</sup> Das geschieht in der grammatischen Selbstbeschreibung, in der Schaffung einer Grammatik, die eine normative *Metasprache* der Beschreibung darstellt. Dieses Stadium bezeugt ein Rezeptionszeugnis, das im Jahre 1596 in der Druckerei der Bruderschaftsschule in Wilna erschien, die *Hrammatyka Slovenska* von Lavrentij Zizanij.<sup>22</sup> Es handelt sich um die Beschreibung des Kirchenslawischen, das auf dem Areal belorussischer und ukrainischer Dialekt adaptiert wurde; ein „eigenes“ Grammatikmodell gab es dort noch nicht. Die wichtigste Vorlage für die „slawische“ Zizanij-Grammatik lieferten griechische und lateinische Grammatiken, darunter Philipp Melanchthons *Institutiones Graecae grammaticae* (1518).<sup>23</sup> Im Kiever Kollegium und später in der Kiewo-Mohylanischen Akademie folgten

<sup>19</sup> Vgl. die neue kritische Edition in: M. Mielezko: *Emblematy*. Wyd. i oprac. Radosław Grzeskowiak, Jakub Niedźwiedź. Warszawa: Neriton, 2010, S. 71–167; vgl. die fundierte Einleitung der Herausgeber, in der relevante Kontexte und Beziehungen zur westeuropäischen Emblematik erklärt werden. Vgl. auch Zbigniew Morsztyn: *Emblemata*. Oprac. Janusz i Paulina Pelc. Warszawa: Neriton, 2001.

<sup>20</sup> Terminus nach Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 183 ff.

<sup>21</sup> Ebd., S. 170.

<sup>22</sup> Vgl. Michailo Voznjak: *Hrammatyka Lavrentija Zyzanija z 1595 r. Lemberg 1911*. Hg. Gerd Freidhoff. München: Sagner, 1990 (= *Specimina philologiae Slavicae* 88).

<sup>23</sup> Die Vorlagen untersuchte ausführlich Voznjak.

dann weitere Grammatiken des Kirchenslawischen, die neben lateinischen und polnischen Grammatiken die Spezifik der trilingualen Selbstbeschreibung des Kiever Kulturmodells des 17. Jahrhunderts kennzeichnen: Während im Zentrum das Polnische zur Standardsprache einer Nation heranreift, entfaltet sich im 16. und 17. Jahrhundert an der Peripherie die *Mehrsprachigkeit* und beherrscht die Ebene der Kommunikation und Textproduktion. Die *Trilingualität* der Kiever Akademie ist in Europa ein einmaliges Phänomen, das sich in dieser Form nicht mehr wiederholen sollte.

2. Die Zizanij-Grammatik soll nunmehr als Übergang zu Fragen der Aneignung der Emblemik, der „fremden Sinnbilder“ führen.



Auf zwei Innenseiten des Titelblatts der *Hrammatyka Slovenska* (1596) befindet sich – in Widmungsfunktion – das älteste Emblem der Ostslawen. Das Emblem ist dreigliedrig aufgebaut und entspricht (in geradezu idealtypischer Weise) der Emblemdefinition des 16. Jahrhunderts, die eine Einheit aus der *Inscriptio – Pictura – Subscriptio* als strukturellen Gattungsrahmen fordert. Auch

wenn die *Pictura* zunächst eine Priorität in der Wahrnehmung erzeugt, entsteht das Sinnganze erst aus der Vernetzung aller drei Teile. Der kirchenslawische Vers (Elsilber) in der *Inscriptio* signalisiert dem Leser die Beziehung zum Gegenstand, indem ihm eine präsumtive Information vorgelegt wird: „Vergeblich wird sich derjenige bemühen, die Schrift zu beherrschen,/ der mich nicht verstehen will“ („*Прожно ты ся кушии писмо умѣти,/ которій не хоч мене розумѣти*“). Anders ausgedrückt, die Fähigkeit, Texte zu schreiben, erfordert eine neue *Einstellung zur Regel*, die in der *Pictura* die weibliche Gestalt der Grammatik aus dem Trivium der „*Septem artes liberales*“ versinnbildlicht. In der deutenden *Subscriptio* (Epigramm auf die Grammatik), die hier aus Platzgründen nicht abgedruckt wird, erfolgt die auslegende Selbstbeschreibung; das Grammatikmodell wird auf die Teile „Orthographie, Prosodie, Syntax und Etymologie“ begrenzt. Bei der Verbildlichung der Grammatik greift Zizanj auf die visuelle Topik zurück. Dadurch entsteht eine Beziehung zum *Fremden*, das in der ostslawischen Semiosphäre verortet wird. Die Verortung der fremden *Pictura* erzeugt eine bildliche Äquivalenzbeziehung zu Visualisierungen der „Grammatik“ in der Emblematik und Ikonologie, die dort stets als weibliche Gestalten mit einem Schlüssel modelliert werden.<sup>24</sup>

Der Übersetzungsvorgang besteht hier in der Herstellung von Bild-Äquivalenzen. Dabei handelt sich nicht um eine Äquivalenzbeziehung nach dem Prinzip der Analogie oder Gegensätzlichkeit, obwohl diese Sinnbeziehungen möglich sind, sondern um Identifikation. Aus der Vernetzung aller drei Teile des Emblems lässt sich ein Bekenntnis zur Regel, zur *Grammatikkultur* ableiten, die dem bisherigen (byzantinisch geprägten) Konzept der *Textkultur* der Altgläubigen gegenübersteht.

Der kulturelle Code der Textkultur der Altgläubigen, die sie nach der Spaltung unnachgiebig verteidigen, beruht auf *semantischer Organisation* und ist autokommunikativ ausgerichtet.<sup>25</sup> Der Text (Bibel, Schriften der Kirchväter)

---

<sup>24</sup> Vgl. das Emblembuch von Guillaume de la Perrière: *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblèmes moraux*. Paris 1593 (Nr. 18), ferner die Allegorie-Sammlung von Cesare Ripa: *Iconologia*. Rom 1603, S. 35.

<sup>25</sup> Vgl. Juri M. Lotman: *Zeichen und Zeichensystem in bezug auf die Typologie der russischen Kultur (11. bis 19. Jahrhundert)*. In: ders.: *Kunst als Sprache*. Hg. Klaus Städtke. Leipzig: Reclam, 1981, S. 149–174; dort die Typologie von Kulturcodes (semantisch, syntaktisch,

wird als originäre Gegebenheit aufgefasst, als ein Faktum, das ausschließlich in seiner authentischen, „endlichen“ und unabänderlichen Form existiert. Die Wahrheit des Textes ist mit der sich wiederholenden Konstanz seiner Rezeption identisch. Die Textlektüre gleicht daher einem transzendierenden Akt, der den Leser in die Einfluss-Sphäre der Gott-Materie versetzt. Bereits die kleinste Korrektur des überlieferten Textes, sogar eines Buchstabens, bedeutet eine Verletzung des Inhalts. Die textbasierte Kultur zielt auf statische Bewahrung des Textbestandes im Kulturgedächtnis. Die Textexegese wird nach der Denkform „Frage – Auslegung“ (*vopros – tolk*) vorgenommen und ist auf die Auslegung der Symbole begrenzt. Die Privilegierung des Dogmas von der Inkommensurabilität des Göttlichen legt den Übersetzern zum Teil unüberwindbare Hindernisse in den Weg. Die Restriktionen bei der Übersetzung betreffen vor allem den Bereich der Elocutio, aus dem Metaphern und Allegorien als Sünde verbannt werden, weil es nur die Option falsch oder richtig gibt.<sup>26</sup>

Durch die Gründung des Kollegiums und der Akademie etabliert sich in Kiev die *Grammatikkultur* der „Latinisierenden“ als Gegenmodell, das sich an der Peripherie von 1632 bis etwa 1712 zum geistigen Zentrum der Ostslawen entwickelt. Der kulturelle Code ist *syntaktisch* organisiert und *heterokommunikativ* ausgerichtet; „das Denken in Zeichen verdrängt das Denken in Symbolen“.<sup>27</sup> Neben der Selbstbeschreibung via Grammatik fördert die neue Einstellung zur Regel im Unterrichtskontext der „Septem artes liberales“ auch die Vermittlung der Rhetorik, Poetik und Philosophie. Im Rhetorikunterricht, der nach der Grammatikklasse einsetzt, übt man nicht nur die Kunst der Rede. Im System der Rhetorik, die im Barockzeitalter mit der Poetik gleichsam verschmilzt, zeichnet die Theorie der *Praecepta*, der *Exempla*-Kanon und die *Imitatio*-Lehre die Verfahrensschritte der Textherstellung vor. Die Textherstellung orientiert sich an den Regeln der *Inventio*, der *Dispositio*, der *Elocutio*, der *Memoria*

---

asemantisch/asyntaktisch, semantisch-syntaktisch); ferner: Světa Mathauserová: *Drevnerusskie teorii iskusstva slova*. Praha: Univerzita Karlova, 1976.

<sup>26</sup> Avvakum z. B lehnt kategorisch den Unterricht in Rhetorik und Philosophie ab, „denn ein Rhetor und Philosoph kann kein Christ sein“ („Понеже риторъ и философъ не можетъ быти христянинъ“. Zit. nach Uspenskij, S. 347); Latein als Sprache wird direkt mit dem Teufel in Verbindung gebracht (ebd., S. 343).

<sup>27</sup> Julia Kristeva: *Der geschlossene Text*. In: *Textsemiotik und Ideologiekritik*. Hg. Peter V. Zima. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 197.

und der Actio. In dieses Textherstellungssystem sind Bild-Text-Kombinationen integriert.

In den Kapiteln „poesis epigrammatica“ der polnischen und lateinischen Poetiken und Rhetoriken<sup>28</sup> des 17.–18. Jahrhunderts finden wir eine Vielfalt von Definitionen von Bild-Text-Kombinationen (Emblem, Symbolum, Hieroglyphicum, Allusiones ad stemmata – Wappengedichte). Viele Autoren übernehmen zum Teil ohne Quellenangaben Emblem-Definitionen aus jesuitischen Rhetoriken (Jacobus Pontanus, Cipriano Soarez), vor allem aus Jacob Masens Rhetorik-Kompodium „Spiegel der Bilder verborgener Wahrheit“ (*Speculum Imaginum Veritatis occultae*. Köln 1650, <sup>2</sup>1681), der auf die Emblembücher von Alciatus und die Impresensammlung von Typotius *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum* (Prag 1601–1603) Bezug nimmt und die Heraldik (Kap. 42) behandelt. Hier seine Definition des Emblems, die in zwei ukrainischen Rhetoriken auftaucht:

Emblema est imago figurata, ab intelligentium rerum natura ad mores vitamque rei intelligentibus uno conceptu exponendum translata.<sup>29</sup>

(Das Emblem ist ein [Sinn]bild, das in einem Begriff von der idealen Natur auf die Sitten und das Leben des Erkennenden übertragen wird.)

Dem Emblem kommt in dieser Definition nach der hermeneutischen Sensus-Lehre<sup>30</sup> die Funktion des *sensus moralis* und *sensus anagogicus* zu. Relevant für Masens Emblem-Konzept ist die Tatsache, dass er schon im einleitenden Teil, der Synopsis, bei den *imagines figuratae* (Emblem, Symbolum, Hieroglyphe)

---

<sup>28</sup> Vgl. Pelc: *Obraz – słowo – znak*, S. 16–37; Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. V. P. Masljuk: *Latynomovny poetyki i rytoryki XVII-peršoї polovyny st. ta їх rol' u razvytku teorii literatury na Ukraïni*. Kyïv 1983.

<sup>29</sup> Jacob Masen: *Speculum Imaginum Veritatis occultae*. Köln 1681, S. 656. Zit. nach der digitalisierten Version unter: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/masen.html>; bei Masljuk, S. 176.

<sup>30</sup> Über die Lehre vom „vierfachen Schriftsinn des Wortes“ (sensus literalis vs. historicus, sensus allegoricus vs. spiritualis, sensus moralis vs. tropologicus, sensus mysticus vs. anagogicus) vgl. Friedrich Ohly: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966; Horst-Jürgen Gerigk: *Der vierfache Schriftsinn*. In: ders.: *Lesen und Interpretieren*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 119–139.

von dem „Vorrang der *res picta* vor den *verba*“<sup>31</sup> ausgeht. Der Vorrang der *res picta* („Priorität des Bildes“)<sup>32</sup> im Emblem war für die Aufnahme der Emblematik im Kiever Kulturmodell des 17. Jahrhunderts sicherlich rezeptionsstiftend. Neben der Hermeneutik des Emblems, nach der die Deutung der *Subscriptio* vorgenommen wird, erscheinen mir in diesem Zusammenhang seine Strukturmerkmale und ihr historischer Wandel im Zeichen des barocken Gattungssynkretismus, der am Ende des 17. Jahrhunderts im Ergebnis zur Herausbildung neuer Bild-Text-Kombinationen führte, nicht minder wichtig. Ich fasse daher die Ergebnisse der Emblem- und Symboldefinitionen aus den Poetiken und Rhetoriken des 17. Jahrhunderts (Polen und ukrainischer Kulturraum) nach Teresa Michałowska<sup>33</sup> zusammen, um die *gattungsstrukturellen* Spezifika des Emblems in Polen und in der Kiever Akademie synchron herauszustellen.

Das **Emblem** besitzt einen dreigliedrigen Aufbau: *Inscriptio* (Lemma, Epigraphus) – *Pictura* – *Subscriptio* (Epigramm, Carmen), die das Dargestellte deutet (*explicatio picturae*). In Anlehnung an die stilistische Terminologie wird manchmal das Emblem im Aufbau in *Protasis* (*Pictura*) und *Apodosis* (*Subscriptio*) gegliedert. Das Emblem darf in der *Pictura* belebte Gegenstände (*res vivantes*), menschliche Figuren und narrative Motive aus Märchen (*Apologus*) und Fabel (*Fabula*) darstellen. Das *Symbolum* (*coniectura*) kann einen dreigliedrigen Aufbau haben, in einigen Poetiken wird allerdings ein zweiteiliger Aufbau (*Pictura* – *Subscriptio*) offeriert. Dem **Symbolum** liegt (wie bei Jacob Masen)<sup>34</sup> das Ähnlichkeitsprinzip (*similitudo*) zugrunde. Im *Symbolum* dürfen – im Unterschied zum Emblem – nur unbelebte und irrationale Dinge (z. B. Honig, verwelkte Blume; Engel, die Abstrakta wie Mut, Tugend darstellen) verwendet werden; menschliche Figuren dürfen nicht zentral, sondern lediglich im Hintergrund vorkommen. Das **Hieroglyphicum** (Hieroglyphe) wird lediglich als Sinnbild (*imago figurata*) ohne *Inscriptio* und *Subscriptio*

<sup>31</sup> Masen, S. 1–10; vgl. Barbara Bauer: *Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang, 1986, S. 461.

<sup>32</sup> Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: C. H. Beck, 1968, S. 26.

<sup>33</sup> Michałowska, S. 168–169, 187–188.

<sup>34</sup> *Symbolum* – „*Imago figurata similitudine rei non intelligentis, vitam moresque rei intelligentis uno conceptu clarè repraesentans*“ (Masen, S. 546).



definiert und in den Poetiken empfohlen, es nur in Vorworten oder Werken in Widmungsfunktion zu verwenden.

In der literarischen Praxis des 17. Jahrhunderts kam es dann zu einer Überkreuzung von Stemmata (Wappen) – Emblemen – Hieroglyphen – Icones. Der praktizierte Gattungssynkretismus lässt keine eindeutige Zuordnung zu. Die „idealtypische“ Form des Emblems, die A. Schöne<sup>35</sup> favorisiert, ist in der emblematischen Praxis der Kiever Gelehrsamkeit nicht mehr erkennbar. Herausgebildet haben sich Bild-Text-Kombinationen, die eher den „*imagines figuratae*“ des Jakob Masen entsprechen und einen *dreiteiligen Aufbau* aufweisen. Die Kiever Bild-Text-Kombinationen lassen sich in folgende Grundtypen einteilen, die in der Tradition der Gelegenheitsdichtung stehen und auf die antike Kultur der Lob- und Prunkrede (*genus demonstrativum*) verweisen: (A) Wappenverse<sup>36</sup>, (B) *Emblematicae declamationes*, (C) heraldisch-emblematische Panegyrika, (D) Emblem-Ensembles (Tradition der mehrständigen Embleme), (E) Emblematische Predigten, (F) Emblem als Exemplum für theologische Diskurse (Skovoroda), (G) Wort-Embleme<sup>37</sup> und Wort-Wappen. Da es sich hierbei um einen Transfer der Bilder (und nicht nur Texte) handelt, stehen Fragen der *Intermedialität* im Vordergrund. Hansen-Löve entwickelte für diese Betrachtungsweise ein Analysemodell, in dem er drei Transformationsformen ikonographischer Zeichen unterscheidet: (1) TRANSPOSITION, (2) PROJEKTION, (3) TRANSFIGURATION.<sup>38</sup>

Von den aufgezählten Grundtypen der Bild-Text-Kombinationen erkläre ich an dieser Stelle exemplarisch die Praxis bildlicher Transformationen in den *Emblematicae declamationes*, in einem *Epithalamium* von Pylyp Orlyk und

<sup>35</sup> Schöne, S. 18–50.

<sup>36</sup> Zur Poetik der Wappenverse vgl. Walter Kroll: *Heraldische Dichtung bei den Slaven*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1986.

<sup>37</sup> Über Wort-Embleme („emblematische“ Komposita, den „Genitivus emblematicus“) vgl. Schöne, S. 143 ff; ferner A. A. Morozov: *Metafora i allegorija u Stefana Javorskogo*. In: *Poëtika i stilistika ruskoj literatury. Panjati akademika Viktora Vladimiroviča Vinogradova*. Red. Michail P. Alekseev. Leningrad: Nauka, 1971, S. 35–44.

<sup>38</sup> Aage A. Hansen-Löve: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne*. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hgg. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, S. 304.

in einer Predigt („Vinograd Christov“) von Stefan Javorskij (Emblem als Exemplum für Predigten); die Ausführungen bilden hier die Fortsetzung meiner Arbeit über die emblematische Praxis von Stefan Javorskij.<sup>39</sup>

3. *Emblematicae Declamationes*. An der Kiever Akademie pflegte man diese Tradition im Unterricht der Rhetorik, um die erworbene *poetische Kompetenz* zu beweisen. Sie waren fester Bestandteil des Rhetorikunterrichts und dienten als Abschlußleistung. Es waren Deklamationen auf Embleme *und* Wappen. Sie werden im szenischen Darbietungsmodus präsentiert. Albrecht Schöne sieht unter Berufung auf Bohuslav Balbinus in den *Emblematicae Declamationes* eine „vermittelnde Zwischenform“ für die „emblematische Struktur des Schauspiels“. <sup>40</sup> Die Definition dieser Gattung in einer Kiever Rhetorik lautet:

Emblematica declamatio est, in qua emblematica aut symbola picta vel sculpta repraesentantur.<sup>41</sup>

(Eine emblematische Deklamation liegt vor, wenn Embleme und Symbole mit Hilfe der Malerei oder Skulptur dargestellt werden.)

Die ersten gedruckten Rezeptionszeugnisse dieser Kiever „declamatio“-Tradition sind die Text-Bild-Kombinationen: *Eucharisterion* (Kiev 1632) – in kirchenslawischer Sprache – und *Mnemosyne* (1633)<sup>42</sup> – in polnischer Sprache; beide Werke sind Petro Mohyla gewidmet, wobei *Eucharisterion* szenischen Charakter aufweist. In *Mnemosyne* (siehe Abbildung) unterliegt der Transfer der ikonographischen Zeichen im Zusammenspiel mit dem Text einer besonderen Kombinatorik.

---

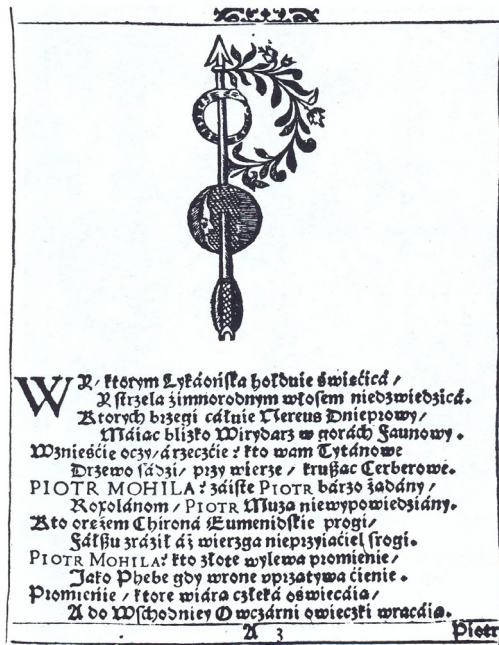
<sup>39</sup> Vgl. Walter Kroll: *Ėmblematika i topika v panegirikach Stefana Javorskogo*. In: *Okkazional'naja literatura v kontekste prazdničnoj kul'tury Rossii XVIII veka*. Hgg. Petr Bucharkin, Ulrike Jekutsch, Natal'ja Kočetkova. Sankt-Peterburg: Universitätsverlag, 2010, S. 55–77; ferner: ders.: *Stefan Javorskij's „emblematische Vita“ über Varlaam Jasinskij*. In: *Herrscherlob und Herrscherkritik in den slavischen Literaturen. Festschrift für Ulrike Jekutsch zum 60. Geburtstag*. Hgg. Britta Holtz, Ute Marggraff. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013, S. 15–42.

<sup>40</sup> Schöne, S. 208; dort die Definition von Bohuslav Balbinus.

<sup>41</sup> V. I. Rezanov: *K voprosu o starinnoj drame. Teorija škol'nych deklamacij po rukopisnym poetikam*. In: *Izvestija Otdelenija Russkago Jazyka i Slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk* 18. Sankt-Peterburg 1914, S. 7.

<sup>42</sup> *Mnemosyne sławy, prac i trudów [...] Piotra Mohyły [...]*. Kijów 1633 (Mikrofilm der Biblioteka Narodowa).

In dem zweiteiligen Bild-Text-Gebilde bestehen die *Picturae* aus den Buchstaben PIOTR MOHYLA; jedem Buchstaben folgt eine *Subscriptio* mit einer Deutung des Dargestellten in Versen; insgesamt also 11 Bild-Texte. Jeder Buchstabe in der *Pictura* ist allerdings aus *Emblem-Picturae* modelliert, die vorwiegend aus dem Emblembuch von Claudius Paradinus *Symbola heroica* (Antwerpen 1567) entnommen sind; daneben werden auch heraldische Zeichen aus dem Mohyla-Wappen verwendet. Die Transformierung ikonographischer Zeichen zu Buchstaben ist hier ein Akt der Verbalisierung zu einem *emblematischen Anagramm* und kann als *Transfiguration*<sup>43</sup> bezeichnet werden. Die Verketzung der „emblematischen“ Buchstaben verläuft nach dem (bereits erwähnten) Prinzip der Bild-Äquivalenzen. Es entsteht eine anagrammatische Sinnlinie, in der die „Über-Setzung“ Mohylas in ein neues (fremdes) semantisches Feld und die Identifikation im neuen Kontext sichtbar werden.



<sup>43</sup> Hansen-Löve, S. 304.

4. *Emblematisch-heraldische Panegyrika*. Mit der Expansion der Emblematik im 17. Jahrhundert nimmt die Transformation von Bild-Zeichen zu. Den Kiever Dichtern steht nunmehr ein ganzes Arsenal an Emblembüchern, Emblemenzyklopädien und Wappenkompendien zur Verfügung. In den Bibliotheken der Kiever Dichter befand sich der Kanon westeuropäischer Emblembücher (Alciatus, Bosch, Camerarius, Cats, Cramer, David, Drexel, Engelgrave, Givovo, Haefen, Hugo, Paradin, Picinelli, Reusner, Saavedra, Typotius, Veen, Valeriano, Zingref).<sup>44</sup>

Als ikonographische Zeichen liefern sie einen Paradigmenvorrat, der eine eigene semantische Welt darstellt:

Aus diesen Paradigmata werden ikonographische Zeichen(-Komplexe) selektiert und zu konkreten Ensembles im Bild vereinigt, die ihrerseits paradigmatischen Status erhalten können, wodurch feststehende ikonographische Syntagmata als heraldische, emblematische, allegorische Zeichenkomplexe entstehen [...]. Die ikonographischen Zeichen(-Komplexe) werden durch ihre konkret syntagmatische Position im Bild-Text zu ikonologischen Zeichen der Bildsemantik und darüber hinaus zu sinntragenden Einheiten einer vielschichtigen Bildaussage.<sup>45</sup>

Der intermediale Übersetzungsvorgang mit Verfahren der Transformation lässt sich in einigen Kiever Panegyrika feststellen, unter anderem bei Syl'vestr Kossov (1607–1657), dem Nachfolger von Petro Mohyla, in seinem kirchenslawischen Funeralgedicht *Stolp cnot* (1658)<sup>46</sup>, bei Stefan Javorskij (1658–1722) in einem seiner vier Panegyrika – *Echo głosu wotaiącego na puszczy od serdeczney reflexyj pochodzące a przy solennym powinszowaniu Ianowi Mazepie* [...] (Kijów 1689) und bei Pylyp Orlyk (1672–1742) – *Hippomenes sarmacki* [...] (Kijów 1698).<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Diesen Kanon, der aus ca. 62 Emblembüchern besteht, erschloss Dmitrij Tschizewskij. Vgl. dazu W. Kroll: *Dmitrij I. Tschizewskij und die Emblematik. Versuch einer Rekonstruktion*. In: *D. I. Tschizewskij. Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistesgeschichte*. Hgg. Angela Richter, Brigitte Klosterberg. Berlin: LIT, 2009, S. 61–84.

<sup>45</sup> Hansen-Löve, S. 307.

<sup>46</sup> Das Werk untersuchte eingehend Martin Erdmann: *Heraldische Funeralpanegyrik des ukrainischen Barock. Am Beispiel des „Stolp cnot“ Syl'vestra Kossova*. München: Sagner, 1999; dort auch die Reproduktion des Werks, das 100 Seiten umfasst.

<sup>47</sup> *Hippomenes sarmacki*. In: Pylyp Orlyk: *Konstytucija, manifesty ta literaturna spadščyna. Vybrani tvory*. Hgg. M. Trofymuk, V. Ševčuk. Kyiv: MAUP, 2006, S. 511–607; Reproduktion – S. 529.

Diesen (umfangreichen) Panegyrika ist gemeinsam, dass sie ihr Text-Bild-Gebilde mit Wappen und Emblemen konstruieren. Die Transformation geschieht über die *Projektion* der Wappenzeichen in (fremde) Emblem-Picturae aus der westeuropäischen Emblemik und via *Transfiguration* emblematischer und heraldischer Zeichen zu einer neuen Bild-Kombination.

4.1. Hier ein Beispiel aus einem panegyrischen Gedicht, dem Epithalamium *Hippomenes sarmacki* von Pylyp Orlyk<sup>48</sup>, dem Anführer des Kosakenheeres unter Mazepa und einem Schüler von Stefan Javorskij, der Orlyk in Kiev auch in den Fächern Rhetorik und Poetik unterrichtete.

Der Werktitel verweist auf zwei Kontexte, auf einen polnischen und auf einen mythologischen. Das Epitheton *sarmacki* verbindet den Namen Hippomenes mit der sarmatischen Ideologie<sup>49</sup> der Rzeczpospolita, deren Macht und Größe im 17. Jahrhundert der Glanz (und das Verhängnis) der „Goldenen Freiheit“ (*złota wolność*) umstrahlen. Zweitens alludiert der Werktitel an die griechische Sage um Atlante, der jagenden Jungfrau, die jeden Freier, der sie begehrte, zu einem Wettrennen herausforderte. Gewann er es, nahm sie ihn zum Mann; wenn er das Rennen verlor, tötete sie ihn. Auch Hippomenes, der vermutlich der Sohn des Ares war, erlag dem Charme der lauffreudigen Schönheit und forderte sie zum Wettlauf auf. Um allerdings das Rennen nicht zu verlieren, bat er Aphrodite um Hilfe. Sie gab ihm drei goldene Äpfel, die er während des Rennens fallen lassen sollte. Hippomenes folgte dem Rat der Aphrodite. Während des Rennens, als seine Kräfte nachließen, warf er Atlante einen goldenen Apfel vor die Füße. Atlante hielt vor Neugierde an, wodurch Hippomenes einen Vorsprung erzielte. Er gewann das Rennen und heiratete Atlante. Der (orthodoxe) Sarmate und *stolnik* (Truchsess) Jan Obidowski (1676–1701), ein Neffe und Schützling des Hetmans Jan Mazepa, gewann

---

<sup>48</sup> Vgl. dazu Oleksandra Trofymuk: *Literarna tvorčist' Pylypa Orlika*. In: ebd., S. 623–703, die auch eine detaillierte literarhistorische Analyse der Werke vornimmt; allerdings bleibt die Präsenz westlicher Emblembücher unberücksichtigt. Vgl. auch Rostysław Radyszewski: *Hetman Mazepa w polskojęzycznych panegiricach Jana Ornowskiego i Filipa Orłyka*. In: *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società/Mazepa and his time. History, culture, society*. A cura di/edited by Giovanna Siedina. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004, S. 489–502.

<sup>49</sup> Vgl. dazu Janusz Maciejewski: *Sarmatyzm jako formacja kulturowa. (Geneza i główne cechy wyodrębniające)*. In: *Teksty* 4/1974, S. 13–42.

einst die Gunst der schönen Anna Koczubejówna<sup>50</sup> und heiratete sie im Januar 1698. Das Paar wurde in einer (pompösen) Hochzeitszeremonie von Stefan Javorskij getraut; er hielt auch die Hochzeitspredigt, auf die anschließend kurz eingegangen wird.



<sup>50</sup> Anna Vasil'evna Kočubej (Lebensdaten unbekannt) war eine der drei Töchter von Vasilij Leontovič Kočubej (1640–1708), der tatarische Vorfahren hatte; die jüngste Tochter war Motrja (Matrona) Vasil'evna (1688–1738), in die sich Mazepa nach dem Tod seiner Frau verliebte; in Puškins Gedicht *Poltava* heißt sie Marija. Kočubej war Generalsekretär und Generalprokurator des Kosakenheeres und kämpfte bis 1708 an der Seite von Mazepa, den er dann bei Peter dem Großen denunzierte, weil dieser sich mit den Schweden verbündete. Peter der Große glaubte dieser Nachricht nicht und ließ ihn zusammen mit dem Oberst Ivan Iskra köpfen; erst die Schlacht bei Poltava (1709) brachte die Wahrheit ans Licht, und beide wurden rehabilitiert.

Das Epithalamium besitzt einen rhetorischen Grundaufbau (Exordium – Narratio – Conclusio). Das Exordium enthält ein Gedicht auf das Wappen der Obidowski-Familie, das zweiteilig aufgebaut ist. In der oberen Feldhälfte steht ein (statischer) Adler, in der unteren drei mittig angeordnete und angeheftete viereckige Steine. Die Subscriptio deutet das Wappen über den *sensus literalis* hinaus zum *sensus allegoricus*, indem eine mythologische Beziehung hergestellt wird, aus der wir erfahren, dass der Adler von Jupiter selbst stamme und die Diamantsteine von Juno geschenkt wurden. Das Wappen sei göttlichen Ursprungs; Jupiter und Juno sind die Schutzpatronen der Familie Obidowski.

Patrzcież Dom OBIDOWSKICH w iak wysokiey Cenie,  
Gdy od Bogów Niebieskich ma swe Urodzenie.<sup>51</sup>

(Schaut, welch hohen Wert das Obidowski-Haus besitzt,  
da es doch von den himmlischen Göttern herstammt.)

Es folgt die Narratio des Gedichts, die in eine vierteilige Bild-Text-Kombination zerfällt. Die obige Reproduktion zeigt die erste Kombination; der Kupferstecher war Ivan Ščyrs'kyj, der übrigens auch für Stefan Javorskij tätig war. In der Mitte der Pictura stehen als *Projektionen* das „Y-Kreuz“<sup>52</sup>, der Stern und der Halbmond aus dem Wappen von Jan Mazepa, der Obidowski-Adler nistet auf dem Kreuzzeichen des Mazepa-Wappens. Neben dem Kreuz stehen zwei Figuren, die, denkt man an die Deutung des Obidowski-Wappens im Exordium, mehrfach kodiert sind: links Anna Koczubejówna (= Atlante = Juno) und rechts Jan Obidowski (= Hippomenes = sarmatischer Ritter = Jupiter); beide halten den Wappenschild. Dadurch entstehen über Bild-Äquivalenzen neue Sinnbezüge, die den „Mechanismus der Verdoppelung“<sup>53</sup> erkennen lassen, aufzufassen als eine *zeichenhafte* Photographie der Wappenträger.

---

<sup>51</sup> Orlyk, S. 512.

<sup>52</sup> Die auseinanderstehenden „Arme“ des Buchstabens Y sollen bedeuten, dass das Haus Mazepa aus zwei Geschlechtern entstanden sein soll. In den Wappenbüchern heißt es: „Jan Mazepa herbu Kurcz“, also aus der Familie Kurczewicz (Kurczewiczowie) aus Wolhynien, die zwei Linien vereint. Vgl. Bartosz Paprocki: *Herby rycerstwa polskiego*. Kraków 1584, S. 677: „Klejnotu takim kształtem używają na Wołyniu Kurczowie.“

<sup>53</sup> Über den „Mechanismus der Verdoppelung eines Objekts“ in der Literatur und in den bildenden Künsten, der in der Spiegelmetapher seinen Ursprung hat, vgl. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*. Kap. *Ikonische Rhetorik*, S. 78–89.

In die heraldischen Zeichen hineinprojiziert erscheint nun der Obidowski-Wappen-Adler, der sich in einen Adler verwandelt, der mit seinen Jungen gegen die Sonne fliegt. Der Betrachter stellt in der Bild-Interferenz auch einen Wechsel der Perspektive fest, eine Grenzverschiebung in einen kosmischen Raum, die im Ergebnis eine Bild-Äquivalenz zur Emblematik herstellt, unterstützt durch die Präsenz der Inscriptionen (*Sol ad solem* u. a.).

Der Adler, der mit seinen Jungen gegen die Sonne fliegt, ist ein beliebtes Motiv, das in einigen Emblembüchern<sup>54</sup> zur Darstellung gelangt; vgl. die Reproduktion des Emblems von Camerarius (unten). Durch die Häufigkeit in der Verwendung erlangt das Adler-Motiv den Status eines *visuellen Topos*, der auch in die poetische Lexik einiger russischer Dichter des 18. Jahrhunderts eingeht und dann als *Wort-Emblem* durch das Transformationsverfahren der *Transposition* realisiert wird.<sup>55</sup>

Es ist die Sonnenprobe, um die Sehkraft des Adlers (und seiner Jungen) zu stärken; sie kann aber auch Verjüngung bedeuten.

In dem Transformationsverfahren der *Projektion* und der *Transfiguration* heraldischer und emblematischer Zeichen entsteht aus der Perspektive des Betrachters des „Hochzeitsbildes“ von Orlyk eine komplexe *Pictura*, die in der *Subscriptio* als Darstellung zur Deutung gelangt.

---

<sup>54</sup> Joachim Camerarius: *Symbolorum & Emblematum ex Volatilibus et Insectis desumptorum centuria tertia collecta* [...]. Nürnberg 1597, Bd. III, Nr. 4. Die Inscriptio lautet: „Per tela, per ignes“ (Durch Pfeile und Blitze hindurch); die Subscriptio: „Nec me praerupti montes, nec fulgura terrent./ Quo minus in summo vertice conspiciat“ (Weder jähe Felsen noch Blitze können mich davon abschrecken, mich auf dem höchsten Gipfel sehen zu lassen). Verschiedene Adler-Embleme vgl. auch: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hgg. Arthur Henkel, Albrecht Schöne. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler, 1978, S. 773–774.

<sup>55</sup> Ein anonymes Dichter des 18. Jh. schreibt: „[...] Орел ко солнцу ныне возлетает./ Радость в Россию всем ниспосылает, [...]“. In: *Russkaja sillabičeskaja poëzija 17–18 vv.* Red. Varvara P. Adrianova-Perec. Leningrad: Sov. pisatel', 1970, S. 258; Stefan Javorskij in einer Predigt aus dem Jahre 1710: „Мысленный наш орел, царь Петр Алексеевич, не зажмуренными очами смотрит [...] на солнце предвечное Христа [...]. In: *Propovedi, blažennyja pamjati Stefana Javorskogo* [...]. Čast' 3. Moskva 1805, S. 255; ebenso bei Aleksandr N. Radiščev in dem Gedicht *Ošmnadcatoe stoletie*: „[...] Выше и выше лети ко солнцу, орел ты Российский,/ Свет ты на землю снеси, молнии смертельны оставь“, zit. nach: *Liry i truby. Russkaja poëzija XVIII veka*. Red. Dmitrij D. Blagoj. Moskva: Gosud. Izdat. Detskoj Literatury, 1976, S. 272.





Die zweiteilige Subscriptio des Epithalamiums von Orlyk orientiert sich bei der Auslegung der Zeichen an den *loci a persona*, die Äquivalenzbeziehungen zur Mythologie und Gegenwart herstellen. Im ersten Teil der Subscriptio (Text siehe oben I–III) werden *Ruhm* und *Altertümlichkeit* des Hauses Obidowski aus der Verortung im Mazepa-Wappen unter dem Schutz von Mars und Lucina (= Juno) abgeleitet („Przy kurzcu MAZEPIANSKIM, Marszem y Lucina/ DOM OBIDOWSKICH świeci [...]“); den Ruhm trägt der Adler in die Höhen des Sonnengottes Phoebus Apollo. Der zweite Teil der Subscriptio besteht aus einem 116 Dreizehnsilber umfassenden anagrammatischen Gedicht aus den Buchstaben „JAN Z OBIDOWA OBIDOWSKI STOLNIK IEGO CARSKIEI PRZESWIETNEI MOSCI“. Dem Gedicht geht als Motto ein (verkürztes) Zitat von Horaz voraus: „Fortes creantur fortibus & bonis, nec imbellum progenerat Aquilae columbam“.<sup>56</sup> Es stammt aus den *Carmina* von Horaz (Liber IV, *Carmen IV*, Zeilen 28–31) und lautet vollständig:

[...]

fortes creantur fortibus et bonis:  
est in iuencis, est in equis patrum  
virtus neque inbellem feroces  
progenerant aquilae columbam.

Von den Tapferen und Guten werden  
die Tapferen erschaffen; / in Stieren  
und Pferden lebt der Väter Tatkraft /  
und niemals bringen wilde Adler ruhige  
Tauben hervor.

<sup>56</sup> Orlyk, S. 530.

Horazens *Carmen IV*, das Drusus, dem Stiefsohn des Kaisers Augustus, gewidmet ist, bildet den *Prättext* zu dem anagrammatischen Gedicht von Orlyk. Horaz vergleicht in den 75 Verszeilen, die aus alkäischen Strophen bestehen, den römischen Heeresführer mit dem Adler, der dem Jupiter seine tödlichen Geschosse reicht, und rühmt seine Tapferkeit im Kampf gegen germanische Stämme. Orlyk greift dieses Motiv in seiner Auslegung der transfigurierten Zeichen der *Pictura* auf. Der zur Sonne fliegende Obidowski-Adler impliziert in der Überschreitung der Grenze Ereignishaftigkeit.<sup>57</sup> Die Ereignisse in der Erzählung der 2. *Subscriptio* finden in einem kosmisch dimensionierten *mythologischen Raum* statt, der im Gegensatz zum Horaz-Text keinen synchronen Bezug zur Gegenwart bildet. Der Adler agiert in einem immerwährenden (panchronen) Zeitkontinuum mit Figuren aus der griechischen Mythologie, und es heißt, er werde unter ihrem Schutz kämpfen:

ORZEŁ Twój wyleci, Orion gdzie  
swieci, Scythijską żeby krwią swe  
szpony spławił, Sykańskie postrzały  
Spuści na zuchwały Centawrow  
Thrackich narod, harde rogi  
[...].<sup>58</sup>

Dein Adler wird dort hinfliegen,  
wo Orion leuchtet, um seine Krallen  
im skythischen Blut zu tränken.  
Phönizische Pfeile wird er abschießen  
gegen die stolzen Hörner der Zentauren  
des dreisten thrakischen Volkes.

Es folgen drei weitere Bild-Text-Kombinationen, die in der transfigurierten *Pictura* das Adler-Thema variieren. Interessant ist die zweite Kombination. Den Obidowski-Adler projiziert Orlyk zwischen den russischen Doppeladler und den polnischen Adler, die im Jahre 1698 (noch) einträchtig über den Wolken von Kiev und Warschau schweben. Beide halten in ihren Krallen Insignien der Staatsmacht (Reichsapfel) und Füllhörner mit Geschenken (Ämter und Waffen), die mit Inschriften (*A honoribus – Ad honores*)<sup>59</sup> ausgestattet sind und dem Obidowski-Adler Ehre zuteil kommen lassen. Bei der Transfiguration des russischen Doppeladlers ist eine Affinität zu Javorskijs panegyrischem Gedicht *Echo głosu wołającego na puszczy od serdeczney reflexyj pochodzące*

---

<sup>57</sup> Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 11–18.

<sup>58</sup> Orlyk, S. 534.

<sup>59</sup> Ebd., S. 535.

a przy solennym powinszowaniu Ianowi Mazepie [...] (Kijów 1689) feststellbar, zumal der Kupferstecher Ščyrs'kij beide Werke mitgestaltete. Die Vorlage für das (neue) Doppeladler-Bild war das Emblem Nr. 22 aus dem Emblembuch *Idea de un principe politico christiana* (Amsterdam 1659) von Saavedra, das Javorskij als emblematisches Exemplum diente.<sup>60</sup> Bei Orlyk dient die zweite Bild-Text-Kombination der panegyrischen Erhöhung der Ruhmestaten von Jan Obidowski, der an der Seite des russischen Heeres bei der Eroberung der Festung von Azov im Jahre 1696 kämpfte. Ruhm und Tapferkeit des Jan Obidowski im Kampf gegen die Osmanen werden über den *sensus allegoricus* expliziert, der Bild-Äquivalenzen in forcierter Amplifizierung von Metaphern und Vergleichen aus der Mythologie erzeugt. Die von der Sensus-Lehre geleitete Deutung begrenzt sich dabei auf die Herausstellung der Merkmale des Wappenträgers: Altertümlichkeit, Tugendhaftigkeit, Weisheit, Tapferkeit und Religiosität. Das komplizierte Geflecht von mythologischen Verweisungen und Vergleichen bildet in allen vier Bild-Text-Kombinationen, die 47 Seiten umfassen, gleichsam *Paraphrasen mythischer Erzählungen* im Dienste der Heroisierung des sarmatischen Ritters Jan Obidowski. An der Peripherie der Rzeczpospolita sind somit Emblem und Wappen an dem *medialen Transfer* des *sarmatischen Initiationsmythos* beteiligt, der auf den Anfang, den Ursprung der Polen in dem ostslawischen Areal verweist und ein Zeugnis der Existenz darstellt. Denn nur das „existiert, was einen Anfang hat“.<sup>61</sup> In dem Transfer dieser Zeichen in Orlyks Bild-Text-Kombination lässt sich außerdem eine Verbindung zwischen *Gedächtnis* und Raum erkennen. Emblem, Wappen, Hieroglyphe und Imagines sind in den Rhetoriken im Bereich der *Inventio* angesiedelt, die dem Dichter visuelle Topoi für die Textherstellung als Findungshilfe zur Verfügung stellt. Indem der Dichter Orlyk die ERINNERUNG als zeichenhafte Projektionen und Transfigurationen in den *Picturae* verortet, übernehmen Wappen und Emblem

---

<sup>60</sup> Javorskij projiziert in diesem Werk Zeichen aus dem Wappen von Mazepa in eine „fremde“ *Pictura* und transfiguriert sie zu einem dreiteiligen Emblem; es entsteht ein „serieller Emblemsatz“. Vgl. dazu Kroll: *Emblematika i topika*, S. 55–77.

<sup>61</sup> Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 320, der daraus den *Rahmen* eines künstlerischen Werkes (Textanfang – Textende) ableitet; den Kategorien *Anfang* und *Ende* kommt dabei eine modellierende Funktion zu: „Der Akt der Schöpfung – des Schaffens – ist ein Akt des Anfangs“ (S. 320).

Funktionen der *ars memorativa*, die sie in das kulturelle Gedächtnis<sup>62</sup> der Polen, Ukrainer und Russen überführt. Dass aus der Imagination des sarmatischen Ritters aus dem Jahre 1698 schon wenige Jahre später Ambivalenzen in der Wahrnehmung in Russland entstehen, ist bekannt.<sup>63</sup>

4.2. *Emblematische Predigten*. Doch kehren wir abschließend zur Hochzeit des Jan Obidowski zurück, um auf die Hochzeitspredigt von Stefan Javorskij *Vinograd Christov*<sup>64</sup> einzugehen, die er 1698 in der Heiligen Dreifaltigkeitskirche in Baturyn bei der Trauung in ukrainisch-kirchenslawischer Sprache hielt („при вѣнчании супружества [...] панна Иоанна у Обѣдова Обѣдовского [...] столника и полковника нѣжинского проповѣдию церковною почтенный в церкви Свято-Троецкой Батуринской от иеромонаха Стефана Яворского игумена монастыря Свято-Николского Пустынного Киевского“).<sup>65</sup>

In der Regel liegen Predigten als Prosatexte vor. Die Predigt *Vinograd Christov* ist dagegen als eine *mehrgliedrige* Bild-Text-Kombination überliefert. Neben der Abbildung und Deutung der Wappen von Mazepa und Obidowski enthält die Predigt eine kunstvoll gestaltete Darstellung mit Picturae und Inscriptionen aus der Bibel (siehe Reproduktion).

Die Auslegung dieser Zeichen steht im Mittelpunkt der Predigt, die insgesamt 15 Seiten umfasst. Aus der horizontalen Anordnung der Pictura-Zeichen entsteht die Einteilung in drei Welten: der umzäunte Garten als das Irdische, der zum Himmel aufstrebende Adler als die Zwischenwelt und die Trinität als das Überirdische, Himmlische, Transzendente. Unübersehbar sind dabei

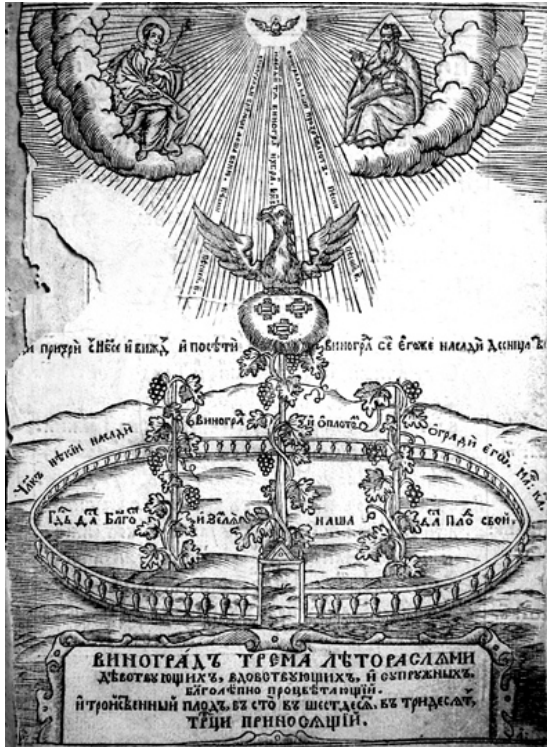
---

<sup>62</sup> „Der Kern der *ars memorativa* besteht aus ‚imagines‘, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und ‚loci‘, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raums“ (Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 4. Aufl. München: C. H. Beck, 2009, S. 158).

<sup>63</sup> Obidowski hat diese Entwicklung nicht mehr erlebt; er fiel 1701 im Nordischen Krieg. Mazepa und Orlyk schlossen sich dem schwedischen König an; ein Seitenwechsel, der in der Poltava-Schlacht (1709) mit einem Desaster endete. Für die Russen gelten sie bis heute als Verräter, in der Ukraine hält dagegen die Wirksamkeit des Mazepa-Mythos bis in die Gegenwart an.

<sup>64</sup> Stefan Javorskij: *Vinograd Christov*. Kyiv 1698. Reproduktion in der Zeitschrift *Siverjans'kyj Litopys* 6/2009, S. 114–131, herausgegeben von Igor Sytyj und Sergej Gorobec.

<sup>65</sup> Ebd., S. 114.



die Bild-Äquivalenzen (*obrazy-ekvivalenty*): die drei Weinreben stellen einen Sinnbezug zur Trinität dar, während der Adler die Sinnlinie zum Heiligen Geist fortführt. Der Betrachter erkennt in der vertikalen Perspektive den stufenweise angeordneten Weg vom Irdischen zum Himmlischen, vom *sensus allegoricus* zum *sensus mysticus*, zur Vereinigung mit der Trinität.

Die Bildsemantik der *Pictura* ist das Ergebnis von drei Transformationsverfahren, der Transposition, der Projektion und der Transfiguration biblischer, heraldischer und emblematischer Zeichen. Die Darstellung des Weingartens ist das Ergebnis der *Transposition* eines Wortzeichens bzw. Worttextes in einen „narrativen Bild-Text“. <sup>66</sup> Javorskij greift hier auf den Garten-Topos (*hortus*) zurück, der in der Literatur weit verbreitet war, ablesbar schon an den Werktiteln

<sup>66</sup> Hansen-Löve, S. 304.

*Wirydarz poetycki, Viridarium, Vertograd mnogocvetnyj* (Simeon Polockij), *Ogród fraszek* von Waclaw Potocki oder *Sad bożestvennych pesen* von Hryhoryj Skovoroda; seine Präsenz ist auch in der Emblematik<sup>67</sup> unübersehbar.

Die *Projektion* des Obidowski-Wappens auf die mittlere Weinrebe verortet den Adler nicht nur im Zwischenbereich des Irdischen und Himmlischen. Der „statische“ Wappenadler verwandelt sich zu einem *transfigurierten* (dynamischen) Zeichen, zu einem *emblematischen* Adler (vgl. das Adler-Bild in Orlyks *Hippomenes sarmacki*), der, sich zum Himmel erhebend, die Vereinigung anstrebt. Bei der Deutung der drei Weinreben im Garten greift Javorskij auf Josefs biblische Traumdeutung zurück. Der oberste Mundschenk des Pharaos erzählt Josef in der Gefangenschaft:

Ich sah einen Weinstock vor mir. Er hatte drei Ranken. Kaum wuchs er, da trieb er auch schon seine Blüte, und seine Trauben reiften heran.<sup>68</sup>

Die drei Weinreben versinnbildlichen für Javorskij die drei Stände: die Jungfräulichen, die Verwitweten und die Verheirateten („Виноградъ трема лѣторасцями дѣвствующихъ, вдовствующихъ и супружныхъ [...]“<sup>69</sup>). Indem jedoch diese Weinreben als Standesvertreter der Kirche im Garten agieren, aktualisiert Javorskij bei der Deutung die nächste Sinnstufe und erklärt explizit seinen hermeneutischen Interpretationsansatz, die Sensus-Lehre der Kirchenväter:

Еднакже аллегорическим разумѣніемъ, еще иначе той сонъ толкуютъ учителя с(вя)тыи ц(е)рковныи, Афанасій и Епифаній, в такой способъ: виноградъ той въ снѣ видѣнный, знаменуетъ Ц(е)рковь с(вя)тую, которую аки прекрасный виноградъ насадилъ делатель н(е)б(ес)ный, и оплотомъ заповѣдей своихъ Б(о)же(с)твенныхъ оградилъ непреклонно.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. die Emblemenzyklopädie von Filippo Picinelli: *Mundus symbolicus in Emblematum universitate formatus* [...]. Coloniae 1681, Bd. I, S. 653 („Hortus“, Kap. IX, 85); über das Garten-Motiv im russisch-europäischen Kontext schreibt ausführlich Lidija I. Sazonova: *Poëzija russkogo barokko*. Moskva: Nauka, 1991, S. 163–186.

<sup>68</sup> 1. Mose (Genesis) 40, 9–10.

<sup>69</sup> Javorskij, S. 116.

<sup>70</sup> Ebd., S. 120. Vor Javorskij propagierte die „Lehre vom vierfachfachen Schriftsinn des Wortes“ Simeon Polockij in dem Gedicht *Pisanie*; vgl. dazu A. M. Pančenko: *O smene pisatel'skogo tipa v petrovskuju epochu*. In: *XVIII vek. Sbornik 9*. Leningrad: Nauka, 1974, S. 114; Bernd Uhlenbruch: *Die Lehre vom „vierfachen Schriftsinn“ in Rußland*. In: *Arbeitstreffen des Seminars für Slavistik der Ruhr-Universität Bochum anlässlich des*

(Im allegorischen Sinn deuten jedoch die Kirchenväter Athanasius und Epiphanius diesen Traum in folgender Weise: der im Traum sichtbar gewordene Garten bedeutet die heilige Kirche, die der himmlische Schöpfer als schönen Garten pflanzte und mit dem Zaun seiner göttlichen Gebote festigte.)

Über den *sensus allegoricus* erschließt sich dem Betrachter die Kirche und die drei Stände der Gläubigen. Es folgt eine Charakteristik der drei Stände, wobei die Verheirateten im Vordergrund stehen. In intertextueller Hinsicht ist die Präsenz biblischer Zitate unübersehbar, die in die Predigt eingeflochten, die Bedeutung des Ehestandes unter dem Schutz der Trinität herausheben, worauf in diesem Beitrag nicht mehr eingegangen werden kann.

Javorskijs Hochzeitspredigt als Bild-Text-Kombination, entstanden als Ergebnis der *intermedialen Übersetzung* via Transposition, Projektion und Transfiguration, stellt ein einmaliges Zeugnis der Aneignung fremder Sinnbilder dar. Orlyks Epithalamium und Javorskijs Predigt bewahren zweifellos ihre Emblematisität, die konstatierten Transformationsverfahren ikonographischer Zeichen zeigen jedoch auch an, dass das Emblem im Kiever Kulturmodell der Barockzeit eine Flexibilität in der Gestaltung aufweist, aus der ein offenes, multivalentes und multifunktionales Kunstwerk<sup>71</sup> entstehen kann.

Die hier aufgezeigten Transfer-Modelle der Aneignung fremder Sinnbilder (Embleme) existierten im Kiever Kulturmodell als Dominanten in der Zeichenpraxis der neuen Semiosphäre. Sie bilden sowohl die Bestandteile der Binartität dieses Kulturmodells (Novatoren versus Archaisten) als auch die Indikatoren der *Bilderflut* aus heraldischen und emblematischen Zeichen, die explosionsartige (nicht voraussagbare) Entwicklungen in der Literatur und der Gesellschaft<sup>72</sup>

---

*Christianisierungsmillenniums Rußlands. 18.11. 1988 und 25. 11. 1988.* Hg. H. Jachnow. Hagen: Rottmann Medienverlag, 1990, S. 253–267; Strätling, S. 262–382.

<sup>71</sup> Vgl. Rüdiger Zymner: *Das Emblem als offenes Kunstwerk*. In: *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik/Multivalence and Multifunctionality of the Emblem*. Teil I. Hgg. Wolfgang Harms, Dietmar Peil. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, S. 9–24.

<sup>72</sup> Man darf in diesem Zusammenhang auch nicht die grausame, an die Tyrannei Ivan des Schrecklichen erinnernde Verfolgung der Altgläubigen vergessen, denen man die Hand abschlug, damit sie sich nicht mehr mit dem alten Zeichen (Zweifingrigkeit contra Dreifingrigkeit) bekreuzigen dürfen, denen man die Zunge abschnitt, damit sie nicht mehr bestimmte Wörter oder rituelle Formeln aussprechen dürfen, und die schließlich qualvoll am Scheiterhaufen endeten; vgl. dazu Uspenskij.

auslösten. Sie sind integrativer Teil der intermedialen Übersetzung in eine neue semantische Welt, die sich dem Leser nur dann erschließt, wenn er das komplizierte (rhetorische) System der Verweisungen und Vernetzungen in historischen Kontexten begreift, und das setzt das Vorhandensein einer gemeinsamen „literarischen Kultur“<sup>73</sup> voraus, die als Orientierungssystem ein Kompetenzkriterium für die Interpretation darstellt. Diese Interpretationsgemeinschaft hat sich in Kreisen des Kiever Kulturmodells der Barockzeit und der Aufklärung herausgebildet, da Dichter *und* Leser eine gleichwertige Ausbildung in den Unterrichtsfächern der „Septem artes liberales“ erhielten; in folgenden Epochen ist diese Übereinstimmung nicht mehr gegeben. Die Kritik an der Rhetorisierung der Literatur in der Aufklärung traf dann gleichermaßen auch das wirksamste Bild-Text-System der Barockzeit, die Emblematik, die als Sinnbildkunst im Kiever Kulturmodell mit dem Philosophen Hryhoryj Skovoroda (1722–1794) ihren letzten Verfechter findet, der das Emblem mit Symbolum, Fabel, Hieroglyphe und Wappen gleichsetzt und als Exemplum für theologische und philosophische Diskurse verwendet.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Vgl. Janusz Sławiński: *Literatursoziologie und historische Poetik*. In: ders.: *Literatur als System und Prozeß. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen und historischen Dimension der Literatur*. Hg. Rolf Fieguth. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1975, S. 192.

<sup>74</sup> Vgl. Dmitrij Čyževskij: *Filosofija H.S. Skovorody*. Warszawa 1934, S. 26–49, Wiederabdruck in: ders.: *Filosofsky tvory u čotyřoch tomach*. Tom I. Kyiv: Smoloskyp, 2005, S. 163–388. Vgl. auch Elisabeth von Erdmann: *Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722–1794)*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005, die Skovoroda im Kontext der *philosophia perennis*, der immerwährenden, ewigen, universalen Philosophie untersucht.



**How to Translate Emblems:  
The Example of the Reception of Emblems and Emblematics  
in Kievan Baroque Culture**

**Summary**

When we define the literary genre of the emblem as a threefold composition, consisting of the *inscriptio*, *pictura* and *subscriptio*, we confront the question of the way the *pictura* had been translated in the XVII century. Did intermedial translation mean the simple reproduction of the *pictura*? Or did it mean that the *pictura* was also subjected to alterations and transformations? The paper argues that the reception of emblems by scholars and students of the Kievo-Mohylanska Akademia was combined with a transformation of the *pictura* of the emblem, which was formed into a new threefold combination by a process of “projection”, “transposition” and/or “transfiguration” (A. Hansen-Löve) of heraldic and emblematic signs. The trilingual – Polish, Latin and Churchslavonic – emblems of Kievan authors are here described 1) in the context of Jurij Lotman’s semiotic concept of “semiosphere”, and 2) in comparison with the description of neighbouring genres like *symbola*, *hieroglyphica*, *stemmata* in seventeenth-century treatises on rhetorics and poetics. Finally, the paper interprets emblems of Filip Orlyk (*Hippomenes sarmacki*, 1698) and Stefan Jaworski (*Vinograd Christov*, 1698) as innovative results of intermedial translation, i. e., of a process of “projection”, “transposition” and “transfiguration” of the *pictura*.

*Walter Kroll*

**Keywords:** comparative literature, intermedial translation, emblematics, Kievan baroque culture, trilingual Kievan culture, rhetorics, visual poetry, iconography, panegyrics, emblematic sermon, *ars memorativa*



Urszula Makowska  
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

## Pożegnanie Hektora z Andromachą w tekstach i obrazach

Tematy czy motywy stanowią najbardziej oczywistą i najłatwiej uchwytną „część wspólną” sztuk wizualnych i tekstów literackich<sup>1</sup>. Można ją sobie wyobrazić jako iloczyn zbiorów elementów wchodzących w skład symbolicznych systemów obu mediów. Odpowiadałby on obszarowi stworzonemu przez nakładające się na siebie zakresy pojęć dwóch języków, który obejmuje pojęcia elementarne, pozwalające jedynie na przykład trywialny, na wpół automatyczny i przewidywalny<sup>2</sup>. Obrazom ilustrującym fragmenty utworu fabularnego (bo chyba tylko w wypadku liryki obraz może odpowiadać całości utworu) zadaje się bowiem podobne pytania, jakie na podstawowym poziomie stawiamy przekładowi: o wierność wyglądu postaci, ich wzajemnych relacji przestrzennych i emocjonalnych, o zgodność akcesoriów czy rekwizytów, ale także o stylizację, aktualizację czy kontekst kulturowy. Dzieło sztuki coraz częściej znajduje się

---

<sup>1</sup> Zob. np. *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*. Red. G. Królikiewicz [et al.]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, i nowsze prace, np. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus [et al.]. Kraków: Universitas, 2004, w tym także ujmujące sprawę w kontekście translatoologii, np. *Między oryginałem a przekładem. Między tekstem a obrazem. Przekład a telewizja, reklama, teatr, film, komiks, internet*. Red. U. Kropiwiec [et al.]. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.

<sup>2</sup> B. Żyłko, *Thumacząc Bachtina*. W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. W. Kubiński [et al.]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000, s. 557–558. Autor artykułu powołuje się w tym miejscu na rozważania Jurija Łotmana (*Kultura i eksplozja*. Przeł. B. Żyłko. Warszawa: PIW, 1999, s. 33).

zarówno w polu zainteresowań interdyscyplinarnych („niezdyscyplinowanych”) badań komparatystycznych, poszukujących „wspólnych perspektyw badawczych z translatoLOGIĄ”<sup>3</sup>, jak i w badaniach nad intertekstualnością, której istota wydaje się „leżeć w samym centrum aktu translatorskiego”<sup>4</sup>. Nawet jednak tradycyjne metody badawcze pokazują, że obrazy odnoszące się do literatury (podobnie zresztą jak parafrazy czy aluzje w samej literaturze) wplątane bywają w różny sposób w kwestię przekładów filologicznych; mogą być na przykład sprowokowane przez przekład i odnosić się do niego, a nie do tekstu oryginalnego, albo też podlegać tym samym przemianom i prezentować podobne jak przekład nastawienie interpretacyjne.

\*\*\*

Przewartościowanie Homera, jakie dokonało się pod koniec XVIII wieku, analizuje Hugh Honour, posługując się zestawami par ilustracji i tłumaczeń:

Jeden z aspektów owej przemiany staje się oczywisty, gdy gobelin wyobrazający scenę z Homera – wszystko w piórach, falbankach i ślicznych kolorach – porówna się z jedną z ilustracji Johna Flaxmana do *Iliady*, gdzie nieporuszone postacie kreślone są w najbardziej archaicznym stylu na gładkim tle<sup>5</sup>.

Tę sama różnicę wykazują dwa przekłady *Iliady* – Alexandra Pope’a (z ok. 1715 r.), który „oddawał Homera w poetyckich zwrotach swego czasu” i którego

---

<sup>3</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013, s. 211. Zob. też: A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków: Universitas, 2012, s. 361.

<sup>4</sup> M. Heydel, *Jak tłumaczyć intertekstualność*. W: *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu?* Red. J. Konieczna-Twardzikowa [et al.]. Kraków: Universitas, 1995, s. 76. Intertekstualność rozumiem szeroko, jako obejmującą nie tylko relacje między tekstami językowymi, lecz również związki i przemieszczenia intermedialne (jak np. w niektórych pracach Mieke Bal). W historii sztuki na ogół przyjmuje się istnienie tylko związków międzyobrazowych, odpowiadających intertekstualności w literaturoznawstwie (por. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006).

<sup>5</sup> H. Honour, *Neoklasyzm*. Przeł. W. Juszcak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972, s. 72–73.

„Achilles zdaje się być niekiedy o krok od zażycia tabaki”, oraz Williama Cowpera (z 1791 r.), który podkreślał starożytność tekstu przez zastosowanie w tłumaczeniu białego wiersza Milтона i który starał się „oddać oryginał tak wiernie i czysto, jak to w Niemczech uczynił jego współczesny, J.H. Voss”<sup>6</sup>.

Niełatwo jest kompletować równie efektowne paralele, ponieważ większości obrazów z XVIII i początków XIX wieku nie sposób połączyć z konkretnym przekładem, nie mówiąc już o względności ocen dokonań poszczególnych tłumaczy (np. wspomnianego Pope’a uważano za mistrza archaizacji). W tym czasie eposy Homera znalazły się w centrum dyskusji zarówno o translatorstwie, jak i o granicach sztuki i literatury. W 1757 roku Anne Claude Philippe Caylus opublikował rodzaj podręcznika z tematami dla malarzy: *Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odysée d’Homere et de l’Eneide de Virgile avec des observations générales*. Został on zaatakowany w słynnym *Laokoonie* Lessinga, który kwestionował przede wszystkim celowość i możliwość „przekładania” literatury na sztuki wizualne – ze względu na odmienność środków właściwych obu dziedzinom twórczości. Dzieło Caylusa wpłynęło jednak w znacznej mierze na malarstwo i ukształtowanie się schematów ikonograficznych konkretnych tematów. Między polecanymi do namalowania fragmentami *Iliady* autor podręcznika uwzględnił pożegnanie Hektora z Andromachą z VI pieśni, które zresztą przedstawiano już wcześniej, począwszy od antyku, i które okazało się najczęściej podejmowanym w sztuce tematem z eposu Homera<sup>7</sup>. Caylus zaproponował dwie sceny – spotkanie małżonków oraz ich rozstanie, podczas którego wspólnotę uczuć ogniskuje mały Astianaks w ramionach ojca. Zalecenia te były rozmaicie realizowane: w części obrazów Andromacha zatrzymuje męża, chwytając go za ramię bądź nadgarstek,

<sup>6</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>7</sup> Dora Wiebenson podaje, że do 1750 r. powstało 13 takich przedstawień, a potem 27; innym tematom z *Iliady* odpowiadają liczby: 4/10, 2/13, 2/16, 8/7, 0/14, 0/10 (D. Wiebenson, *Subjects from Homer’s Iliad in Neoclassical Art*. „The Art Bulletin” 46 (1964), no. 1, s. 25). Te dane należałoby uzupełnić o pozycje wychwycone później: A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974, t. II, s. 318–319; J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990s*. New York: Oxford University Press, 1993, t. I, s. 102–105, 493–496; o sztuce antycznej: *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958, t. I, s. 361; 1960, t. II, s. 506–507; *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich–München: Artemis, 1981, t. I/1, s. 768–769, t. I/2, s. 617; 1988, t. IV/1, s. 485–486, t. IV/2, s. 284–285.

a on albo odwraca się do syna, albo trzyma go na ręku; w niektórych kompozycjach Hektor nie patrzy w ogóle na bliskich, lecz kieruje twarz ku niebu, co nieraz podkreśla jeszcze teatralnym gestem, wskazując wyższą (tu dosłownie!) rację rozstania i zwracając się do bogów w modlitwie za przyszłość Astianaksa. Te ujęcia niewiele się różnią od kompozycji wcześniejszych. Natomiast ojciec podnoszący syna do góry pojawia się dopiero na obrazach z początku XIX wieku<sup>8</sup>, a przedstawienie to, niemal mechanicznie powtarzane przez różnych autorów, najszybciej uległo stereotypizacji. Stosunkowo rzadko akcentowano emocjonalną więź małżonków, wyobrażając ich przytulonych lub połączonych uściskiem dłoni, w scenach intymnych i ściszonych. Zaliczyć do nich można ilustrację przywoływanego już Flaxmana (nawiąże do niej Giorgio de Chirico w pracach z 1917 r., przetwarzając ten temat w malarstwie i rzeźbie przez następne pięćdziesiąt lat), a zwłaszcza obrazy Angeliki Kauffmann i prace powstające w jej kręgu. Liryczna kompozycja malarki z 1768 roku, zanalizowana szczegółowo przez Helfricha Petera Sturza, obecnego na pierwszej prezentacji dzieła, stała się dla Friedricha Schillera impulsem do napisania poetyckiego dialogu małżonków, który wprowadził potem do *Zbójców* jako pieśń Amalii<sup>9</sup>.

Wyjątkowość tematu, realizującego archetypowy motyw pożegnania wojownika, wynikała z jego odmienności od innych fragmentów eposu. Scena pod Skajską bramą należy do tych, którą nie posuwają akcji, ale dopełniają charakterystykę bohaterów. „Hektor i jego żona Andromacha są w poemacie postaciami, z którymi najłatwiej się zidentyfikować”<sup>10</sup>. Tylko w ich wypadku

<sup>8</sup> Podniesienie dziecka przez ojca u starożytnych Greków, a potem również u Rzymian, oznaczało uznanie go za swoje (H. Biegeleisen, *Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*. Lwów: Ateneum, 1927, s. 151–152).

<sup>9</sup> H.P. Sturz, *Schriften. Erste Sammlung*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1779, s. 35–36, przyp. 3. Wspomniane płótno jest obecnie własnością National Trust, Saltram. Schiller mógł znać również mezzotintę Jamesa Watsona w 1772 r. według obrazu Kauffmann, wspomnianą przez Sturza. W poemacie Schillera dramatyzm sceny został wzmocniony przez przesunięcie jej na czas po śmierci Patrokla, co przekreśla szanse powrotu Hektora do żony. W 1815 r. Franz Schubert skomponował muzykę do wiersza. *Hektors Abschied* Schillera był tłumaczony na polski m.in. przez Józefa Dionizego Minasowicza (1812), Augusta Bielowskiego (wyd. 1841) i Felicjana Faleńskiego (wyd. 1878).

<sup>10</sup> J. Griffin, *Homer*. Przeł. R.A. Sucharski. Warszawa: Prószyński i Ska, 1999, s. 76. Plutarch w *Brutusie* daje przykład takiej identyfikacji, a przy okazji przekazuje opis obrazu z Hektorem i Andromachą, który doprowadził do łez Porcję porównującą rozstanie z mężem

można mówić o wzajemnym przywiązaniu i prawdziwej miłości małżeńskiej; wszystkie inne pary są u Homera dalekie od doskonałości i symetrii uczuć<sup>11</sup>.

W rozprawie *O wymowie w prozie albo w wierszu* (1782) Franciszek Karpiński przywoływał pożegnalną rozmowę małżonków (obok prośby Priama o ciało Hektora) jako przykład moralnego oddziaływania literatury na czytelnika<sup>12</sup>. Również ten sam fragment *Iliady* przełożył wówczas Józef Epifani Minasowicz, idąc w swoim wyborze śladem Johna Drydena<sup>13</sup>. Przekład Minasowicza (oraz Kochanowskiego i Nagurowskiego) zamieścił w trzecim tomie przetłumaczonego przez siebie eposu Homera Franciszek Ksawery Dmochowski (1801), opatrując publikację wstępem i komentarzami. Dmochowski, krytykowany przez niektórych za posiłkowanie się przekładami Anne Dacier i Alexandra Pope'a, zdystansował jednak, i to na wiele dziesiątek lat, innych tłumaczy (co nie było trudne w wypadku Jacka Idziego Przybylskiego i Stanisława Staszica). Jego praca stała się przedmiotem licznych artykułów, podnoszących kwestie translacji, ale również nawiązujących do sporów, jakie na temat Homera i antyku toczono od początku XVIII wieku na Zachodzie<sup>14</sup>.

Pośród polskich artystów podejmujących tematykę antyczną do *Iliady* sięgał wielokrotnie tylko Franciszek Smuglewicz, autor jedyne go zresztą w tym

---

do wyobrażonej w nim sceny (Homer, *Iliad. Book VI*. Ed. B. Graziosi and J. Haubold. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 50–51).

<sup>11</sup> Hektor, biorąc syna na ręce, reprezentuje wzorzec ojca naznaczającego swego następcę, ale przez okazaną małemu dziecku czułość i zrozumienie dla jego strachu wyróżnia się na tle innych ojców-rycerzy, którzy w ówczesnej kulturze europejskiej rzadko obdarzają potomka pieśczęcią i zwykle ukazywani są w towarzystwie synów młodzieńców lub подростков, a nie niemowląt.

<sup>12</sup> Z. Libera, *Główne programy literackie w krytyce artystycznej polskiego Oświecenia w dobie stanisławowskiej*. W: idem, *Rozważania o wieku tolerancji, rozumu i gustu. Szkice o XVIII stuleciu*. Warszawa: PIW, 1994, s. 227–228.

<sup>13</sup> John Dryden przetłumaczył *Pożegnanie z Iliady* w 1693 r. – zob. G. Clingham, *Translating Difference. The Example of Dryden's „Last Parting of Hector and Andromache”*. „Studies in the Literary Imagination” 33 (2000), no. 2.

<sup>14</sup> J. Zientarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1969. Wpływ na zainteresowanie Homerem wywarło roztrząsane również w Polsce dzieło F.A. Wolffa *Prolegomena ad Homerum* (1795); obszerny artykuł w związku z tą pracą opublikował w „Dzienniku Wileńskim” w 1805 r. G.E. Groddeck. Warto też pamiętać o tragedii F.D. Książnina pt. *Hektor*, pisanej w latach 1792–1793 (wyd. w t. IV *Dzieł*, 1828–1829).

czasie obrazu z pożegnaniem trojańskich małżonków<sup>15</sup>. Prawie dwudziestoletni pobyt malarza w Rzymie i prace dokumentacyjne przy odkryciach archeologicznych uczyniły go autorytetem w sprawach starożytności. Większość jego obrazów ukazujących sceny z dzieł nie tylko Homera, ale również Herodota, Wergiliusza czy Plutarcha, stylistycznie bliższa jest malarstwu późnobarokowemu niż klasycyzmowi Jeana-Louisa Davida czy nawet mniej radykalnych klasycystów. Jeszcze więcej wspólnego z barokowym sposobem obrazowania ma płótno Smuglewicza z 1806 roku, zamówione przez Aleksandra Chodkiewicza do rodowej galerii w Pekałowie na Wołyniu, przedstawiające śmierć hetmana Jana Karola Chodkiewicza. *Pendent* do niego, z wyobrażeniem hetmana żegnającego się przed wyprawą chocimską z żoną, Anną z Ostroga, namalował dwa lata później uczeń Smuglewicza, Józef Oleszkiewicz, który wcześniej wzbogacił kolekcję hrabiego Chodkiewicza obrazami *Olimp*, *Śmierć Katona*, *Obrona Trembowli*, dwiema scenami z Harmodiosem i Arystogejtonem oraz kopiami wykonanymi w Paryżu. Bezpośrednio przed *Pożegnaniem hetmana* malarz ukończył kompozycję *Tetyda przynosząca broję Achillesowi oplakującemu śmierć Patroklosa*<sup>16</sup>.

Oleszkiewicz, podobnie jak większość ówczesnych artystów, znał więc eposy Homera, bo erudycja w dziedzinie literatury należała wtedy do kanonu akademickiego wykształcenia malarzy. Podczas zagranicznych studiów przyswoił sobie sposoby ukazywania scen antycznych, ale jednocześnie musiał przesiąknąć rodzimą tradycją sarmacką, w której wielcy Polacy byli porównywani z bohaterami starożytnymi, jak na przykład w *Wojnie chocimskiej* Wacława Potockiego, opisującego w ten sposób także cnoty Chodkiewicza<sup>17</sup>. Nic więc

---

<sup>15</sup> Obraz znajdował się niegdyś w pałacu w Dobrzycy, obecnie zaginiony, wymieniony przez Edwarda Rastawieckiego w *Słowniku malarzów polskich*. T. 2. Warszawa: nakł. autora, 1851, s. 177. Zachowane obrazy i rysunki Smuglewicza o tematyce Homeryckiej omówiono w: *W kręgu wileńskiego klasycyzmu. Katalog wystawy*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2000, s. 96, 103, 104, 108, 136. W 1883 r. *Pożegnanie Hektora z Andromachą* namalował Ignacy Rudowski; chyba mało kto poza nim podjął ten temat w XIX w.; w latach 1920–1930 cykl gwiazdy ilustrujących *Iliadę* wykonał Wacław Borowski.

<sup>16</sup> A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, s. 42. O obrazie pisała też Anna Tyczyńska (*W kręgu wileńskiego klasycyzmu...*, s. 220–221), zwracając uwagę na możliwość odczytania w obrazie aluzji do współczesnych wydarzeń historycznych.

<sup>17</sup> Np. epigraf pod epitafijnym portretem Bogusława Bojanowskiego określa go m.in.: *Patriae Hector, Familiae Atlas, Musarum Maecenas* (miedzioryt Jana Tscherninga, 1691).





Józef Oleszkiewicz, *Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z małżonką Anną przed wyruszeniem na wyprawę chocimską w 1621 roku*

dziwnego, że scena pożegnania hetmana z żoną namalowana przez Oleszkiewicza jest wariantem tematu rozstania Hektora z Andromachą, co dodatkowo podkreślają i stroje kobiet, przypominające kostiumy bohaterów antycznych wyobrażonych w malarstwie XVII i XVIII wieku, i ubiór Chodkiewicza, kojarzący się z wizerunkami Hektora za sprawą czerwonego płaszcza narzuconego na zbroję. Sama zbroja, powielona w hełmach i pancerzach drużyny hetmana, odpowiada modelowi znanemu z płócien Smuglewicza, skąd pochodzą też kontusze i żupany mężczyzn otaczających Annę. Antyczne asocjacje wywołuje tu również niby-klasyczny portyk budowli, na której stopniach stoi grupa żegnanych – motyw obecny zresztą w wielu osiemnastowiecznych obrazach z Hektorem i Andromachą, na przykład Jeana Restout (1728), Antona Łosenki (1773) czy Gavina Hamiltona (1775).

W porównaniu z wymienionymi obrazami i podobnymi do nich dziełami kompozycja płótna Oleszkiewicza mocniej uwydatnia czasoprzestrzenny

---

Nawiązując do tych praktyk, Sienkiewicz nazwie później Wołodyjowskiego „Hektorem kamienieckim”, a Kmicica „Hektorem częstochowskim”.

charakter sceny, zawierającej w sobie *ex definitione* zarazem jakieś „przedem” i „potem”, podobnie jak omówiony przez Bachtina motyw spotkania, ponieważ wykorzystuje także inny z „czasoprzestrzennych motywów” – motyw progu, który pojawia się tu dosłownie i namacalnie<sup>18</sup>. Klasycyzująca budowla dzieli płaszczyznę obrazu na dwie strefy – domową, oswojoną, której nie przekracza Anna ze świtą, i zewnętrzną, wojenną, w której już znajdują się hetman i rycerze<sup>19</sup>. W większości malarskich scen pożegnania Hektora z Andromachą architektura (odpowiadająca wyobrażeniom o Skajskiej bramie) stanowiła tło dla postaci obojga małżonków. Rzadziej wyznaczała przestrzenne i pojęciowe granice dwóch światów, jak na rysunku Emmy Smith z 1802 roku, znanym dzięki graficznej wersji Williama Warda; Andromacha (tu w empirowej sukni i fryzurze, jakie mają również jej towarzyszki), kierująca się w stronę Hektora, nieznacznie tylko wykracza poza obręb budynku. Również na progu, choć zarazem na tle znajdującej się w głębi baszty, Maria Urszula Krasieńska umiejscowiła później rozstanie Jana Tęczyńskiego z królową Cecylią, na rysunku ilustrującym powieść Niemcewicz, w której skądinąd taka sytuacja w ogóle nie występuje, bo młodzi żegnają się wieczorem w komnatach zamkowych, a nazajutrz Tęczyński spogląda tylko z pokładu okrętu na stojącą w oknie ukochaną<sup>20</sup>. Fascynacja wzorem ikonograficznym, akcentującym przełomowość momentu, zwyciężyła tu zatem nad wiernością tekstowi literackiemu, który szczególnie dla dzisiejszego czytelnika wydaje się rozwlekły i nudny, tym wyraźniej, jeśli zestawić go z naiwnym, ale syntetycznym i subtelnym rysunkiem Krasieńskiej. Ten sam wzór pożegnania na progu okazał się atrakcyjny dla autorów wydawanych w Paryżu

<sup>18</sup> M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: idem, *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa: Czytelnik, 1982, s. 293–296, 475–476.

<sup>19</sup> Ten schemat wywodzi się może od wczesnorenansowych przedstawień „momentów przełomowych” (spotkania Anny i Joachima przy Złotej Bramie, scena Nawiedzenia czy Zaślubin Marii i Józefa), z architekturą dzielącą pole obrazu i grupą osób na pierwszym planie.

<sup>20</sup> Powieść *Jan z Tęczyna* Niemcewicz opublikował w 1825 r. Autorka rysunku (zm. 1822) musiała poznać jej tekst wcześniej, stąd może różnice scenograficzno-sytuacyjne. Dwa rysunki sepia i wykonana według nich rycina znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie (zob. M. Grońska, *Rysunki artystów polskich i obcych w Polsce działających od XVII do XX w. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do roku 1975*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991, s. 84). Postawa i szczegóły zbroi Tęczyńskiego pozwalają przypuszczać, że Krasieńska знаła obraz Oleszkiewicza namalowany dla Chodkiewicza.

około roku 1830 graficznych cykli z legendą Józefa Poniatowskiego. Rycina rozpoczynająca „opowieść w odcinkach” przedstawia księcia żegnanego przez żonę, której, jak wiadomo, nigdy nie miał, i przez nieletnie dzieci<sup>21</sup>. Dodanie antycznego pierwowzoru, będące tradycyjnym sposobem heroizacji, zapoczątkowane zostało już za życia księcia, którego porównywano w panegirykach do bohaterów trojańskich<sup>22</sup>. Ale scena rozstania i wyjścia z domu była podyktowana potrzebami konstrukcyjnymi cyklu, odgrywając w nim rolę „czasoprzestrzennego” elementu zawiązującego fabułę<sup>23</sup>.

W obrazie Oleszkiewicza moment rozłąki małżonków nakłada się na czas zaślubin. Wprawdzie Naruszewicz w *Historii Jana Karola Chodkiewicza* (wyd. 1781) wykazał bałamutność przytoczonej przez Kaspra Niesieckiego historii, jakoby hetman „w sam dzień ślubu, pożegnawszy nienaruszoną w panieństwie oblubienicę, ruszył pod Chocim”<sup>24</sup>, ale fikcja była chętnie podtrzymywana, między innymi przez Niemcewicza w *Śpiewach historycznych*, który nie omieszczał także wspomnieć o znacznej różnicy wieku między małżonkami. Poświęcenie starego wodza nabierało w ten sposób bardziej heroicznego wymiaru niż czyn Hektora pozostawiającego żonę i syna (odwrotnie niż w wypadku francuskiej legendy księcia Józefa!). W literaturze polskiej pierwszej połowy XIX stulecia bohaterka „nienaruszona w panieństwie” będzie znacznie częściej niż żona i matka uczestniczyć w scenach pożegnania rycerza. Jeśli zaś zostanie poślubiona, to w sposób niepełny, wątpliwy, jak Maria u Antoniego Malczewskiego, która „kochanką nie śmiała być jeszcze, żoną nie miała i nie mogła”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> H. Widacka, *Les adieux de Poniatowski, czyli legenda księcia Józefa w grafice XIX wieku*. „Kronika Zamkowa” 1995, nr 1, s. 98–114 (tamże cytowana wcześniejsza literatura).

<sup>22</sup> Takie odwołania pojawiają się np. w wierszu Jacka Przybylskiego *Do Jaśnie oświeconego księcia Józefa Poniatowskiego*. (1809), a później również w tekstach związanych z pogrzebem księcia (np. poemat Kazimierza Brodzińskiego) i w kreacjach literackich – zob. A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 233–234, 256, 277, 285, 293.

<sup>23</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 1986, s. 76–77. Tu wiele cennych uwag o motywie pożegnania w malarstwie.

<sup>24</sup> K. Niesiecki, *Korona polska przy złotey wolności*. T. 1. Lwów: Druk. Collegium Societatis Iesu, 1728, s. 279.

<sup>25</sup> C. Norwid, *Białe kwiaty*. W: idem, *Proza. I*. Oprac. R. Skręt. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007 (*Dzieła wszystkie*, t. VII), s. 61–62. W stanie „półpanieństwa”, bo

Utwór Malczewskiego z dziełem Oleszkiewicza wiąże nie tylko ten szczegół. Znacznie ważniejszy jest „defekt” dostrzeżony w obrazie przez Antoniego Andrzejewskiego, który, zachwycając się postaciami małżonków, stwierdził, że płótno

na swój ogrom, zdaje się za ubogą ma kompozycję. Wszystkie figury zebrane przy drzwiach kościoła, lewa strona trochę pusta, prawie na środku giermek z koniem nie klasycznej piękności<sup>26</sup>.

To, co drażniło botanika-pamiętnikarza, mogło przyciągnąć uwagę poety. Ów giermek, zajmujący, jakoby niefortunnie, centrum obrazu, łączy – kompozycyjnie i znaczeniowo – sferę domową ze sferą wojenną, ale nie należy do żadnej z nich. Jedyiny spośród pierwszoplanowych bohaterów nie interesuje się faktem rozstania małżonków. Patrzy na coś poza obrazem, czego nie dostrzeża nikt inny. I właśnie ku temu czemuś pociągnie, na co wskazuje jego ruch, i hetmana, którego prawa dłoń dotyka głowy chłopca – nie w porządku wyobrażonej przestrzeni, ale w układzie elementów na powierzchni płótna – i jego młodą żonę, połączoną z rycerzem uściskiem rąk. Gest hetmana, którym wiąże się nieświadomie w magnetyczny łańcuch z paziem jasnovidzem, pozornie oznacza wskazywanie na „potrzebę wojenną”, uosobioną przez rycerzy na tle zachmurzonego nieba. Ale zgodnie z akademickimi regułami, które kodyfikowały także gestykulację, podkreślenie celu lub kierunku wymagało znacznie wyższego podniesienia ramienia, niż czyni to hetman wyruszający na Chocim. Chodkiewicz zdaje się raczej poddawać losowi, prosić lub oczekiwać ratunku (tak jednoznacznie należałoby odczytać ten gest, gdyby był wykonywał oburącz). W porównaniu z obrazami pożegnań w malarstwie tego czasu scena ukazana przez Oleszkiewicza zaskakuje specyficzną statycznością. Postaci wykonują wprawdzie jakieś ruchy, ale w zwolnionym tempie, jak gdyby pętała je tajemnicza siła. Wszystko

---

nazajutrz po ślubie, pozostawia żonę także Kirkor w *Balladynie*. Ale tu rozstanie małżonków, przy pozorach podobieństwa do Homerowego schematu pożegnania, w istocie ów schemat demontuje, staje się jego parodią, tak jak dzieje się przecież ze wszystkimi schematami w tym dramacie. Kwestię „panieństwa” czy „pół-mażeństwa” należałoby może wiązać także z modelem miłości romantycznej, będącym jednym z przejawów buntu wobec konwencji. Zob. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 526.

<sup>26</sup> A. Andrzejewski, *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*. Wyd. i przedmową opatrzył F. Rawita Gawroński. Wilno: Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, 1921, t. 2, s. 58.

to razem sprawia, że ten nieco sztywny i w gruncie rzeczy dość prymitywny w swej konwencjonalności obraz przypomina senne widziadło, a ukazaną sytuację odczytujemy jako efekt działania fatum ciężącego nad postaciami. Tak samo, jak w *Marii* Malczewskiego, gdzie światem bohaterów rządzi ślepy los, czyniący z nich bezwolne marionetki. Tylko przychodzące nie wiadomo skąd pacholę – tak samo jak paż z obrazu – znajduje się na granicy tego świata i wie więcej niż inni. Jest romantycznym natchnionym dzieckiem, kwintesencją dziwnej dziecięcości<sup>27</sup>. Może więc i u malarza, i u poety pojawia się niejako „w zastępstwie” Astianaksa, aby dopełnić Homerowy wzorzec.

Choć nie ma to większego znaczenia, bo nie chodzi o jakąś uświadomioną inspirację, można przypuszczać, że Malczewski oglądał obraz Oleszkiewicza; był wszak bliskim znajomym zleceniodawcy, którego poznał zapewne jeszcze jako uczeń krzemieniecki, a w Warszawie utrzymywał z nim stały kontakt. Pożegnanie Wacława z Marią można wszakże zestawić również bezpośrednio z tekstem *Iliady*<sup>28</sup>. W obu utworach podstawową rolę w tej scenie odgrywa dialog, ale bohaterowie Homera właściwie nie mówią o miłości, stanowiącej przeciwieństwo zasadniczą treść rozmowy u Malczewskiego. Motywowi spiżowego hełmu, którego lęka się synek Hektora, odpowiada tu zbroja, będąca symbolem zarówno wojny, jak i wzajemnej niedostępności kochanków („Miłość na zbroi spoczywa” – nie mogąc jej przeniknąć); dopiero przyszłość miałaaby przynieść chwilę, „gdy serce wytchnie z trwogi przy piersiach bez stali”. Maria żywi podobną obawę jak Andromacha, że nadmierna odwaga okaże się zgubna dla męża, ale mówi co innego, próbując wyprzeć niepokój w pytaniu zaklinającym los:

Nieprawdaż, mój Wacławie? ty będziesz odważny,  
Stały, wytrzymały, dzielny – ale i uważny.

Jak królewicz trojański, który przewiduje własną śmierć mającą ocalić go od oglądania żony w niewoli, tak samo Maria wyraża przeczucie, że umrze przed Wacławem:

---

<sup>27</sup> M. Piwińska, *Dziecko*. W: eadem, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa: PIW, 1981, s. 34–38.

<sup>28</sup> M. Wiśniowski, *Motywy antyczne w „Marii”*. W: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji Marii*. Red. H. Krukowska. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1977, s. 331.

Żyć dla ciebie i w tobie – umierać przed tobą –  
I w tej ostatniej chwili, choć w cierpień natłoku,  
Gasnącym wzrokiem szczęście składać w twoim oku.

Te i podobne aluzje do Homerowego pożegnania przy Skajskiej bramie służą zapowiedzi radykalnego rozbicia modelu z *Iliady*, który, mimo tragizmu, okazuje się w tym kontekście jakąś logiczną normą ludzkich losów. U Malczewskiego ginie pozostawiona w domu Maria, a nie rycerz, który powraca z wojny jedynie po to, by płakać u łoża śmierci ukochanej. Lecz w tym opłakiwaniu nie towarzyszą mu, jak Andromasze, bliscy; „pozostał samotny w pustyni”, tylko z pacholęciem, „nowym przyjacielem” albo „nowym wrogiem”.

Ukraińska powieść Malczewskiego była kilkakrotnie ilustrowana w wydaniach książkowych, powstawały także inspirowane jej treścią autonomiczne dzieła sztuki<sup>29</sup>. Józef Simmler planował prawdopodobnie cały cykl obrazów do *Marii*; znane są bowiem szkice przygotowawcze i rysunki, powstałe w latach 1847 i 1848 podczas paryskich studiów artysty, przedstawiające Marię i Miecznika, Marię i Waława, Maski porywające Marię, Waława u węzłowie zmarłej Marii i śmierć Miecznika<sup>30</sup>. Jednak tylko *Pożegnanie Waława z Marią* malarz zrealizował w co najmniej czterech obrazach olejnych, powielając – zapewne w związku z powodzeniem, jakim cieszył się ów temat – pierwszą kompozycję z 1848 roku, do której wprowadzał tylko nieznaczne zmiany. W przeciwieństwie do ilustratorów książek nie pokazał samotnych kochanków pogrążonych w rozmowie, lecz sam moment rozstania, kiedy Waław ma odejść w kierunku czekających w oddali jeźdźców, na których wskazuje teatralnym gestem ręki (tym razem zgodnie z akademickim wzorcem). Przypuszcza się, że Simmler nawiązał do płótna Gawina Hamiltona *Pożegnanie Hektora z Andromachą*, o czym miałyby świadczyć postawa Waława<sup>31</sup>. Wyrażną różnicę stanowi jednak relacja między postaciami; w niewielu przedstawieniach, o czym już była mowa,

---

<sup>29</sup> J. Wiercińska, *Cztery Marie*. W: eadem, *Sztuka i książka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.

<sup>30</sup> *Józef Simmler 1823–1868. Katalog wystawy monograficznej*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1979, s. 44–45, 48, 63, 80, 92–93, 118–119, 129. Scenę tę przedstawiali w malarstwie m.in. Michał E. Andriolli, Józef Męcina Krzesz, a w rzeźbie Stanisław Jagmin.

<sup>31</sup> J. Wiercińska, op. cit., s. 140. Nie udało się jednak znaleźć ryciny, mogącej sprzyjać rozpowszechnieniu obrazu Hamiltona, także wśród prac Domenico Kunego, w których powielił on inne dzieła malarza z trojańskiej serii.

Andromacha przytula się do męża, jeszcze rzadziej zarzuca mu ramiona na szyję, jak czyni to Maria u Simmlera. Analogią może być wyobrażenie trojańskiego epizodu w kompozycji Adriesa Cornelisa Lensa, znanej szeroko z reprodukcji miedziorytniczej<sup>32</sup>. Trudno zresztą odróżnić przejawy własnej inwencji artysty od adaptacji pomysłów z zewnątrz. Simmler mógł widzieć tłumne sceny z rycerzami w hełmach i końmi, w których centrum znajdują się postacie małżonków z dzieckiem i służącą (jak w dziełach Antoine’a Coypla i Josepha Marii Viena), te same, z którymi kojarzy się także chocimski obraz Oleszkiewicza. W obu dziełach polskich artystów podobnie została przeprowadzona narracja – grupa zbrojnych w tle obrazuje powód rozstania, stanowiąc przyczynowo-skutkowe wytłumaczenie sceny, której treść sprowadza się tym samym do schematu „Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła”, rozpowszechnionego w licznych wariantach w patriotycznych pieśniach<sup>33</sup>.

Takie ujęcie tematu, zasadne, a nawet konieczne w obrazie Oleszkiewicza, u Simmlera zaburzyło przystawalność obrazu do tekstu poety<sup>34</sup>. Wprawdzie już z listu Wojewody wiadomo, że Wacław pójdzie na wojnę z Tatarami – uczyni to w „obronie wdzięków” Marii, ale głównie po to, by „jakim rycerskim czynem” okazać się godnym ukochanej. Choć bitwa pełni ważną funkcję w utworze, to jednak udział w niej Wacława jest w gruncie rzeczy efektem podstępu ojca. W rozmowie kochanków nie ma w ogóle motywu ojczyzny-rywalki. Rycerz raczej utożsamia ojczyznę i kobietę – wszak chwyta za szablę, jak mówi, w „twojej i kraju obronie”. Idzie do walki, aby sławy nie „skazić” i nie narazić miłości na wstyd. Sława, na którą powołuje się Hektor, uzasadniając decyzję rozstania (bo wie przecież, że Troja padnie), okazuje się również zasadniczym motorem działania Wacława; pamięta o tym i Maria („Ach, wśród uniesień bitwy i zwycięstwa wrzawy/ Przymnij sobie, drogi, że promień twej sławy/ Tak czysty,

<sup>32</sup> Miedzioryt Jozsefa Kovatscha według rysunku Sigmunda Ferdinanda von Pergera, ok. 1821–1828, egzemplarz m.in. w British Museum w Londynie.

<sup>33</sup> Bardziej wyrafinowany zabieg zastosował John Everett Millais w obrazie *The black Brunswicker* (1860, Museums of Liverpool), gdzie na powód rozstania kochanków wskazuje wisząca na ścianie rycina według obrazu Davida *Napoleon przekraczający przełęcz św. Bernarda*.

<sup>34</sup> Współczesny malarzowi krytyk w ogóle zakwestionował związek obrazów (*Pożegnania* oraz *Miecznika z Marią*) z poematem: „Kto by nie wiedział, że p. Simmler namalował dwa ustępy z *Marii*, wzięłby pierwszy za dwoje ludzi siedzących pod drzewem, a drugi za żegnającą się żonę z mężem odjeżdżającym na wojnę” („Czas” 1855, nr 41).

tak świetny, jak słońca na niebie/ Jaskrawym swym wieczorem noc spuści na ciebie”). Wojna pojawia się w rozmowie, ale istnieje gdzieś daleko i poza kadrem sceny. Odchodząc, Wacław tylko słyszy bojowe wezwanie („Woła do chwały trąba”, „Burczą rozpięte znaki”), lecz nie widzi czekających na niego rycerzy.

Można sądzić, że Simmler dokonał takiego odstępstwa w swoim „tłumaczeniu” poematu na obraz pod wpływem szablonu pojęciowego, spopularyzowanego zwłaszcza w poezji okazjonalnej powstania listopadowego, który rozstanie wojaka i dziewczyny pokazywał w kategoriach wyboru między nią a „pierwszą kochanką”, czyli wolnością ojczyzny<sup>35</sup>. Dziewczyna w tych wierszach-piosenkach bywa słaba i smutna albo odwrotnie – pełna animuszu i skłonna do deklaracji: „Gdybym chłopcem się rodziła,/ To bym poszła do krakusów”; nieraz cierpi nie z powodu rozłąki, ale dlatego, że „niezdolna walczyć”<sup>36</sup>. Jednak rzadko bierze udział w bojach (Emilia Plater w utworach Mickiewicza i Konstantego Gaszyńskiego); częściej szyje sztandary albo czarną sukienkę (jak u Rajnolda Suchodolskiego, Seweryna Goszczyńskiego czy Stanisława Jaszowskiego). W scenach pożegnania staje się nową Andromachą, gdy lęka się o swój los:

Jak cię Moskal srogi  
Zrani lub zabije,  
Jak wrócisz bez nogi,  
Tego nie przeżyję<sup>37</sup>.

Na ogół jednak z Andromachy zmienia się w Spartankę, i choć boli ją rozstanie, mówi: „Idź, gdy trzeba!”, albo wręcz napomina: „Walcz, jak przystoi na męża/ Bądź zawsze dobrym Polakiem”, a nawet: „Nie pamiętaj o mnie, nie oszczędzaj

---

<sup>35</sup> M. Bołoz Antoniewicz, *Pożegnanie*, cyt. wg: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Ułożył i oprac. P. Hertz. T. II. Warszawa: PIW, 1961, s. 71.

<sup>36</sup> F. Kowalski, *Krakusy*, cyt. wg: *Poezja powstania listopadowego*. Wybrał i oprac. A. Zieliński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 69; [Anonim], *Pożegnanie*, ibidem, s. 237. Kobieta biorąca udział w walce czy mobilizująca do niej stała się jeszcze przed powstaniem listopadowym wariantowym wzorcem postawy moralnej. Mickiewiczowską Grażynę poprzedza m.in. przywoływana wielokrotnie w sztuce Anna Dorota Chrzanowska w obronie Trembowli. Zob. też komentarz Anny Grochali do rysunku Józefa Peszki w: *W kręgu wileńskiego klasycyzmu...*, s. 269.

<sup>37</sup> F. Kowalski, *Krakus i dziewczyna*, cyt. wg: *Poezja powstania...*, s. 68.



siebie”<sup>38</sup>. Takie przekonania wyrażała też poezja tworzona przez kobiety; w stylizowanym na ludową piosenkę *Pożegnaniu kochanki* Anna Libera każe swojej bohaterce radować się z odjazdu Jasia, nie pokazywać łez i żądać zwycięstwa<sup>39</sup>.

Przez powtarzalność i natrętne moralizatorstwo model dzielnej Polki objawia w końcu swoją sztuczność i naiwność, zwłaszcza w zestawieniu z pieśnią *Za Niemen nam precz*, której bohaterka także jest zdolna do najwyższych poświęceń, ale po to, by zatrzymać ukochanego. Nie wierzy jego obietnicy powrotu, nie ma złudzeń, wie, że zostanie sama i zginie bez niego („Gdy [...] konik to westchnie, to znów/ Przypadnie na cztery – już po mnie!”). Autorem słów pieśni *Za Niemen* jest August Bielowski (skądinąd tłumacz Schillerowskiego wiersza *Hektors Abschied*, co może w tym wypadku nie jest bez znaczenia); jednak w wielu śpiewnikach bywała zamieszczana jako utwór anonimowy, a rozpowszechnione warianty tekstu niewiele mają wspólnego z oryginałem. Na ogół opuszczano ostatnie strofy o ludowym charakterze i dodawano nowe, utworzone według sentymentalnego schematu pieśni żołnierskich, każąc dziewczynie powtórzyć konwencjonalną formułę: „Idź walczyć za sprawę”.

Bielowski napisał wiersz po 1830 roku, kiedy aktualne stały się hasła „Za Niemen! Za Bug!”, a przed rokiem 1838, kiedy opublikował go w „Tygodniku Literackim” pod tytułem *Rozłączenie*<sup>40</sup>. Nie jest to jednak utwór oryginalny, lecz parafraza tekstu *Za Nemań idu* ukraińskiego poety i dramaturga Stepana Pysarewskiego, charkowskiego protopopa. Pysarewskij stworzył tę pieśń dla ruskich oddziałów idących na wojska Napoleona w roku 1813<sup>41</sup>, komponując ją na wzór „dumek wojskowych”. Ludowy charakter pieśni zachował

<sup>38</sup> W. Pol, *Pożegnanie* (z „Pieśni Janusza”), ibidem, s. 205; F. Kowalski, *Krakus...*; [Anonim], op. cit.

<sup>39</sup> *Zbiór poetów...*, s. 271. Por. też *Wiersz Galicjanek do braci wyjeżdżających na wojnę do Polski* i podobne utwory omówione przez Janinę Znamirowską (*Liryka powstania listopadowego*. Warszawa: [s.n.], 1930).

<sup>40</sup> Utwór drukowany pod kryptonimem, „Tygodnik Literacki” 1838, nr 19, s. 146–147. Zob. A. Goriaczko-Borkowska, *Twórczość poetycka Augusta Bielowskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965, s. 174–177.

<sup>41</sup> Niektóre ukraińskie źródła datują tekst Pysarewskiego dopiero na 1820 r. (lub 1820–1830, zob. *Українські поети-романтики 20-40-их років XIX ст.* Упорядкування Б.А. Деркача. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968); możliwe, że kozacką dumkę z ok. 1813 r. poeta opracował literacko kilka lat później. Podobnie jak pieśń Bielowskiego, utwór Pysarewskiego publikowany był jako piosenka ludowa, np. w zbiorze

również Bielowski i wprowadził identyczne, jak w tekście ukraińskim, detale: konia, kruka, kukułkę, jawor, a także łyż i krew, którymi dziewczyna chce poić ukochanego. Różnice między oboma tekstami – takie jak czerwone (krwawe) miody w tekście polskim zamiast czerwonego piwa czy gody zamiast uczy – są na tyle niewielkie, że mamy tu do czynienia raczej z przekładem niż parafrazą. Tym bardziej, że Bielowski naśladuje wersyfikację oryginału – podział na czterowersowe strofy, pisane naprzemiennie sześciogłoskowcem (partie żołnierza) i dwunastogłoskowcem (partie dziewczyny)<sup>42</sup>. Niemal identyczne słowa, choć prawdopodobnie z różną melodią<sup>43</sup>, prowadziły więc oddziały żołnierzy po jednej i po drugiej stronie Niemna, ale w zależności od języka, w którym je śpiewano, kierowały na wschód lub na zachód.

Częstotliwość motywu rozstania w pieśniach patriotycznych obu powstań miała swoje korzenie w dumach z końca XVIII i pierwszego ćwierćwiecza następnego stulecia, które wyzyskiwały wielokrotnie motyw pożegnania rycerza z kochanką, atrakcyjny ze względu na konstrukcję fabuły i służący za pretekst do wywoływania „tkliwych wzruszeń”<sup>44</sup>. Zbliżone powody zdecydowały o zdolności motywu do rozsiewania się poza granice epok i obszarów geograficznych oraz o przyswojeniu przez kulturę popularną<sup>45</sup>. Motywy pieśni i piosenek żołnierskich domagały się tłumaczenia na obrazy. Obok licznych w malarstwie

---

*Малоросійських песен* Мучаїлю Максимовича з 1827 р., а także в антології *Народні пісні в записах Степана Руданського*. Київ: Музична Україна, 1972, s. 291.

<sup>42</sup> Jedyną innowacją jest wprowadzenie rymów *abba* w sześciogłoskowych strofach, podczas gdy w tekście ukraińskim rymują się w tych partiach tylko wersy wewnętrzne (z rymami dokładnymi wyłącznie w drugiej i czwartej strofie).

<sup>43</sup> Melodia polskiej pieśni *Za Niemen*, niewiadomego autorstwa, nie ma charakteru ludowego. Choćby tekst Pisarewskiego można bez kłopotu zaśpiewać na tę samą melodię (co jest kolejnym świadectwem wierności translatorskiej Bielowskiego), to wydaje się, że ukraińska pieśń brzmiała inaczej. W operetce *Za Nemań idu* (1872), skomponowanej przez Władimira Aleksandrowa na motywach pieśni Pisarewskiego, tytułowa aria nie przypomina melodii polskiej; jest identyczna z piosenką ludową ze zbioru *Народный писенник з найкращих писень*, wydanego przez Aleksandrowa w Charkowie w 1887 r. Zob. *Пісні літературного походження*. В.Г. Бойко, А.Ф. Омельченко. Київ: Наукова Думка, 1978, s. 20–21, 94–95, 456. Za odszukanie materiałów na temat ukraińskiej muzyki dziękuję pani Oksanie Shkurgan, doktorantce w Instytucie Sztuki PAN.

<sup>44</sup> C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń: Towarzystwo Naukowe, 1949, s. 128.

<sup>45</sup> R. Sulima, *Po ten kwiat czerwony...* W: idem, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976, s. 198–200.

polskim drugiej połowy XIX wieku scen z kozakiem pozostawiającym u studni zapłakaną dziewczynę pojawiają się wyobrażenia chłopów idących na wojnę, wreszcie patetyczne i zarazem sentymentalne prace Grottgera, takie jak *Pożegnanie* (1865–1866) i *Powitanie* (1865), tworzące narracyjną ramę malarskiej opowieści o powstańcu i jego ukochanej<sup>46</sup>. Wydaje się, że dopiero od około 1860 roku „dziewczę” zastępuje matka lub żona z dzieckiem (jak w Grottgerowskiej planszy z cyklu *Wojna*), żegnająca żołnierza lub owdowiała. Ukonstytuowany wówczas ideał matki-Polki (nawiązujący do sformułowania Mickiewicza) wynikał ze zmian w obyczajowości, na które nałożyła się sytuacja historyczna i odmienny niż w powstaniu listopadowym „status rodzinny” uczestników wypadków roku 1863<sup>47</sup>.

Jako zwielokrotnione odbicie pożegnania Hektora z Andromachą zobaczył rozłąkę rodzin podczas pierwszej wojny światowej Leopold Staff w wierszu *U Skajskiej bramy* z tomu *Tęcza łez i krwi* (1917). Poeta nie tylko nawiązuje do Homera, jak w innym liryku z tego samego zbioru (*Nie nam rozpacz*), ale także mówi jego głosem. Sześćdziesiąt sześć wierszy utworu jest bowiem tłumaczeniem ustępu z VI pieśni *Iliady*, które zostało wmontowane między osiemnaście początkowych i tyleż zamykających wersów autorskich. Banałem byłoby stwierdzenie, że wiersz Staffa dowodzi uniwersalności i ponadczasowości przesłania eposu Homera. Jednak oryginalny zabieg włączenia fragmentu translatorskiego w obręb pierwszoosobowej wypowiedzi wskazuje na żywotność nie tylko treści *Iliady*, ale również samego tekstu, domagającego się aktualizacji w nowym odczytaniu.

Taki osobisty i aktywny stosunek do tradycji Homeryckiej był w tym czasie raczej wyjątkiem. A mimo to jeszcze częściej niż w okresie powstania styczniowego pojawiały się w wyobrazeniach odchodzącego do walki żołnierza porzucone żony z potomstwem, nowe wcielenia Andromachy z Astianaksem. Nie wyparły wszakże panienek, do których okna stukają ułani i które podają

---

<sup>46</sup> Alegoryzowaną opowieścią o losach powstańca, w której jednak nie ma klasycznej sceny pożegnania, jest Grottgerowska *Lithuania* (1864), poprzedzona rysunkowym „gotyckim” tryptykiem *Wczoraj, dziś, jutro* (1858, zaginiony); w obu dziełach bohater wraca po walce jako duch.

<sup>47</sup> Wśród zamawiających msze za pomyślność ojczyzny w związku z wypadkami warszawskimi roku 1861 były także „Matki Polskie” (msza 30 września).

wojakom dzban z wodą. Temat „ułan i dziewczyna”, nawiązujący do pieśni Franciszka Kowalskiego *Tam na błoniu blyszczy kwiecie*, spopularyzowało malarstwo Kossaków i ich naśladowców. Przypadkowe spotkanie żołnierza i dziewczyny to powitanie i pożegnanie w pigułce, niepozbawione jednak niekiedy ciągu dalszego, jak pokazuje finezyjnie dowcipna piosenka *Zosia i ulani* z Kabaretu Starszych Panów, parafrazująca wiersz Odyńca *Panicz i dziewczyna* (napisany podobno przy współudziale Mickiewicza).

Spotkanie i rozstanie mężczyzny i kobiety, a także ich wzajemna tęsknota, to motywy eksploatowane z zamiłowaniem przez twórców pocztówek, organizujących imaginarium odbiorców masowych, a zarazem kształtujących ich smak estetyczny. W latach pierwszej wojny światowej obrazki o zbliżonej kompozycji i niemal jednakowym przesłaniu trafiały do żołnierzy walczących na różnych frontach, zmieniały się tylko krój munduru i sztandar. Najliczniej takie kartki adresowane były do armii pruskiej i austriackiej; kompletowano z nich całe serie, złożone najczęściej z kolorowanych fotografii, które, ocierając się nieraz o pornografię, nie traciły przy tym właściwej sobie ckliwości<sup>48</sup>. Niektóre z pocztówek, opatrzone drukowanymi komentarzami, często wierszowanymi, prezentowały na jednej płaszczyźnie tekst i jego „wizualizację”. Obrazowo-słowną zawartość kart zaprogramowaną przez producenta wzbogacała korespondencja nabywców – niekiedy, zwłaszcza w przesyłkach frontowych, rozszerzająca ich semantykę lub dostosowująca ją do osobistych wyznań. Jeśli pamiętać, że obrazki opatrzone napisami w jednym języku mogły służyć korespondencji w innym, jak na przykład niemieckojęzyczne karty na terenie Austro-Węgier używane przez Polaków lub Czechów, to można w nich widzieć nośniki zwielokrotnionych przekładów – między mediami, językami i kulturami.

---

<sup>48</sup> Zdarzały się również projekty ambitniejsze, takie jak seria starannie wydanych pocztówek poświęconych Theodorowi Körnerowi z fragmentami jego poezji (np. scenę pożegnania poety-żołnierza komentując cztery wersy z *Treuer Tod*), które jednak zaliczyć należy do grupy „literatura”, a nie „wojsko”, podobnie jak polską serię z legionowymi wierszami Edwarda Słońskiego, ozdobionymi graficznymi winiętami wykonanymi przez wybitnych artystów.

\*\*\*

Chociaż z mitem pożegnania wojownika w wersji utrwalonej przez Homera ani pocztówki, ani ich teksty niewiele miały wspólnego<sup>49</sup>, to w uproszczony sposób demonstrowały mechanizm dialogu słowa i obrazu, jaki w bardziej wyrafinowanych formach rozgrywał się na poziomie tak zwanej kultury wysokiej. Nie chodzi bowiem o to, że ten sam temat – rozmaicie redagowany – występował w dziełach posługujących się różnymi mediami, ale że zachodziła między nimi wymiana „informacji”, że jedne wpływały na drugie. Utwory literackie, w których pojawiał się motyw Hektora i Andromachy, jawnie lub jako trawestacja, odwoływały się nie tylko do oryginalnego tekstu *Iliady* i jej licznych przekładów, z których część stanowiła odrębne wobec niej dzieła. Czerpały również z kompozycji plastycznych ukazujących scenę z *Iliady* albo sceny na niej wzorowane. Obrazy z kolei żywiły się zarówno innymi obrazami, jak i przekazami słownymi.

Podjęcie tematu Homeryckiego w malarstwie XVIII wieku gwarantowało zaklasyfikowanie dzieła do najwyższej cenionej kategorii tematycznej i było świadectwem odpowiedniego wykształcenia artysty. Jednocześnie potwierdzało status sztuk pięknych wobec literatury i określało ich właściwości. To pierwszy przykład relacji między tekstem a obrazem, w których Homer odegrał znaczącą rolę. Kolejne mają bardziej szczegółowy charakter. I tak, aluzje do bohaterów *Iliady* w plastycznych wizerunkach Karola Chodkiewicza czy księcia Józefa Poniatowskiego, służące heroizacji i gloryfikacji (nawet kosztem prawdy historycznej), miały swoją tradycję w panegirykach i opierały się na narracyjnej strukturze opowieści literackiej. Wyobrażenia te były wszakże budowane w oparciu o wcześniejsze malarskie i graficzne ilustracje do Homera, które wykorzystywano również w przedstawieniach niełączących się z tradycją antyczną (jak rysunek Krasieńskiej do powieści Niemcewicza).

---

<sup>49</sup> Znane są jednak przykłady obecności Homera w ikonosferze popularnej – np. w jednej z serii chromolitograficznych obrazków reklamowych z początku XX w., dołączanych do ekstraktów mięsnych produkowanych przez firmę Liebig, umieszczono sceny z *Iliady*. W 2004 r. Wolfgang Petersen nakręcił pełnometrażowy film *Troja*, będący adaptacją *Iliady*, z wątkami zaczerpniętymi z *Odysei* i *Eneidy*. Film ów pełni funkcję podobną do tej, jaką w przed wiekami pełniły takie utwory, jak *Historia trojańska* (1563), wzorowane na opowieściach Guida delle Colonne.

Niekoherencja kompozycji malarskiej poświęconej hetmanowi spod Chocimia mogła zainspirować Antoniego Malczewskiego do potraktowania pożegnania pod Skajską bramą jako miary ludzkiej tragedii, którą w powieści ukraińskiej pogłębił o absurd i nieprzewidywalność losu. Józef Simmler natomiast, przedstawiając rozstanie Wacława z Marią, sięgnął, poniekąd ponad tekstem Malczewskiego, do struktury ikonograficznej sceny z Hektorem i Andromachą skodyfikowanej w malarstwie. Obraz Simmlera, oglądany przez Deotymę w pracowni malarza, „rozjaśnił” jej „sztuki tajemnicą” to, czego nie wyczytała w samym poemacie<sup>50</sup>. A zatem kolejny raz treść przewędrowała między mediami, ale echa Homera w tej wędrówce zanikły zupełnie, jako że poetesse interesowała różnica między kobietą ziemską i niebiańską, a nie kwestie źródeł ani nawet sens przedstawionego epizodu.

Inaczej było w wypadku interpretacji obrazu Angeliki Kauffmann przez Schillera, który wrócił do *Iliady*, by w stworzonym na jej kanwie dialogu odebrać małżonkom złudzenia co do możliwości powrotu Hektora, lecz zarazem wyrazić wiarę w trwanie miłości ponad śmiercią. Obraz stał się tu katalizatorem poetyckiej interpretacji antycznego tematu. Wiersz *Hektors Abschied*, śpiewany w *Zbójcach*, funkcjonował też jako samodzielny utwór. Franz Schubert skomponował do niego melodię, angażując jeszcze jedno medium – muzyczne – w rozprzestrzenianie słów Schillera, a jednocześnie i tradycji Homeryckiej. Muzyka odegrała także rolę w spopularyzowaniu patriotycznej poezji pożegnalnej powstań listopadowego i styczniowego oraz obu wersji, ukraińskiej i polskiej, dumy *Za Niemen*, ukazującej w ludowej stylizacji motyw wojennej rozłąki kochanków; choć realia w niczym nie przypominają tu Troi, to niewiara dziewczyny w szczęśliwy rozwój wypadków upodabnia ją do Andromachy.

Pośród przytoczonych przykładów jedynie wiersz Staffa aktualizował wątek z *Iliady*, której fragment przełożony przez poetę został włączony do utworu jak gdyby po to, by dokumentować paralelę między Troją a Polską czasu wielkiej wojny. Świat antyczny odżył tu naocznie i jednoznacznie, bo autor zwrócił się do niego bez pośredników, jako tłumacz eposu i jego bieżący komentator.

---

<sup>50</sup> Deotyma, *Do Józefa Simmlera artysty malarza*. W: eadem, *Improwizacje i poezje. Poczty drugi*. Warszawa: Nakład i druk S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, 1858, s. 253–255.

Ale reaktywacja antycznego motywu mogła dokonać się w inny sposób. Hektor i Andromacha z drugiego aktu *Akropolis* Wyspiańskiego, występujący na scenie razem z innymi trojańskimi bohaterami, prowadzą pożegnalną rozmowę, której znaczenie w zasadzie nie odbiega od tego, jakie znamy z Homera. Jednak realia zakłócają czystość tej relacji – małżonkowie słyszą dzwony kościołów krakowskich, a pojedynek z Ajaksem odbywa się nad Wisłą. Nie ma tu paraleli między antykiem i Polską, lecz jedność grecko-rodzima. Homerydzi zeszli bowiem do *Akropolis* z arrasów wawelskich z historią trojańską, których Wyspiański wszakże nie mógł oglądać, gdyż przepadły już w końcu XVI wieku. Stworzył zatem ich imaginacyjne rekonstrukcje, aby postaci dramatu, wyprowadzone z *Iliady*, którą przecież świetnie znał, osadzić w kontekście dziejów Wawelu i tradycji dworskiej.

W przenoszeniu Homeryckiego motywu komunikacja nie odbywała się więc w ramach jednego tylko medium. Polifoniczna konwersacja to zbliżała się do pierwowzoru, to znów od niego oddalała, nawet do zupełnego oderwania. Przypominało to tłumaczenie nie z języka oryginału, ale z kolejnych przekładów, zniekształcających coraz bardziej sens przez akcentowanie jednych szczegółów, a osłabianie czy pomijanie innych. W efekcie kolejnych przekazów powstawały stereotypy, właściwe kulturze popularnej, która, przechwytyjąc gotowe formuły obrazowe i słowne, upraszczała je i schematyzowała. Jednakże świadomość miejsca tych wyobrażeń w łańcuchu kulturowych przemian pozwala widzieć nawet w banalnym pocztówkowym obrazku podpisanym „Bywaj, dziewczę, zdrowe” dalekie echo rozstania trojańskich małżonków.

## The Parting of Hector and Andromache in Texts and Pictures

### Summary

The scene of parting of Hector and Andromache from the 6<sup>th</sup> book of Homer's *Iliad* has been a source of countless adaptations, both literary and visual, especially in the second half of the 18<sup>th</sup> and in the 19<sup>th</sup> century. It seems as if the motif has been transmitted from one work to another without accounting for intrinsic differences between the media employed; what was subject to change, however, was the scenery and the emphasis on particular features of the scene. This process can be treated as

a translation of a sort, not only on the level of ideas and emotions, but also on that of the setting. What played a role in shifts between the different media were also the translations in the traditional sense (from one language to another).

*Translated by Jan Pietkiewicz*

**Keywords:** comparative literature, reception of Greek antiquity, literary topic in painting, 19<sup>th</sup>-century Polish painting, 19<sup>th</sup>-century Polish literature



Marta Koszowy

Współpracowniczka Ośrodka Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN

## Słowo w kadrze.

### Literatura i fotografia. Fotografia i literatura

Fotografia zmieniła literaturę, a literatura wpłynęła na kształt i rozwój fotografii. Ustalenie relacji słowa i zdjęcia stało się w drugiej połowie XX wieku ważnym zadaniem teoretycznym w obszarze zarówno literatury, jak i sztuk wizualnych. W rozpoznaniach tych uwzględniano zwykle perspektywę literatury jako nadrzędnej sztuki, traktując fotografię jako wstępującą młodszą siostrę<sup>1</sup>.

Historyczne transformacje fotoliterackich powiązań stopniowo zmierzały ku emancypacji nowego medium. W XIX wieku fotografia wkroczyła na scenę kultury jako zjawisko prezentowane przez literaturę, propagowane, jak w *The pencil of nature* Talbota, ale i szykanowane, jak w *Salonie* Baudelaire'a. Dominacja literatury nad fotografią doprowadziła ostatecznie do przejścia środków podporządkowanej dziedziny przez hegemoną. Zdjęcie stało się nie tylko narzędziem reprodukcji i ilustracją, ale między innymi motywem, tematem

---

<sup>1</sup> Nawet prace zakładające sprawiedliwą podwójną perspektywę nie ochroniły fotografii przed literacką hegemonią. Obszerną monograficzną dysertację, omawiającą związki fotografii i literatury, zawdzięczamy François Brunetowi (*Photography and Literature*. London: Reaktion Books – Exposures, 2009). Książka z założenia odcina się od głównego nurtu studiów nad literaturą i fotografią, w zamierzeniu przedstawiając punkt widzenia fotografii i fotografów. Ambicje Bruneta są szersze, sięgają – jak widać to w wypadku koncepcji romantycznej interpretacji fotografii – historii idei i rozwoju artysty, tych zamiarów jednak, moim zdaniem, nie spełniają, wysnuwając jedynie odważne supozycje. Historia fotografii Bruneta ma być przede wszystkim historią początków spotkania fotografii i literatury – i jako taka spełnia przypisaną jej przez autora funkcję.

literackim oraz figurą opisu. Dwudziestowieczne tendencje do przenikania się sztuk (zarówno te z początku, jak *Nadja* Bretona czy *Kriegsfiibel* Brechta, jak i z końca stulecia, jak proza Sebalda czy ekfrastyczne eseje Dehnela) doprowadziły do oddania głosu fotografii.

Relacje fotografii i literatury pod koniec XX i w początkach XXI wieku to czas hybrydyzacji sztuk, wymagający przyjęcia interdyscyplinarnego oraz interkulturowego kierunku badań<sup>2</sup>. Diagnozy dotyczące nowej sytuacji opisywane w kategoriach fototekstualności, intersemiotyczności, intermedialności i transmedialności zamykają się często na uznaniu heterogeniczności nowych zjawisk, pozostawiając mgliste wyobrażenie na temat powstałych systemów gatunkowych, narracyjnych czy ikonicznych. Wymienione terminy-wytrychy urywają ścieżki interpretacyjne, porzucając czytelnika w sytuacji bezradności.

Obecnie już nie literatura nad fotografią, a narzędzia teorii tekstu dominują nad obrazem i wynikającymi z jego struktury metodologicznymi imperatywami (częściej postulatywnymi niż przekładającymi się na praktykę badawczą). Namysł teoretyczny stanął w miejscu, podczas gdy działania artystyczne przez cały wiek XX swobodnie konstruowały hybrydyczne formy, współcześnie nasilając jedynie ich realizacje.

Współobecność słowa i obrazu w ramach jednej formy, funkcja słowa we współczesnej fotografii, a także fototekstualne środki wyrazu oraz intersemiotyczne przejścia między sztukami – wymagają analizy dokonań współczesnych fotografów posługujących się słowem oraz pisarzy posługujących się fotografią.

W obrębie literatury ekspansja (motywu) fotografii zaowocowała szeregiem książek tworzących nowy model reprezentacji odnoszący się do fotografii jako pojęcia podwójnego, ambiwalentnie ujmującego rzeczywistość. Zdjęcie wniknęło w obszar tekstu jako jego figura, często metafora strategii pisarskiej i utarty motyw, wyrażając kryzys doświadczenia oraz potrzebę zapośredniczenia świadectwa rzeczywistości poprzez odniesienie do faktycznego lub fikcyjnego zdjęcia.

---

<sup>2</sup> To leżące u podstaw badań nad obrazem założenie Hansa Beltinga, głoszące, że „fenomen obrazu można wyjaśnić tylko na drodze badań interdyscyplinarnych, uwzględniających horyzont interkulturowy” (*Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków: Universitas, 2007, s. 7).

Dążenie do obrazowości poprzez wprowadzanie w obręb treści figury fotografii wiązało się początkowo z jej mocą referencji i poświadczania. Było odpowiedzią na niemoc tworzenia wizualnych wyobrażeń w epice. W miejsce Sartre'owskiego „Mało-Obrazu powieści” wskoczyła Barthes'owska formuła: „Wszystko-jest-Obrazem Fotografii”<sup>3</sup>.

Literatura ma ambicje powoływania się na fotografię jako figurę legitymującą jej wiarygodność – powstają wiersze i proza uzurpujące sobie moc fotograficznego widzenia i zapisu, której podstawą jest odniesienie do faktycznych lub imaginacyjnych zdjęć („tradycyjne teksty” literackie odwołujące się do zdjęć, takie jak *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka, *Fotograf* Wojciecha Bruszewskiego, *Esther* Stefana Chwina oraz książki fotograficzne konstituowane przez fotografię – *Taniec w Skorupkach* Tomka Tryzny, *Wielka wymiana widoków* Anny Nasiłowskiej, *Fotoplastikon* Jacka Dehnela).

Pisarz, dążąc do ujęcia rzeczywistości, posługuje się fotografią w odmienny sposób i w innym celu niż fotograf, wstawiający w obszar zdjęcia tekst, wiersz, fragment prozy. To dwa skrajne kierunki – w obszarze literatury dążący do uobecnienia rzeczywistości, w obszarze fotografii dążący do jej skomentowania, przetworzenia, dodania interpretacji, wyrażenia opinii, zabrania głosu przez fotografa.

Fotografia ustala relacje ze słowem, inspiruje literaturę (wpływa na jej kształt – tekst odwołuje się do zdjęć, tworząc swoją materię), wytwarza fotogatunki (fotopowieści, fotowiersze, przypisy do rzeczywistości, cytaty z rzeczywistości, emblematy, fotoepigramy, epitafia, epigramaty, a wreszcie zdjęcia wykorzystujące słowa intencjonalnie umieszczone przez fotografa w kadrze).

Zmiana funkcji słowa w relacji do fotografii i ekspansja jego performatywnego charakteru w obszarze zdjęcia – ujawniają dominującą w ponowoczesności tendencję do symulacji rzeczywistości oraz teatralizacji dzieł sztuki, w tym fotografii, a także przemiany modelu percepcji i reprezentacji, z zakorzenionego w wyobraźni i słowie w widzialny, naoczny, obrazowy. Z symbolicznej struktury przechodząc w alegoryczną, stymuluje konwergencję i aktywną recepcję.

Ustalenie relacji między słowem a obrazem w obszarze współczesnej fotografii oraz określenie charakteru zmian kultury (z logocentrycznej na

<sup>3</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa: KR, 1996, s. 151.

ikonocentryczną) łączy zagadnienia z zakresu historii sztuki i teorii mediów z narzędziami szeroko pojętego literaturoznawstwa i interdyscyplinarnych badań kulturowych. Zadanie polega na ustaleniu miejsca i roli słowa w obrębie współczesnej fotografii. Sposób kształtowania się relacji obrazu i słowa ujmuje tendencje kulturowe związane z przełomem ikonocentrycznym, wypracowując model kultury wizualnej, w którym słowo oprócz swej treści znaczy także jako forma wizualna i staje się podrzędnym wobec obrazu środkiem wyrazu. Ujawnia tym samym przemianę modelu doświadczania i opisu rzeczywistości.

Obraz nie tylko podporządkowuje się słowu, ale też słowo działa w obrazie, wymagając oprócz konwencjonalnej lektury – obejrzenia i sprawdzenia, poza semantyczną, także wizualnej formy. Słowo w kadrze znaczy i przedstawia, jest *ready made*, zacytowanym z innego obszaru artefaktem.

W dokonaniach współczesnych fotografów słowo wkracza w obręb kadru, zmieniając funkcję i przekaz medium. Tekst stanowi element fotograficznego dzieła lub literacki *przypis do rzeczywistości* (rozumiany analogicznie do fotograficznego *cytatu z rzeczywistości* w obszarze literatury). Sytuując słowo w zdjęciu, fotografowie modelują przekaz obrazu fotograficznego.

Tekst używany bywa jako rama uspójniająca instalacje fotograficzne, ale też stanowi ich tło. Jest komentarzem, podpisem (to tradycyjna jego funkcja, prekursorsko omówiona w *Krótkiej historii fotografii* Waltera Benjamina, rozwijająca się od najbardziej niewinnych realizacji po fotoepigramy Bertolta Brechta czy *Komentarze do fotografii The Family of Man* Witolda Wirpisy, literackie fotoalbumy, wiążące poezję/prozę i zdjęcia, jak *Mojość* Janusza Szubera czy cykle fotograficzne Kennetha Luma – komentowane planszami z tekstem, kompozycje z tatuowanych ciał opisanych grafiką i tekstem Ni Haifenga – *Autoportret w ramach historii eksportu porcelany (nr 1)*, 1999–2001).

Słowo wpisane w kadr tworzy foto-poezję i foto-prozę (tak dzieje się choćby w pracach Leslie Scalapino, *“they backed up the bully”, “(they) like reality as a function”, Crowd and not evening or light*), jest ironicznym komentarzem rzeczywistości (zdjęcia Eliny Brotherus, Wima Delvoye – który wpisuje tekst – emblematy codzienności, kojarzące się z krótkimi notatkami zostawianymi na lodówce w skaliste krajobrazy, zob. *Wyprowadzając psa 2000, Bell is broken please knock*, por. także żartobilwe wskaźniki, komentarze do rzeczywistości Davida Shrigleya).

Finlandzka fotograf i artystka wideo Elina Brotherus komentuje swoje autoportrety żółtymi karteczkami *memory-sticks* wkomponowanymi w przestrzeń kadru i opisującymi go (jak na zdjęciu *Le Nez de Monsieur Cheval*, 1999). W dwóch cyklach: *Suite 1* (na którym jest nieobecna jako modelka) oraz *Suites françaises 2* (który jest dokumentacją nauki nowego języka za pomocą karteczek *post-it*), artystka kompiluje przekaz obrazu z komentarzem wpisanym w obraz. Karteczki budują znaczenie, odnosząc się do modelki, ale też stanowią przedmiot fotografii, ich zdjęcia dokumentują sytuację migrantki, która zamieszkała we Francji, próbuje oswoić nową przestrzeń.

Komentarze mają nieraz charakter ironiczny, stanowią sygnaturę, są tematem i elementem kompozycyjnym. Opisując nośnik – nadpisane na awersie (Tacita Dean wpisuje komentarze w ramy reprodukowanych pocztówek, *Rosyjskie zakończenia*) lub rewersie odbitki, a także na stykówce (jak w pracach Elizabeth Lennard, *Maman, Baby, Belley*, 1996; *A doorway is; A List Gertrude Stein*) – słowo stanowi integralną część fotograficznego przekazu. Tekst jest elementem ekspozycji i głosem portretowanego modela (na fotografiach Gillian Wearing z cyklu *Znaki, na których napisano to, co sami chcecie powiedzieć, a nie to, co ktoś inny chce, byście mówili* – fotografowane postacie trzymają plansze z własnymi wypowiedziami).

Tekst może nadawać zdjęciu wymiar performatywny (jak fotoliterackie scenariusze Sophie Calle wcielającej się w rolę szpiega, pokojówki czy bohaterki powieści [Paula Auster, *notabene* nią inspirowanej], realizowane, fotografowane i opisywane w jej kolejnych pracach, takich jak *Suite Vénitienne, Hotel, Dieta chromatyczna*). Calle fabularyzuje sam proces pozyskiwania fotografii, by następnie skomentować zdjęcie jako fragment skonstruowanej rzeczywistości narracyjnej, ubiera je w związek przyczynowo-skutkowy (skomentowana zostaje ramowa interakcja z modelem, zdjęcie, opowieść o bohaterze i o tym, co się stało przed, w trakcie oraz po zrobieniu fotografii, por. zdjęcia z cyklu *Bronx*). Słowo wkracza tu także na zasadzie konwergencji – przygotowana wystawa przed jej odsłonięciem została zdewastowana przez włamywaczy, którzy opisali ją graffiti. Artystka nie tylko nie zrezygnowała z tej przypadkowej interakcji, ale skomentowała ją we wprowadzeniu do wystawy i potraktowała jako element cyklu (w wypadku Calle, która w innym cyklu fotograficznym nastąpiła na siebie prywatnego detektywa – *Śledzenie*, franc. *La Filature* – zastanawiać się

można, czy napad nie był inspirowany). Nie znaczy to, że bez słowa wymiar performatywny zdjęć nie istnieje, opowieść może ewokować obraz pozbawiony komentarza (dzieje się tak choćby w znamienym cyklu Cindy Sherman *Untitled Film Stills*).

Tekst współtworzy poetycką narrację fotografii lub rekonstruuje rzeczywistość. Stanowiąc przypis do fotografowanego fragmentu świata, słowo potwierdza lub kwestionuje fotograficzny obiektywizm, rozgrywa, często w konwencji groteski, fotoliteracki agon z rzeczywistością, jest wreszcie subiektywnym głosem dobywającym się zza kadru i fragmentem kompozycji estetycznej.

Zdjęcie tworzy pobudzającą wyobraźnię poetycką lub quasi-filmową narrację często odnoszącą się do szerszych kontekstów kulturowych, literackich czy malarskich (zob. *tableau* Sam Taylor-Wood tworzące autonomiczny przekaz, ale też zawierające aluzje do motywów malarskich, literackich i filmowych jak np. *Monolog I* inspirowany *Śmiercią Chatterona* Henry'ego Wallisa lub inscenizowane zdjęcia Gregory'ego Crewdsona). Fotografie reportażowo rekonstruują rzeczywistość (zob. socjologiczne narracje w pracach Allana Sekuli np. *Fish Story*, czy projekty Susan Meiselas).

Formą ekspozycji fotograficznych cykli jest, poza galerią, album. Zbigniew Libera ubiera sfalszowane kadry w książkową, narracyjną formułę *Co robi łączniczka*, ilustrując tym samym tekst Darka Foksa (2005). Fotomontaże filmowych ujęć i scen z historii powstańczej Warszawy powieliła w tomie *Łączniczka*.

Zdjęcie podlega fabularyzacji również w szerszej ramie. Oparta na mistyfikacji książka *ALIAS*, wydana podczas Miesiąca Fotografii w Krakowie w 2011 roku – prezentuje dokonania i komentarze (krytyczne, literackie, quasi-biograficzne) twórczości nieistniejących 23 fotografów, pod których podszyci się rzeczywiści twórcy.

Tekst kształtuje przekaz fotografii w obu miejscach jej prezentacji. W albumie *A Play of Selves* cykl fotograficzny z 1975 roku Cindy Sherman uzupełnia scenariuszem. Na ścianach galerii zestaw zdjęć, w którym artystka rozpisuje siebie na role, podejmując autofikcyjną grę zarówno z literaturą, jak i filmem, rozpięty jest niczym taśma filmowa.

Tematem fotografii może się stać także wizualna strona książki (oprócz klasycznych prac Talbota, współcześnie podejmuje go Zbigniew Rogalski w serii *Bajki*, 2011).

W niektórych zdjęciach sens rodzi się z napisu i tytułu (Karol Radziszewski, *Bóg nienawidzi pedałów. Bóg kocha wszystkich nawet czarnuchów*, 2002), w innych stanowi diagram, powtórzenie struktury obrazu, jak w modelu przypominającym zapis wiązań chemicznych Patrycji Orzechowskiej (*Ustawienia/ćwiczenia*, 2009), czasem jest wyłącznie reprodukcją tekstu (*Witek Orski, Bez tytułu (Miguel)*, 2011). Idris Khan tworzy na podstawie tekstów palimpsesty, wielokrotne ekspozycje kart książek (*paradise lost*, 2010; *Camera lucida* Barthes'a), zapisów utworów muzycznych (sonat Beethovena), obrazów (*Caravaggio... the final years*, 2006), rzeźb, zdjęć fotografów klasyków. Tekst ma w nich wyłącznie estetyczny, graficzny wymiar.

Przenikanie się sztuk, dążące do transmedialnej fototekstualności, tworzy nowe gatunki w obrębie zarówno literatury, jak i fotografii. Fotoliteratura końca XX i początku XXI wieku marginalizuje rolę słowa, przetwarzając dominujący porządek kultury z logocentrycznego na ikonocentryczny. Zdjęcie, które dotąd pełniło funkcję figury rzeczywistości, ilustracji, w obrębie tekstu staje się coraz częściej ramą, w którą słowo zostaje wpisane. Zdaje się, że porządkująca, nadrzędna funkcja słowa zawsze dotyczyła wyłącznie krytyki, a nie praktyki fotograficznej.

Ukazanie rozwoju relacji sztuk – od braku samodzielności, uwikłania obrazu w słowo i tekst w XIX wieku oraz jego wyzwolenia, jako medium ekspresji dialogującego z literaturą, które nastąpiło w XX wieku, aż do zaangażowania literatury w obraz pod koniec tego stulecia oraz fototekstualność początków XXI wieku – jest celem postrzeganym zwykle *stricte* historycznie. Nakreślenie wzorów ewolucji jest zatem także projektem pozytywistycznym, porządkującym historię związków fotografii i literatury. Zagadnienie relacji słowa i obrazu fotograficznego na gruncie fachowej literatury polskiej i światowej było jak dotąd omawiane przede wszystkim z perspektywy literackich użycy fotografii<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Fragmenty dotyczące związków fotografii i tekstu można odnaleźć w pracach wydanych w serii „Horyzonty Nowoczesności: Teoria – Literatura – Kultura” wydawnictwa Universitas (F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków: Universitas, 2007; A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków: Universitas, 2007; B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków: Universitas, 2009), a także w wydanej poza serią monografii Charlotte Cotton *Fotografia jako sztuka współczesna*. Przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda. Kraków: Universitas, 2010. O korelacji tekstu i obrazu fotograficznego

Współzależność tekstu/języka i zdjęcia stanowi najczęściej jeden z rozlicznych przykładów istnienia fotografii w przestrzeni transmedialnej. Mniej ogólnikowo obraz i tekst traktują prace omawiające poszczególne przypadki użycia tekstu i fotografii, na przykład Georges'a Didi-Hubermana *Strategie obrazów. Oko historii 1* (2011), odwołujące się do dwóch fototekstualnych zbiorów skomponowanych przez Bertolta Brechta: *Kriegsfibel* i *Arbeitsjournal*. Jednak i w tak znamienitych przypadkach horyzont badawczy zacieśnia się wokół tradycyjnie rozumianych relacji literatury i sztuk, opartych na wizualności, opisujących współobecność tekstu i obrazu z perspektywy narzędzi poetyki i teorii literatury oraz filmu. Związek fotografii i tekstu, choć często analizowany w szerszym kontekście, podporządkowany jest metodologicznej interpretacji sensu, nie struktury (por. antropologię obrazu Beltinga, psychoanalityczną lekturę Mitchella i Hala Fostera, marksistowską perspektywę Didi-Hubermana, socjologię wizualną Sekuli, fotografię rozumianą jako meta-narracja historii sztuki, itd.).

Związki fotografii i literatury poza osiągnięciami komparatystyki, obok tradycyjnie rozumianych relacji literatury i sztuk opartych na porządku wizualnym, odwołujących się do klasycznych kategorii, takich jak *mimesis*, *ut pictura poesis* czy *ekfrazja*, otwierają perspektywę badawczą pochodną dwóm idealistycznym zwrotom kultury ostatniego stulecia: tekstualnemu/lingwistycznemu (strukturalizm, narratywizm, narratologia, badania/studia kulturowe) oraz ikonicznemu (konwergencja, inter/trans-medialność, nauka o mediach). Wymaga ona, jak sądzę, przekroczenia schematów/ograniczeń wymienionych metodologii i kontekstów. Poddając krytyce mity oraz tropy interpretacyjne związane z fotografią, nie pokonały one ich dyskursywnej siły.

Wyzwaniem stało się zdefiniowanie pojęcia fototekstualności i wyznaczników, operacyjnych narzędzi opisu fotoliterackich gatunków. Instrumentarium stosowane do tego zagadnienia opierało się dotąd na dokonaniach strukturalistów, używając ustalonego dla literatury języka opisu i doszukując się w świecie fotografii środków wyrazu i struktur analogicznych wobec literatury, poetyki itd. W odbiorze i – o ironio – „lekturze” (nie: oglądaniu) fotografii dominują

---

piszą również: Maryla Hopfinger (m.in. *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!, 2003; *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa 2010) oraz Ari J. Blatt (*Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism*. „Visual Studies” 24 [2009], no. 2).



wszelkie u początku fotografii ustalone mity, podmieniane szeregami nowych pojęć krytyczno-interpretacyjnych, ustalonych na dychotomiach:

ołówek : pędzel natury,  
pisanie : malowanie światłem,  
dokument : symbol,  
*mimesis* : *diegesis*,  
ciągłość : nieciągłość,  
reprezentacja : symulacja,  
itd.

Dyskusja z ustalonym modelem postrzegania fotograficznego przekazu w perspektywie narratywizmu i narratologii (których ścieżki doskonale prezentuje w swej monografii Marianna Michałowska<sup>5</sup>) ujawnia potrzebę odnalezienia fotograficznego języka metodologii. Odwołania do kategorii tekstu i modelowanie odbioru fotografii jako opowieści opartej na schemacie narracyjnym i słowie – marginalizują kwestię autonomicznego przekazu fotografii, przypisując jej kliszowe podejmowanie narracji zewnętrznych, wpisywanie się w utarte przez literaturę oraz kulturową recepcję (wypracowaną niczym lektura Barthes'owskiego *studium*) ścieżki. Przekaz fotograficzny jest nieciągły, nielinearny, jego lektura, jeśli przybiera kształt opowieści, narzucona jest z zewnątrz... przez style odbioru zapożyczone z literatury i ustalonych, logocentrycznych wzorów kultury.

Czy nie badamy już zdjęć jako przedmiotów estetycznych? Jest tak, jak gdyby po dziesięcioleciach dyskusji na temat tego, czy fotografia jest sztuką, badacze wstydzieli się traktować ją jako przedmiot sztuki inaczej niż przez nobilitujące filtry: literatury, narracji, dyskursu w niej zasiedlonego, socjologii, psychologii, pamięci, semiotyki itd. Mało kto traktuje zdjęcie jako obraz, za to niemal wszyscy badacze widzą w nim dyskurs obrazu.

Przemiana relacji słowa i obrazu osadza się w tradycyjnych zwrotach kultury, wykorzystuje obecne w kulturze dyskursy i chwyt, wreszcie retorykę i genealogię. Czemu tak nośna w artystycznych realizacjach korelacja słowa i obrazu nie niesie ze sobą nowego języka opisu opartego na obu jej kierunkach? Językiem fotografii są głębia ostrości, montaż, kadrowanie, kolor, operowanie światłem itd., wymagające innej niż tekst analizy. Czy może nie trzeba tego

---

<sup>5</sup> M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

komunikować, bo jest to przekaz widzialny, zrozumiały *per se*, a fotografii najbardziej ze wszystkich mediów dotyczy sentencja Marshalla McLuhana „The medium is the message”?

Według Michałowskiej<sup>6</sup> sytuację współczesnych związków fotografii i literatury najlepiej opisuje kategoria nie fotografii, a foto-tekstu i fototekstualności. Michałowska uznaje foto-teksty za

intencjonalnie wytworzoną konstrukcję, odnoszącą się do fotograficznych obrazów materialnych obiektów, reprezentującą kulturowe znaczenia i indywidualne doświadczenia odbiorców. Nie będzie to zatem postmodernistyczny tekst stwarzający swego czytelnika/czytelniczkę, lecz pozwalający odbiorcy uświadomić i „przemysśleć” sugerowane przez nadawcę znaczenia obrazu<sup>7</sup>.

Nie ma jednej, mocnej definicji fototekstualności (i nie jest to pochodną antypozytywistycznego zwrotu ani heterogeniczności/hybrydyczności opisywanych zjawisk, lecz, jak sądzę, niemocy badawczej i zawładnięcia przez dyskurs ideologii zwrotu lingwistycznego), pojawiają się za to jej charakterystyki. Nie mam pretensji, by stworzyć taką definicję, jednak samo pojęcie traci moc operacyjną, jeśli niezupełnie wiadomo, jak się przejawia.

Czym jest **postponowoczesna fototekstualność**? *The Visual Dictionary of Photography* Davida Präkela<sup>8</sup>, wydany w 2010 roku, nie uwzględnia ani hasła „fototekstualność”, ani „fototekst”.

Alex Hughes i Andrea Noble w zbiorowym tomie *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* także nie wyjaśniają pojęcia inaczej niż poprzez perspektywy ustalone w pracach Barthes’a czy Burgina. Niemal nigdzie nie pojawia się definicja *explicite*.

François Brunet<sup>9</sup> w monografii o fotografii i literaturze używa terminu dwukrotnie: we wstępie i konkluzjach, nie podając żadnych objaśnień, poza odesłaniem do tomu zebranego przez Marshaę Bryant – *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature* (Newark, NY, 1996), w którego perspektywie fototekstualność to zestawianie zdjęć i języka pisanego (foto-tekstów) w książkach.

---

<sup>6</sup> Jako jedna z pierwszych powiedziała to wśród badaczy polskich, stoi za nią anglosaska tradycja początku XXI w.

<sup>7</sup> M. Michałowska, op. cit., s. 12.

<sup>8</sup> D. Präkel, *The Visual Dictionary of Photography*. Lausanne: AVA Book, 2010.

<sup>9</sup> F. Brunet, op. cit.

Aby uniknąć terminologicznych komplikacji i pytań o to, czy fototekstualność jest związkiem tekstu z fotografią, językiem fotograficznego medium, narratywizacją fotografii, zasiedlaniem zdjęcia narracją/opowieścią i naddanymi interpretacjami lub interpretacjami, które ewokuje zdjęcie, wreszcie czy to tekst, czy zdjęcie jest nadrzędne, czy fototekstualność to pochodna „czytania” zdjęć, czy zdjęcia nawiedzone przez słowo, a może fotogatunki wymieniające płynnie wizualne i językowe środki wyrazu – trzeba zdefiniować pojęcie po swojemu, zanim przystąpi się do pracy.

Bezsprzecznie pojęciu „fototekstualność” towarzyszy przeświadczenie, że fotografia jest tekstem (Victor Burgin, *Thinking Photography*), ma swój język (Roland Barthes, *The Photographic Message/Le message photographique*, *Retoryka obrazu*<sup>10</sup>), wyraża się poprzez słowo (Benjamin, Brunet) i ma strukturę reprezentacyjną, semiotyczną (Krauss; Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*<sup>11</sup>).

Fotografowie, uznając przekaz obrazu za niewystarczający, a literaci – przekaz tekstu za nie dość wiarygodny, odnoszą się do środków wyrazu spoza obszaru ich sztuki. Czy nowy model sztuki połączonej (transmedialnego *Gesamtkunstwerk*) niesie ze sobą nowy sposób percypowania, opisu rzeczywistości, czy jest związany (i jak) z doświadczeniem ponowoczesności czy też postponowoczesności? Czy fototekstualność można opisać, szukając sensu funkcji słowa w fotografii i fotografii w tekście? Jak uzupełniają się i przenikają struktury (meta)semantyczne obu sztuk i ich języki? Czy jako istotowy uznać należy strukturalny i znaczeniowy związek fotografii i literatury, czy może leżące u jego podstaw doświadczenie postponowoczesności i wydarzenie obecne w artefakcie? Czy kultura dąży do nowego modelu intersemiotyczności – kultury wizualnej opartej na tekście/przez tekst tłumaczonej, czy wszystko jest tekstem, a może wszystko jest obrazem, choć najpewniej **wszystko jest foto-tekstem?**

Opis kategorii fototekstualności rozumianej jako pochodna niemal dwustuletnich związków fotografii i literatury jawi się jako podstawowy cel badań porównawczych. Gatunki fotograficzno-literackie powstałe dzięki skrzyżowaniu dziedzin ujawniają współczesne zmiany kultury, w które wpisane jest

<sup>10</sup> R. Barthes, *Le message photographique*. „Communications” 1961, no. 1 oraz idem, *Retoryka obrazu*. Przeł. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

<sup>11</sup> G. Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1999.

nowe doświadczenie rzeczywistości. Hybrydyzacja sztuk wynika z dwudziestowiecznych przemian relacji fotografii i literatury, jest jednak zakorzeniona już w pierwszych dziesięcioleciach istnienia medium, czego znamienitym przykładem jest *The Pencil of Nature* Talbota. Związki mediów nadal jednak wymagają zgłębienia z perspektywy fotografii.

Wpływ literatury i fotografii jest obopólny. Tekst był pierwszym medium pośredniczącym w przyswajaniu fotografii i wpływającym na jej rozwój. Narodziny fotografii muszą zaś być, jak twierdzi Brunet, rozważane jako zewnętrzne lub późne uwarunkowanie kształtowania literatury jako niezależnej formy ekspresji. Jednak z socjologicznego i historycznego punktu widzenia wynalezienie fotografii było konkurencyjne dla rozwoju literatury jako towaru i kulturalnego języka nowoczesności. Fotografia przyczyniła się do upublicznienia i wizualizacji sfery prywatnej, pośrednio zatem również do wzrostu kulturalnej i komercyjnej wartości pisarzy, od połowy XIX wieku rozpowszechniając ich portrety, a także ilustrując dzieła.

W wypadku fotografii tekst odgrywał w dziejach medium rolę promotora (począwszy od wystąpień Talbota i Arago, Poego) oraz recenzenta (najgłośniejszej krytyki fotografii jako wulgaryzatora u początków jej rozwoju dokonali Baudelaire i Norwid). Relacja sztuk przekształciła się od dominacji literatury, przez równowagę, aż po dwudziestowieczną fascynację literatury obrazem i współczesną transmedialną wymianę środków wyrazu.

Fotografowie posługują się słowem jako narzędziem i tropem, sytuując je w obszarze kadru, celowo modelują przekaz obrazu fotograficznego nie tylko za pomocą inskrypcji, ale też wpisując w zdjęcie tekst, nieraz o literackim charakterze. Fotografia wyzyskuje przedstawiające zdolności słowa, jego stronę wizualną – materialny zapis, wciela słowo w swój obszar, traktuje je jako instrument wyrażania, który zarówno przedstawia, jak i niesie znaczenie.

Te intencjonalne działania obrazują przemianę modelu kultury, a także samego medium fotografii. Obraz fotograficzny, który po trudnym okresie wstępowania w obszar sztuki i emancypacji spod wpływu dominującej roli logosu stał się w połowie XX wieku jedną z bardziej istotnych inspiracji literackich w dobie ikonocentrycznej przemiany kultury, swobodnie włącza w swój obszar słowo.

Badanie relacji literacko-fotograficznych i fotograficzno-literackich wydaje się zatem zadaniem obierającym za cel rozbiór nie tak dawno temu powstałych, rekontekstualizowanych ścieżek współobecności sztuk, które nie

doczekały się dotąd wszechstronnego opisu. Istniejące próby mają najczęściej charakter antologii spisujących historię relacji mediów, pomijającej jednak czas ich hybrydyzacji<sup>12</sup>.

Zaistniałe przemiany wymagają wzięcia pod uwagę punktu widzenia fotografii i fotografów oraz sformułowania szerokiej i dynamicznej, transgenicznej definicji fotoliteratury.

Czas ujrzyć słowo w kadrze, nie tylko zdjęcie w książce czy strukturze narracyjnej. Fotografom używającym słowa przypisuje się ramę opowieści, nie zauważając, że korzystają one ze znaków języka, nie tylko z jego już znaczącej syntagmy jako utartego modelu komentarza do rzeczywistości fotograficznej, porządkującego świat zdjęć, ale ze słów jako elementów przedstawienia.

Zmianę spojrzenia na słowo w obszarze kadru mogłaby spowodować, paradoksalnie, nowa filologia, zapożyczając swoje podejście badawcze zarówno do słowa, jak i obrazu<sup>13</sup>; dążąca do krytycznego ujęcia nie tylko tekstu, ale też jego wizualnej strony oraz pojawiających się w książkach komplementarnych wobec

---

<sup>12</sup> Na gruncie anglosaskim najważniejszego zestawienia tego typu dokonała Jane Rabb (*Literature and Photography Interactions: 1840–1990*, 1995). Rabb nie traktuje fotografii jedynie jako inspiracji literackiej i ilustracji tekstu. Publikuje ogromny, składający się ze zdjęć i tekstów tom, ukazujący wzajemne stosunki obu sztuk – oprócz fotografii jako inspiracji i ilustracji literatury zamieszcza zdjęcia pisarzy, a także zdjęcia robione przez pisarzy, literaturę wypowiedziącą się na temat fotografii oraz fotografów wypowiedziących się za pośrednictwem literatury i na temat literatury. Brakuje tu jednak przykładów użycia słowa jako środka wyrazu fotografii. W tomie *The Short Story and Photography 1880's–1980's: A Critical Anthology* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998) Rabb prezentuje opowiadania różnych autorów (m.in. Rudyarda Kiplinga, Arthura Conan Doyle'a, Thomasa Hardy'ego, Thomasa Manna, Williama Faulknera, Italo Calvino, Eugène Ionesco, Julio Cortáзара, Johna Updike'a) oparte na fotograficznym motywie, opisujące fotografowanie i fotografów, umieszcwiający zdjęcie w centrum fabuły, pełne rozważań na temat fotografii i jej odniesień. Inne tego typu antologie to m.in.: *Caught in the Act: The Photographer in the Contemporary Fiction*. Ed. B. Munger (New York: Timken Publishers, 1996); *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Ed. D. Cunnings, A. Fisher, S. Mays (Cambridge: Scholars Press, 2005); zbiór esejów o fotografii Alana Trachtenberga (*Classic Essays on Photography*. Ed. A. Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980) i Vicki Goldberg (*Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Ed. V. Goldberg. New York: Simon & Schuster, 1981) czy wybór poezji angażującej fotografię Marka Melnicove'a (*Poets and Photography*. Ed. M. Melnicove. Harpswell: The Dog Ear Press, 1981).

<sup>13</sup> K. Kraus, *Picture Criticism: Textual Studies and the Image*. W: *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. N. Fraistat and J. Flanders. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

tekstu obrazów. Ustalanie na drodze analiz edytorskich wariantów i sposobu istnienia obrazu w książce pokazuje nową drogę, autonomicznego traktowania obrazu, nie wikłania go niemal wyłącznie w narzędzia krytyki tekstu. Po drugiej stronie stoi liberatura, traktująca słowo poważnie wraz z jego kompleksową formą, przedstawieniem, a nie jedynie porządkiem treści. Ważne byłyby więc nie tylko komentarz, kontekst, treść, ale wygląd słowa w literaturze i w kadrze. O tych funkcjach obrazu i słowa krytyka zdaje się zapominać omawiając narracyjne możliwości obrazu, nie koncentruje się na wizualnym/ikonicznym wymiarze/przekazie ani obrazu, ani słowa.

Oprócz płaszczyzn tekstu (kodu językowego, kodu bibliologicznego oraz kontekstu) należałoby w wypadku fototekstualności badać płaszczyzny obrazu (kod obrazowy, kod ikonograficzny/ikonologiczny oraz kontekst).

Współczesne podejście badawcze, uwzględniające wagę i materialność nośnika literackiego, które zdeterminowało powstanie terminu „liberatura”, powinno inspirować do podjęcia refleksji nad książką i zdjęciem jako artefaktem. Szczególnie doniosły zdaje się przypadek, w którym książka inkorporuje do swego wnętrza fotografię, jest medium prezentującym zdjęcie lub współtworzy fototekstualny gatunek w obszarze zarówno literatury, jak i fotografii.

### Word in Frame:

#### Literature and Photography. Photography and Literature

##### Summary

The paper covers theoretical, culture-related basic research on the comparative analysis of the theory of visual arts and the literary theory. It focuses on the anthropological and cultural analysis of the contemporary phenomenon of mutual penetration of arts. The purpose of the research is to gain knowledge on the social and cultural transformations on the basis of an analysis of a discourse in the photographic and literary attempts. The hybrid (photography and literature) will be the research material in this project.

The thorough consideration of the relations between photographic images and text, and their structural dependencies, has not been done yet. The assessment of the social aspect of the changes – the impact of the hegemony of an image on the model of perceiving and on the cultural representation – has also been omitted.

The purpose of this paper is, therefore, the acquisition of knowledge on the two phenomena which shape the contemporary model of culture in the perspective of historical changes. Both literature and photography are currently and historically the basic models of representation, which also record the changes in the perception of the world. The present transformation of the relation between the analysed fields has not yet been properly and innovatively described.

*Marta Koszowy*

**Keywords:** comparative literature, photography, phototextuality





Paweł Sołodki

Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania w Łodzi

## Między literaturą, filmem i rzeczywistością: o problemach z adaptacją *Wojny polsko-ruskiej*

*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* to debiutancka powieść Doroty Masłowskiej z 2002 roku, którą – jak mówi już niemal legendarna wersja – napisała w ciągu miesiąca, przygotowując się do egzaminu maturalnego. Powieść niedługo po premierze określano stałym zestawem epitetów, pisanych zwykle z pozycji kolan lub zmarszczonych w dezaprobacie brwi. Powieść, bestsellerową i odznaczoną Paszportem Polityki, można traktować jako rozwinięcie i potwierdzenie tez stawianych przez Kubę Wandachowicza w głośnym artykule z tego samego roku *Generacja Nic*<sup>1</sup>. Pisał on:

Nie mamy czasu, sił, pieniędzy ani nawet ochoty martwić się o [...] „duchowy wymiar naszych czasów”. Ciemne strony zdobytej w trudach wolności frustrują, a jej przybytki rozleniwiają. Myśleliśmy, że rzeczywistość nowej Polski pozwoli nam jakoś, mniej lub bardziej spektakularnie, zaistnieć. Myliliśmy się bardzo.

I jeszcze:

Nie wiedziałem, że wszystkie intelektualne ambicje moich rówieśników [dwudziestokilkulatków – P.S.] zamkną się między stronicami publikacji typu: „Jak mówić nie”, „Jak uwierzyć w siebie”, „Jak w zgodzie ze sobą osiągnąć sukces”, itp. [...] Wolność w naszych czasach zaczęła oznaczać intelektualną pustkę ludzi młodych, którzy nie chcą uczestniczyć w żadnym dyskursie – społecznym, politycznym czy jakimkolwiek innym. Ta niechęć nie ma przy tym żadnych cech manifestu

---

<sup>1</sup> K. Wandachowicz, *Generacja Nic*. „Gazeta Wyborcza”, 5.09.2002.

pokoleniowego, nie jest wyrazem żadnego przemyślanego stanowiska – jest po prostu rezygnacją z intelektualnych aspiracji.

Kwestia „straconego pokolenia”, zgłębiana w całej żywej debacie wokół tego artykułu, jak również w powieści Masłowskiej czy też w tekstach piosenek zespołu Wandachowicza Cool Kids of Death (z którym to Masłowska w 2003 r. nagrała dwie piosenki), zbiegła się z zainteresowaniami Xawerego Żuławskiego (syna sławnego reżysera Andrzeja Żuławskiego), który w swym fabularnym debiucie *Chaos* (2006) czy w scenariuszu do etiudy *Tysiąc zakazanych krzaków* (Piotr Kielar, 2008) anonsował podobne tematy. Można część z nich wymienić – młodość, zagubienie we współczesnym społeczeństwie, narkotyki, konsumpcjonizm, przedmiotowe traktowanie drugiego człowieka, anti-establishment – ale przecież nie o samą wyliczankę tu idzie, lecz o znaczenia z niej wynikające, nawet jeśli wewnętrznie sprzeczne. Co więcej, sądzę, że właśnie w kontekście filmu Żuławskiego, artykułu Wandachowicza, tekstów piosenek CKOD i wielu innych elementów kultury ówczesnych dwudziestokilkulatków powieść Masłowskiej ujawnia swe bogate związki z rzeczywistością początku XXI wieku. W niniejszym artykule punktem wyjścia z powodów oczywistych uczynię książkę, ale stopniowo będę się od niego oddalać, by skupić się na filmie oraz wzmiankowanych kontekstach.

\*\*\*

Zacznijmy zatem od związku między samą powieścią a adaptacją Żuławskiego. Książka Masłowskiej przedstawia kilka dni z życia Silnego – nadużywającego amfetaminy, żyjącego najprawdopodobniej z wymuszania haraczy dresiarza. Punktem wyjścia opowieści jest rozpad jego relacji z pewną Magdą, która – mówiąc eufemistycznie – nie pozostaje mu wierna i pragmatycznie posługuje się swoimi walorami: „urodą, modą, wygodą”, by sparafrazować piosenkarkę Nosowską (do tekstów jej oraz Paktofoniki pojawiają się w filmie luźne nawiązania). Silny podczas swojej wędrówki po Warszawie spotyka szereg kobiet, jedną z nich jest Andżela – wymiotująca kamieniami, depresyjna fanka Closterkeller, wychowana na Czarnej Biblii satanistka, walcząca z Systemem

(wszechobecnym systemem przez wielkie S) anorektyczka-wegetarianka, która z lekkością wypływa z siebie jednakże „lewicujące” sałatki słowne:

[...] świat jest już na krawędzi. Gdy patrzę rankiem przez balkon, wiem jedno, świat ginie, umiera. Środowisko naturalne. Człowieczeństwo do reszty zdegradowane. Powszechna nadwaga, otyłość, smutek. Amerykanizacja gospodarki. Rozumiesz te wszystkie fakty? Zanieczyszczenie CV. Azbest. VTC<sup>2</sup>.

I dalej:

Silny, lada dzień już nie będziemy żyć. Lada dzień i ty i ja zginiemy. I nieważne czy to będzie zatrute mięso, zatruta woda, PCV, czy prawica, czy lewica, czy ruscy, czy nasi. Oni nas zabiją, a potem zabiją sami siebie i zjedzą na deser nawzajem ze wspólnego talerza<sup>3</sup>.

Poglądy Andżeli przypominają miejscami także zjadliwą satyrę na teorie gender i queer:

Nie chcę być również ani z kobietą, ani z żadnym mężczyzną. Bo nie ma właściwie żadnej różnicy, i z tym, i z tym jeden chuj, jeden wielki problem. Nie ma płci, nie ma podziału na kobiety i mężczyzn. Nie ma płci ani przeciwnej, ani innej. Są tylko skurwysyny, tylko krwio pijcy. [...] Tyle usłyszysz ode mnie. Jedna rasa, ludzka rasa<sup>4</sup>.

Inną napotkaną bohaterką jest Natasza Blokus – nadpobudliwa psychomotorycznie i uzależniona od amfetaminy, co jedno z drugim z całą pewnością w jej wypadku się łączy. Natasza w zasadzie nie ma historii, zainteresowań ani ulubionej piosenki czy popularnego czasopisma; niszczy przedmioty i – na głodzie, przez nieuwagę – wciąga nosem barszcz czerwony instant. Wydaje się, że Andżelę i Nataszę w zasadzie niewiele może łączyć, a jednak na chwilę pojawia się porozumienie, gdy ta pierwsza recytuje swój wiersz *Epitafium dla zmarniałego człowieka*. Obie pokazują wtedy swe bardziej wrażliwe oblicze.

Silny podczas osiedlowego festynu spotyka Alę, uczennicę w szkole dla sekretarek, którą Masłowska w jednym z wywiadów opisuje następująco:

---

<sup>2</sup> D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą czerwoną*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2002, s. 36.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 39, 43.

Ala to gatunek koleżanki z klasy. Schludnie ubrana, typ polonistki, cały czas mówi, jakby udzielała wywiadu do telewizji, posługuje się poprawną polszczyzną, w każdym razie bardzo się stara. Ala musi nazywać wszystko co widzi, musi stale mówić, bo mówiąc, wszystko sobie ustawia, mam czasem wrażenie, że ona mówi, zamiast myśleć. Kościół, seriale „Dynastia” i „Klan” to są jej podręczniki do życia<sup>5</sup>.

Ala wywodzi się z (przynajmniej niegdys) prominentnej rodziny o pragmatycznym stosunku do życia:

Mój tata, który jest bardzo rozważny, zresztą dzięki czemu za komuny zawsze mieliśmy i różne wędliny, duży wybór różnych gatunków mięsa, środków piorących, mówi, iż nie należy w tej sprawie głośno mieć żadnych wiążących opinii. I ma tutaj rację. Ponieważ teraz wszyscy są nagle ważni, demonstracyjnie wypowiadają swoje zdania, a potem już tacy mądrzy nie będą<sup>6</sup>.

Ostatnią z poznanych kobiet jest Dorota, która zdradza swoje nazwisko – Masłowska. Jest ona także bohaterką wywiadu w dziewczęcym czasopiśmie, w którym zaczytuje się Ala. Dorota to trzynastoletnia (choć wyglądająca na młodszą) policyjna urzędniczka. Początkowo miła i sympatyczna, okazuje się mieć szczegółowe, intymne informacje na temat Silnego, całą kartotekę. Niszczy salę przesłuchań, pokazując, że to tylko kartonowa scenografia, a w finale książki i filmu zabija Silnego. Tu należy nadmienić, iż w dziele Żuławskiego rodzina Doroty i Silnego grana jest przez tych samych aktorów, choć trop interpretacyjny pojawia się w samej powieści, gdy Silny mówi: „[...] gwałtem nabieram przekonania, że ona jest jakaś genetyczna być może siostra lub matka”<sup>7</sup>. Relacja między dwiema postaciami okaże się bardziej skomplikowana, o czym opowiem później.

Bohaterowie mężczy, którym Masłowska poświęca mniej uwagi, są również antypatyczni: Lewy to szemrany przestępca, z którym Magda zdradza Silnego; Karolek – od dwóch dni chłopak Ali – też nadużywa amfetaminy, wyrzucając z siebie potoki słów, zgrzyta zębami i „szyje nogą”. Być może obecna jest tu strategia cechująca filmy Andrzeja Żuławskiego, którą opisywał on następująco:

---

<sup>5</sup> D. Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*. „Gazeta Wyborcza”, 5–6.10.2002, s. 9.

<sup>6</sup> D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska...*, s. 103.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 133.

Mężczyźni są postaciami często głównymi w tych filmach, ale [...] to nie jest o nich. [...] Kobiety są punktem widzenia na świat w moich filmach. [...] Mężczyźni są dla mnie lepikiem [...], a kobiety są po to, by wykazywać całą gamę możliwości temperamentu ludzkiego<sup>8</sup>.

O ile trudno udowodnić wpływ tej strategii na film *Chaos* Xawerego Żuławskiego, o tyle wydaje się ona mieć zastosowanie w wypadku *Wojny polsko-ruskiej*: to film przede wszystkim o kobietach, choć przefiltrowanych przez perspektywę głównej męskiej postaci, stanowiącej dla ich obrazowania pewną „ramę”.

\*\*\*

Na poziomie szkieletu fabularnego film pozostaje wierny książce. W zasadzie kolejność zdarzeń zostaje utrzymana i tylko początkowe fragmenty tekstu literackiego zostały przesunięte na koniec filmu, dzięki czemu linearnie skomponowana historia zamyka się w kilku dniach. Xawery Żuławski dokonuje tu niewielkiego przesunięcia: sceny rozstania z Magdą nie stanowią pierwszego, inicjującego elementu opowieści, ale – rozbite na kłamrę filmu – stają się pośmiertną wizją Silnego. Zdecydowana większość zdarzeń o charakterze mniej lub bardziej realistycznym, wyznaczających linearny przebieg akcji, została zawarta w filmie. Nie adaptowano natomiast kilku mniejszych wewnętrznych narracji, na przykład opowieści Ali o teleturnieju, w którym bierze udział Silny.

Żuławski, przygotowując się do adaptacji słynnej powieści, musiał się zmierzyć z nie lada wyzwaniem: w jaki sposób dokonać translacji nie tylko poziomu fabularnego, co wydaje się zadaniem względnie najłatwiejszym, ale także językowego, to jest formy i struktury literackiej narracji? W jaki sposób zobrazować metafory, neologizmy czy zaskakujące związki frazeologiczne: zrezygnować z nich, umieścić w narracji z *offu* czy też potraktować je w sposób dosłowny? Jak pisze Joanna Wójnicka:

[...] literatura, która odeszła od konwencji romansu (w literackim tego słowa znaczeniu) i od konwencji realistycznej, wymyka się adaptacyjnym zabiegom. Za tym sposobem myślenia stoi przekonanie, jakoby kino było sztuką predestynowaną

---

<sup>8</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 178–180.

wyłącznie do opowiadania historii i wszystko co wykracza poza tę „prostą umiejętność” jest dla niego niedostępne<sup>9</sup>.

W przeciwieństwie chociażby do „nieadaptowalnej” powieści Williama S. Burroughsa *Nagi lunch* (*Naked Lunch*, reż. David Cronenberg, 1991), której główną treść, podobnie jak w wypadku *Wojny polsko-ruskiej*, stanowią subiektywne, narkotyczne wizje, Xawery Żuławski sięga po zabiegi bliższe klasycznemu kinu Wielkiej Awangardy niż hollywoodzkiemu stylowi zerowemu. Posługuje się zabiegami odrealniającymi (np. filmowanie przez szkło deformujące), wprowadza zmiany w tonacjach barwnych, używa bardzo bliskich planów przy jednoczesnym zastosowaniu obiektywów o szerokim kącie czy też repetuje ujęcia. Są to zabiegi bliskie awangardowym francuskim filmom imaginacyjnym (by wspomnieć chociażby prace Germaine’a Dulaca czy Fernanda Légera) i fotogenicznym (tu *casus* Marcela L’Herbiera), ale znajdzie się miejsce także dla stylizacji na telewizyjny materiał *found footage* czy pokrewnych filmowi strukturalnemu obrazów szumiącego lub migającego ekranu telewizora. Wszystkie te eksperymentalne zabiegi formalne funkcjonują tu oczywiście w niewielkim, komercyjnym wymiarze, są raczej dziwnym dodatkiem niż realnie wywrotowym zabiegiem, odrywającym widza od jego wizualnych przyzwyczajeń. Być może jednak owe awangardowe zabiegi – wyrrywające widza z zanurzenia w opowieści i kierujące jego uwagę w stronę (atrakcyjnej) formy – są odpowiednikiem pisarskiego stylu Masłowskiej. Porzucenie zasad stylu zerowego jest przecież traktowane przez tak zwany oficjalny system kształcenia filmowego jako błąd: narracja ma być przezroczysta, historia jasna i klarowna, a portrety psychologiczne postaci wiarygodne. Żuławski czyni z owych „błędów” element strategii twórczej, ale czy Masłowska nie robi podobnego użytku ze środków literackich, z interpunkcją, gramatyką i stylistyką na czele?

Reżyser musiał także stawić czoło – nazwijmy to – ontologicznemu rozbiciu porządku zdarzeń (a uprzednio narracji literackiej): podjąć decyzję, w jaki sposób zorganizować nielinearną i nierzeczywistą akcję, na jakiej zasadzie łączyć wątki, zwłaszcza że książkowa rzeczywistość nie jest obiektywizowana przez zdystansowanego, niewidzialnego czy też ulokowanego poza światem przedstawionym narratora – jest nim jedna z postaci, snująca opowieść w sobie

---

<sup>9</sup> J. Wójnicka, *Proust według Viscontiego*. „EKRAŃY” 2011, nr 3–4, s. 90.

tylko znany sposób. Xawery Żuławski ukonkretnia narratora i dzieli narrację na ramową i wewnętrzną – losy Masłowskiej-jako-Masłowskiej i jej opowieść. Ten wielopoziomowy proces można by rozpisać następująco: dziewiętnastoletnia realna pisarka w tworzonej przez siebie powieściowej narracji „przebiera się za dresiarza”<sup>10</sup>, a następnie – dzięki pióru i warsztatowi filmowemu młodego twórcy – staje się filmową postacią młodej pisarki fantazjującej o młodym dresiarzu i świecie przez niego postrzeganym. Decyzja o wyborze tego rodzaju struktury filmu generuje kolejne pytania: kto w takim razie jest tu narratorem? Z czyjej perspektywy prezentowane są zdarzenia? Czyimi oczami postrzegamy rzeczywistość w biało-czerwonych barwach? A czyimi przygody Silnego? Xawery Żuławski z pewnością bawi się odniesieniami do literackiego pierwowzoru, jego postaci i autorów, czym naśladuje samą Masłowską (a właściwie – same Masłowskie) w procesie twórczym.

Żuławski na początku scenariusza umieszcza nieznacznie przetworzone pierwsze zdania książki:

Najpierw ona mi powiedziała, że ma dwie wiadomości dobrą i złą. [...] No to mówię, no to dawaj tą złą. To ona wyjęła szminkę i powiedziała mi, że Magda mówi, że to jest koniec między mną a nią. I tak się dowiedziałam, że ona mnie rzuciła.

Słowa te wypowiada Dorota Masłowska grająca w filmie Dorotę Masłowską. Podczas napisów początkowych jej nazwisko napisane jest na ulotce, poniżej słów „Przepowiadam Ci przyszłość”, co ma sugerować jej status jako wróżki, wieszczki. W kadrze widać jej usta w zbliżeniu, letargiczne ruchy kamery pokazują deszcz na szybie, w tle słychać dudniące uderzenie, a potem bicie serca pod monologiem z offu. Pierwsza intuicyjna interpretacja może iść w kierunku zapowiedzi końca lesbijskiego związku, ale okazuje się ona zwodnicza: Masłowska-jako-Masłowska jest tu demiurginią w trakcie aktu twórczego, a żeńskie końcówki czasowników sugerują, że dopiero wypracowuje swój status osobowy. Tu i później sceny z nią barwione będą na czerwono (na biało-czerwono?) – co będzie z nich czynić interwały w narracji wewnętrznej oraz estetycznie komponować z leitmotiwem barw narodowych lub, na mocy filmowych konwencji, silnie subiektywnym spojrzeniem POV – a ona sama snuć się będzie w gorączce

---

<sup>10</sup> D. Masłowska, *Silna* [wywiad z Dorotą Masłowską]. „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 28.09.2002.

twórczej po mieszkaniu i ulicach, ciągnięta wewnętrznym impulsem ku finalnemu spotkaniu z wytworem swej wyobraźni – Silnym, nierzadko ubranym w biało-czerwony dres. Masłowska jako postać powieści i filmu to niemal kafkowska urzędniczka na posterunku policji, odsłaniająca przed Silnym całą kartotekę danych na jego temat, podburzająca tłum do linczu na nim, w finale sama go uśmiercająca. „A publiczność bije brawo, bo wie, że mi się należało”<sup>11</sup>, mówi w książce Silny, parafrazując słowa Ostrowskiego z jednej z piosenek Cool Kids of Death. Budowana przez Masłowską narracja wraz z wszystkimi postaciami obrazowana jest przy użyciu bardzo wyraźnych konwencji, odsyłających do komiksu, teledysku, programu telewizyjnego<sup>12</sup>. Ulepiony z tego świat wydaje się jeszcze bardziej odrealniony, sztuczny, kartonowy<sup>13</sup>.

\*\*\*

Tytułowa wojna polsko-ruska (nawiązanie wyjaśnione w scenie, w której Masłowska przygotowuje się do matury i czyta o tak zwanym cudzie nad Wisłą w 1921 r.) eksponuje polskie nastroje rusofobiczne, lęki przed nadejściem wielowiekowej, potężnej siły ze Wschodu, pragnącej wynarodowić i/lub zmieść z powierzchni ziemi Polskę i Polaków, lęki – należy dodać – przebudzone po katastrofie smoleńskiej w 2010 roku (jak pisze Masłowska, niemalże parodiując przyszły dyskurs medialny: „Ruscy chcą Polaków wycwanić stąd i założyć tu

---

<sup>11</sup> D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska...*, s. 143.

<sup>12</sup> Oczywiście wszelkiego rodzaju zabiegi dystansujące bywają stosowane w produkcjach kierowanych do masowego widza, będąc czasem w sposób redukujący i generalizujący określane jako „estetyka klipowa” czy „estetyka telewizyjna” – wątpię jednak, by ktokolwiek współcześnie, przy tak olbrzymiej produkcji zróżnicowanych tekstów medialnych, ważył się na to, aby twardo zdefiniować jedno i drugie.

<sup>13</sup> Także Krzysztof Uniłowski zwraca uwagę na taki klucz czytania książki (i ostatecznie oglądania filmu), w którym liczne konteksty i nawiązania służą raczej demaskowaniu ogólnej bezideowości (wbrew „lewackim” czy „prawackim” deklaracjom), wzmacnianej tzw. telewizyjną siecią, niż budowaniu zamkniętej i trwałej sieci powiązań: „[...] w społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistycznie proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołek, Matylda Damięcka czy Ewelina Flinta. A w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach” (K. Uniłowski, *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art, 2008, s. 215).



państwo ruskie, może nawet białoruskie, chcą pozamykać szkoły, urzędy, zabić w szpitalach polskie noworodki, by wyeliminować je ze społeczeństwa”<sup>14</sup>; albo też w innym miejscu: „Gdy spałem Ruski weszli na mieszkanie, wdarli się, wszystko powywracali kolbami, pozestrzelali z obrazów pejzaże z wodospadami, słoneczniki, a szczególnie zniszczyli zegar skórzany. Matkę Boską z Lichenia z błękitnego plastiku strącili z lodówki, łebek odleciał, święta woda nabrudziła na posadzkę. Zadeptali kafelki w łazience. Wszystkie kobiety, co się dało, zgwałcili tu na wersalce, urządzili tu sobie sztab generalny, komitet do praw przeleceń. Konie wprowadzili, ptasie mleczko wyjedli, papierosy spalili, tapicerkę zasyfili i do widzenia, do zobaczenia w przyszłym życiu na Białorusi”<sup>15</sup>).

Wojna polsko-ruska w filmie młodego Żuławskiego staje się wojną między dobrem a złem na wyższym poziomie abstrakcji, wojną manichejską, z Masłowską-jako-Bogiem oraz Silnym-jako-diabłem. O demiurgicznych cechach Masłowskiej już pisałem: na poziomie scenariusza tworzy i niszczy ona Silnego, a nawet więcej, tworzy i niszczy cały świat przedstawiony wraz ze wszystkimi postaciami, na poziomie formalnym natomiast jej subiektywna perspektywa jest jakościowo oddzielona od reszty obrazu, symbolicznie czerwono-biała, odrealniona. Diaboliczność Silnego ujawniona jest kilkukrotnie, choćby w scenie tańca Andżeli. Silny, z twarzą ukazaną jako zdeformowana, pstryka włącznikiem światła, a Andżela w ekstazie i po amfetaminie obryzguje strumieniem wymiocin cały pokój, co pod względem inscenizacyjnym odsyła chociażby do sceny opętania Regan w filmie *Egzorcysta* (*The Exorcist*, 1973) Williama Friedkina. Silny po śmierci trafia do piekła, gdzie staje się oklaskiwanym bohaterem *talk show*. Również sposób jego przedstawienia w przedostatniej scenie nasuwa tego rodzaju diaboliczne skojarzenia. Obecność diabła we własnej osobie (gospodyni *talk show* oraz sam Silny) oraz scena z cięciem Magdy nożem swobodnie odsyłają do filmu *Diabeł* (1972) Andrzeja Żuławskiego (nawiasem mówiąc, jemu to dedykowany jest cały film, a sam Andrzej Żuławski uznał książkę Masłowskiej za będącą „na pograniczu genialności”<sup>16</sup>).

Film opowiada nie tylko o lęku pewnych Polaków przez „ruskimi” czy przed diabłem (przy czym „ruscy” są tu jedynie „stracholudem” gdzieś tuż

<sup>14</sup> D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska...*, s. 30.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 60–61.

<sup>16</sup> P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 45.

poza granicami świata przedstawionego, obcym, którym można straszyć społeczeństwo; diabeł z kolei nie nosi się z obca – jest tu i teraz), ale także przed szeregiem innych zagrożeń, choćby kapitalistami sprzedającymi dobro polskie do Unii Europejskiej (Zdzisław Sztorm handlujący nadbałtyckim piaskiem; powieściowy McDonald's symbolicznie zamieniony na filmowy Polski Burger) czy firmami wędliniarskimi żyjącymi z zabitych zwierząt itd. Powodów do niepokoju jest wiele, Polsce zagraża wielkie „Zło”, a dyskurs konserwatywny miesza się z liberalnym, tworząc neurotyczną, maniakalno-depresyjną hybrydę. Lęka się także Silny, co wyznaje w telewizyjnym programie, a jego głównym niepokojem jest samotny spacer po obcym osiedlu. Nic dziwnego, że jedynym rozwiązaniem, jakie widzi Masłowska-jako-Bóg, jest zrównanie wszystkiego z ziemią i zaczęcie od początku.

Sama Masłowska-jako-pisarka także jest pełna niepokojów, o czym opowiada chociażby w jednym z esejów do „Gazety Wyborczej”:

Pokolenie najmłodsze, pokolenie oczywiście kompletnie stracone, bo do cna znieprawione przez telewizję, narkotyki, internet oraz wilczy, polski kapitalizm. A więc mówi się o nas ze smutną miną i z taśmociągą szkoły średniej i studiów wychodzimy z etykiatką „pokolenie stracone”, „generacja nic”, „generacja po nic”. Napisałam książkę, w której na każdej stronie pojawiają się fotografie pustki we wszystkich ujęciach. [...] jakie to wszystko dramatyczne, smutne, te narkotyki, ten brak perspektyw. A ja mam wrażenie, że mnie to nie obchodzi, to całe tło społeczno-polityczne, że jedyne, co mam w tej chwili do powiedzenia, to to, „że się stąd nie ruszam, zrobię z tego grobu dom”<sup>17</sup>

– co poniekąd czyni jako bohaterka fabuły. Ta wypowiedź wydaje się kluczem do interpretacji powieści, filmu oraz dużej części dyskusji wokół Pokolenia Nic, którego opis w mediach w zasadzie pozostaje od lat niezmienny, choć przybiera różne nazwy: „Pokolenie Y”, „pokolenie śmieciowe”, podkreślając różne aspekty. Masłowska, podobnie zresztą jak Kuba Wandachowicz, nie przedstawia żadnych zdecydowanych tez ani rozbudowanych opisów. Krótko i przyczynkowo prezentuje zaniepokojenie poczynioną obserwacją, choć bez wątplenia czerpie również radość z samej sytuacji – nazwijmy ją – komunikacyjnej z odbiorcami. Być może bardziej nawet niż Cool Kids of Death zabiega o atrakcyjność swego komunikatu. W natłoku pięknych, rozbudowanych, poetyckich fraz

---

<sup>17</sup> D. Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*. „Gazeta Wyborcza”, 5–6.10.2002, s. 13.

opartych na języku potocznym rzeczywiste współczesne niepokoje wydają się migoczącym na horyzoncie kształtem, na tyle oddalonym i niewyraźnym, że nic konkretnego o nim powiedzieć nie można. Postać Andżeli służy wyśmianiu bezmyślnego adaptowania lewicującego dyskursu, postać Magdy – wyszydzeniu konsumpcjonizmu i przedmiotowemu traktowaniu innych osób, postać Ali – oportunistom, bezguściu i braku poczucia humoru, a cała książka – mniejszych bądź większych przywar narodowych, z ksenofobią, mizoginią i homofobią („Lewy to pedał, gej, kastrat”; „Silny to cwel”) na czele.

\*\*\*

Masłowska jako postać filmu jest kimś o wiele więcej niż bohaterką powieści – informację o Silnym posiadała nie dzięki rozbudowanemu systemowi kontroli i inwigilacji, ale w samym akcie twórczym, a scena na posterunku policji to moment spotkania twórcy i jego dzieła: Boga i upadłego anioła, rabina Becalela i jego golema, doktora Frankensteina i jego potwora. Warto tu zwrócić uwagę na niezwykłą kreację aktorską samego Szycy, grającego w ewidentnym dystansie wobec roli, właśnie mechanicznie, sztywno, bez „przeżywania”. W pierwszych scenach ma on na sobie czarne soczewki kontaktowe, przez co jego oczy wydają się martwe, bezdenne, wypełnione pustką. Uruchamia to jeden z podstawowych tropów interpretacyjnych zarówno powieści, jak i filmu, trop – dodajmy – rzadko stosowany w filmie polskim. O czym pisał chociażby Jakub Majmurek, jednymi z podstawowych „rekwizytów surrealistycznej wyobraźni” są marionetki, manekiny, lalki, przejęte po romantykach narzędzia zacierania granic między kontrolującym a kontrolowanym, świadomym a nieświadomym, oświeconym a niewinnym.

Lalki, mechanizmy naśladujące człowieka, automaty, fascynowały surrealistów jako istoty wyłączone spod działania cenzurującej pracy świadomości uwikłanej w społeczne konwencje. Z drugiej strony postać lalki, naśladującego człowieka automatu niosła ze sobą obraz bytu całkowicie zniewolonego, zmanipulowanego, zupełnie podporządkowanego<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> J. Majmurek, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*. W: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*. Red. K. Wielebska, K. Mikurda. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art, 2010, s. 177.

Doświadczenie spotkania swego autora, stwórcy, daje efekt surrealistyczny. Twórca, rozczarowany swym dziełem, postanawia je przepędzić lub zniszczyć, być może podjął później jeszcze jedną próbę, być może zupełnie zaprzestął kreacji. W finale książki i filmu Masłowska-jako-Masłowska i tak odłącza „prąd”, czym niszczy cały świat swej narracji, a następnie wsiada do miejskiego autobusu, by snuć kolejne historie. Ów ostateczny akt wyciągnięcia wtyczki ma tu szczególny wymiar, co podkreśla chociażby Zofia Mitosek:

Czy [chodzi o] wtyczki od przewodów monitorów, którymi jest bohater [po-  
wieści] „okablowany”, czy wtyczkę od komputera, na którym pisze się fabuła  
o trzech dniach z życia tegoż bohatera? Obydwe wtyczki mają coś wspólnego:  
życie bohatera – faktyczne czy fikcyjne – zależy od systemów elektronicznych<sup>19</sup>.

Z jednej strony bohater, jak już pisałem, jest rodzajem mechanicznej lalki, z drugiej nie sposób czytać losów jego i innych postaci poza kontekstem współczesnych mediów – sygnalizowanym zarówno w książce, jak i w filmie.

Na poziomie scenariusza (a wcześniej książki) pojawiają się także inne zadziwiające sceny: Andżela wymiotuje do wanny kamieniami, rzęsistymi wymiocinami spryskuje cały pokój Silnego, Silny jednym ruchem bicepsa przerzuca Magdę przez pół baru, z nieco większym wysiłkiem sieje spustoszenie podczas wyborów miss, a nawet walczy w powietrzu z Lewym. Niemniej są to zabiegi wyłącznie z poziomu fabuły i jej inscenizacji, przez co mogą nie dawać wystarczających podstaw do tego, by określić film jako „surrealistyczny”.

Michael Richardson wprowadza rozróżnienie na surrealizm historyczny oraz wieczny<sup>20</sup>. Pierwszy da się sprowadzić do zbioru pewnych historycznie wykształconych konwencji przedstawieniowych budowanych w kontrze do konwencji uznawanych za realistyczne. Tym sposobem surrealizm historyczny stanowiłby punkt wyjścia dla gatunków fantastycznych (*fantasy*, *science fiction*, horror), a nawet dla wszelkich konwencji odrealniających. Drugi natomiast, surrealizm właściwy, byłby czymś więcej niż synonimem dziwnego czy nie-realnego: to żywy i zmienny twór, celebrujący nieświadome i nieracjonalne, wyrastający wprost z kontekstów podjętych we Francji w okresie międzywojnia,

---

<sup>19</sup> Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Universitas, 2003, s. 332.

<sup>20</sup> M. Richardson, *Surrealism and Cinema*. Oxford, New York: Berg, 2006, s. 4.

a może i wcześniej – w niemieckim i polskim romantyzmie. Nie jest to zbiór wymiernych konwencji, ale rodzaj relacji między postrzegającym a tym, co postrzegane. W tym wypadku surrealizm właściwy, niczym kamp, leży w oku patrzącego i nie jest możliwe wyróżnienie jego zasadniczych właściwości. Ostatecznie można stworzyć nigdy niepełną listę pokrewnych tematów: sen, pamięć, pożądanie, seksualność, ekstaza, dziecięca wyobraźnia, lalki, manekiny, spersonifikowane przedmioty oraz części ciała (zwłaszcza oczy i dłonie), psychoanaliza, magnetyzm zwierzęcy, automatyzm psychologiczny, rozszczepienie osobowości. Richardson postuluje równocześnie, by nie zastanawiać się, na ile dany film jest surrealistyczny, ale na ile czytanie danego filmu w kluczu surrealistycznym wzbogaca wiedzę o surrealizmie lub samym filmie. Idąc tymi tropami, można uznać, że omawiany tu film wpisuje się zarówno w jedno, jak i w drugie podejście do surrealizmu: uczucie dziwności i niezwykłości, wydobywane przez konstrukcję scenariusza oraz konkretne zabiegi stylistyczne, służy budowaniu świata, który znakowany jest stanem weny twórczej, szaleństwem, lękiem, seksualnym podnieceniem, narkotykową wizją. Który pokrywa dwie postaci: Dorotę i Silnego. Który eksploruje stan zniewolenia, uprzedmiotowienia, osaczenia. I surrealistyczne właśnie poczucie życia we współczesnej Polsce, życia zlepionego z wewnętrznie sprzecznych aspiracji: festynowo-chłopskiej prząsności, nowobogackiej fascynacji luksusem, kartonowych mód rodem z seriali i produkcji rozrywkowych TVP/TVN (kolejna wewnętrzna sprzeczność), odwiecznego lęku przed tymi ze Wschodu i tymi z Zachodu, nostalgii za mitem dawnej wielkiej Polski i marzenia o przyszłej wielkiej Polsce.

Barbara Klonowska w swoim tekście *Dwa światy, dwie poetyki*<sup>21</sup> zastanawia się nad przyczynami bardzo znikomego oddziaływania surrealizmu na polskie filmy. Zauważa pojedyncze przypadki (m.in. prace Andrzeja Żuławskiego, Wojciecha Jerzego Hasa, Piotra Szulkina), ale podkreśla, że większą popularnością cieszy się realizm magiczny, poszukujący tego co cudowne i zadziwiające w samej rzeczywistości i objawiający się w twórczości Lecha Majewskiego, Jana Jakuba Kolskiego, Tadeusza Konwickiego czy Dariusza Jabłońskiego. Wśród przyczyn takiego stanu rzeczy Klonowska wymienia literackie źródło surrealizmu, w przeciwieństwie do plastycznej genezy realizmu magicznego,

---

<sup>21</sup> B. Klonowska, *Dwa światy, dwie poetyki. Realizm magiczny i surrealizm w filmie polskim*. W: *Dzieje grzechu...*

przypisując temu drugiemu łatwiejszą adaptowalność na potrzeby medium filmowego, operującego przede wszystkim obrazem, a nie słowem werbalnym. Innym powodem jest wyjątkowo silna pozycja konwencji realistycznej w filmie polskim, przez co realizm magiczny okazał się drogą łatwiejszą do przyjęcia niż surrealizm. Trzeci trop wiąże się z przepracowaniem tego, co nierealne, utajone, niezwykle jeszcze w ramach stylu romantycznego, rzadko podejmowanego w wieku XX. Z tych wszystkich powodów film *Wojna polsko-ruska* rysuje się jako pozycja zupełnie wyjątkowa na polskiej mapie filmowej, być może nawet bardziej niż oryginalna powieść na polskiej mapie literackiej.

Zadedykowanie filmu „Tacie” przez Xawerego Żuławskiego ustanawia pewną wątpliwość ciągłości omawianego stylu w filmie polskim, choć jest tu także obecny motyw rodzinny: reżyser *Trzeciej części nocy* (1971) wspomina w wywiadach, iż eksplorowana w jego twórczości figura ojca służy w pewnym stopniu zrozumieniu własnego rodzica, w jakimś sensie zbliżenia się do niego poprzez filmową twórczość. Niemal identyczną uwagę odnotował Andrzej Żuławski w jednym z wywiadów udzielonych przez syna, próbującego zbliżyć się do ojca poprzez własną twórczość<sup>22</sup>. Co próbowałem udowodnić, nie w samej dedykacji widać łączność w twórczości Xawerego i Andrzeja Żuławskich.

Podsumowując, film Xawerego Żuławskiego dokonuje – w moim przekonaniu – udanej translacji, tłumacząc elementy stylu pisarskiego na styl filmowy, a używając w tym celu dialogów, gry aktorskiej, sposobów deformacji świata filmowego poprzez konkretne zabiegi formalne czy też podkreślając kreacyjny charakter diegezy poprzez wprowadzenie postaci Doroty Masłowskiej w trakcie procesu pisarskiego oraz bezpośredniej konfrontacji ze stworzonymi przez nią bohaterami. Co więcej, w realizacji tej przecinają się style i tematy interesujące samego reżysera, jego ojca oraz autorów i autorek jego pokolenia, tworząc niezwykle ciekawą sieć powiązań i wzajemnych inspiracji. Młody Żuławski sięga przy tym po rzadko stosowane w kinie polskim tropy surrealistyczne, by tym lepiej oddać surrealistyczną rzeczywistość, znakującą nie tyle literacki pierwowzór, ile doświadczenie życia reprezentantów Generacji Nic w Polsce początku XXI wieku.

---

<sup>22</sup> P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 147.

**Between Literature, Film and Reality:  
On the Problems with the Adaptation  
of *Wojna polsko-ruska* by Dorota Masłowska**

**Summary**

The article concerns the results of transferring debut novel of Dorota Masłowska to silver screen, the novel which, as could be assumed, cannot be transferred successfully. The language of the book's narrator influences strongly on the shape of the world created in the book, the story is filled with surrealistic visions, the characters are tangled in (linguistic) reality, ideologies (xenophobia and cosmopolitanism, radical ecology and "civilization of death", liberalism and conservatism) and cultural clichés. The movie of Xawery Żuławski conducts – in my opinion – a fine adaptation, translating elements of the linguistic style into film style, and using for it such components as dialogues, acting, ways of deforming film world with specific formal endeavors as well as emphasizing fictional character of diegesis by introducing a character of Dorota Masłowska (played by her own) in the process of writing the very book and confronted directly with the invented characters.

*Paweł Solodki*

**Keywords:** comparative literature, literature and film studies, surrealism, avant-garde





Anna Tatar  
Uniwersytet Warszawski

**Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie:**

*Ta z Hamburga* Hanny Krall

i *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego

- [...] Pani książki są historiami o ludziach, tak?
- Tak. Nie o Polakach, o Żydach, o Niemcach, tylko o ludziach<sup>1</sup>.

**Wstęp**

Rozpocznę interpretację i analizę porównawczą reportażu *Ta z Hamburga* Hanny Krall oraz jego adaptacji – filmu *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego – od przywołania wypowiedzi dwojga badaczy literatury, dotyczących reprezentacji Zagłady. Anna Ziębińska-Witek, odnosząc się do rozważań Jamesa Younga, stwierdza:

[...] każdy pisarz Holokaustu ma do opowiedzenia inną historię, nie dlatego że to, co się jemu zdarzyło, było inne od tego, co zdarzyło się innym, lecz z tego powodu, że różny jest sposób pojmowania doświadczeń. Jakakolwiek fikcja pojawiająca się w świadectwach ocalałych nie jest odchyleniem od prawdy, ale częścią prawdy o tej konkretnej wersji. Fikcyjność w świadectwach nie wymaga

---

<sup>1</sup> K. Janowska, P. Mucharski, *O nienormalności świata* [wywiad z Hanną Krall]. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 13.

dysputy o faktach, jest natomiast dowodem nieuchronnych różnic w pojmowaniu i przedstawianiu tych faktów<sup>2</sup>.

Z kolei Mieczysław Dąbrowski, analizując estetykę melancholii w pisarstwie Hanny Krall, zauważa:

Wydaje się [...], że Hanna Krall – może niechęć – toruje drogę literaturze z kręgu postmemory, choć należy do tzw. pierwszego pokolenia holocaustu, doświadczyła wojny jako dziecko, a jej bohaterowie zawsze opowiadają przede wszystkim o własnych wojennych losach. Drugie pokolenie pisarzy holocaustu korzysta [podobnie jak reporterka – A.T.] z wiedzy z drugiej ręki opartej na dokumentach, narracjach ustnych, pamiętnikach, dziennikach, świadectwach pośrednich itp. [...]<sup>3</sup>.

Zgodnie z poglądem wyrażonym w pierwszej z cytowanych wypowiedzi odwoływanie się podczas lektury świadectw osób ocalałych z Holocaustu do tradycyjnego przeciwstawienia kategorii prawdy i fikcji – nie prowadzi do zrozumienia opisanego doświadczenia. Według Younga każda opowieść o minionej rzeczywistości stanowi jej wizję (a nie doskonałe „obiektywne” odwzorowanie), uzależnioną ponadto od indywidualnego (osobistego) sposobu pojmowania tego, co się wydarzyło. Takie stanowisko bliskie jest (przede wszystkim od końca lat 80. ubiegłego wieku) pisarstwu Krall. Reporterka wielokrotnie podkreślała we własnych tekstach, a także w wywiadach – z jednej strony przywiązanie do faktów, z drugiej natomiast – coraz częstsze, w miarę ukazywania się kolejnych tomów jej prozy, przyzwalanie sobie na literackie „uzupełnianie” opowieści świadków<sup>4</sup>. Ponadto Krall miała świadomość, że opisanie danej historii

---

<sup>2</sup> A. Ziębińska-Witek, *Problemy reprezentacji Holocaustu*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. Czapliński, E. Domańska. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009, s. 153.

<sup>3</sup> M. Dąbrowski, *Grynberg i Krall: dwa modele dyskursu polsko-żydowskiego*. Dziękuję Panu Profesorowi za udostępnienie elektronicznej wersji tekstu.

<sup>4</sup> W rozmowie z Adamem Krzemińskim, przywołując jedną z opowieści z tomu *Hipnoza*, stwierdziła: „Dawniej, przed powieściami, nie odważyłabym się na takie rzeczy w reportażu. Na mieszaninę fikcji i faktów. Kiedyś trzymałam się faktów wręcz kurczowo, teraz traktuję je tak jak powinny być”. A. Krzemiński, *Lewica powinna marzyć*. „Polityka” 1991, nr 4. Zob. również wywiad Beaty Kęczkowskiej z Krall: *Ta książka nie jest dla pani, droga Izoldo*. „Gazeta Wyborcza”, 16 maja 2006 r.

nieuchronnie oznacza jej przetworzenie, że wybór formy (a więc określonej interpretacji) to autorska decyzja:

Być może jest w tym okrucieństwo, ale ja mam prawo opowiedzieć czyjeś życie tak, jak je usłyszałam, i jestem w tym nieugięta. Byłabym nie w porządku, gdybym uległa<sup>5</sup>.

Z kolei spostrzeżenie Dąbrowskiego pozwala zaliczyć, urodzonego jedenaście lat po wojnie, Jana Jakuba Kolskiego do grona twórców, którzy – niejako podążając tropem Krall i wypracowanych przez nią technik warsztatowych, stosowanych z powodzeniem zarówno w reportażach, jak i powieściach – korzystają ze zbiorów relacji, świadectw, dokumentów, zatem wiedzy zapośredniczonej, aby przedstawić opowieści o Zagładzie. Jednak jego film *Daleko od okna* stanowi inny, jeszcze bardziej skomplikowany rodzaj przetworzenia określonej historii. Reżyser dokonał bowiem adaptacji reportażu Krall *Ta z Hamburga* – a więc opowieści powstałej na podstawie innej opowieści. Te rozmaite przekształcenia wymieniła w wywiadzie prasowym autorka:

To film [*Daleko od okna* – A.T.] wyszukanej, wręcz rozbuchanej formy. Jednak zdumiewające, że pomimo tylu przekształceń – bo najpierw ja przetworzyłam historię Helusi, potem pracował nad nią Cezary Harasimowicz, wreszcie Jan Jakub Kolski – efekt wydaje mi się prawdziwy jak samo życie<sup>6</sup>.

Krall pozytywnie zatem oceniła końcowy rezultat twórców filmu. Uznała go – mimo licznych artystycznych ingerencji w materię opowieści – za równoważną (w stosunku do wcześniejszych wersji tej historii) reżyserską wizję, w której, przy zachowaniu waloru prawdziwości, zostają przedstawione losy Jana, Barbary, Reginy i Helusi.

Analogiczny stosunek do kwestii związków między utworem literackim a jego filmową adaptacją wyraziła w swoich rozważaniach Maryla Hopfinger. Badaczka traktowała adaptację jako przekład intersemiotyczny tekstu literackiego<sup>7</sup>. Stanowczo dopominała się o uznanie autonomiczności tak przełożonego dzieła:

---

<sup>5</sup> K. Bielas, *Dramaturgia uczuć*. „Gazeta Wyborcza – Magazyn”, 13 czerwca 1997 r.

<sup>6</sup> T. Sobolewski, *Bajka o ludziach* [rozmowa z Hanną Krall]. „Kino” 2001, nr 2/405.

<sup>7</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1974, s. 79.

[...] adaptacje filmowe nie są drugim nurtem literatury, nie są także *pograniczem* filmu i literatury. Adaptacja jest filmem, swoistym układem filmowych znaków i powinna być w kategoriach filmowych rozpatrywana. Każda jest specyficzną interpretacją utworu literackiego<sup>8</sup>.

W późniejszej pracy na temat pozycji i przeobrażeń odbioru literatury w kontekście ekspansji mediów po przełomie 1989 roku badaczka podkreśla nawet, że

Zasadnicza zmiana, jaką niesie kultura audiowizualna, polega na wzorotwórczym charakterze przekazów audiowizualnych. Teraz one tworzą układ odniesienia dla tekstów kultury zbudowanych z innych znaków i one są intensywnie obecne w przestrzeni społecznej. Z nimi wiązane są ważne funkcje komunikacyjne<sup>9</sup>.

Zastanawiając się nad teoretycznymi aspektami adaptacji, Hopfinger dostrzegła możliwość pełnej przekładalności na jednym z wyróżnionych przez siebie poziomów:

Wypowiedzi literackie i filmowe mogą wyrażać takie same znaczenia kulturowe i to umożliwi szukanie i znajdowanie wspólnych płaszczyzn. Przekładalne na poziomie znaczeniowo-kulturowym, nie przestają być swoistymi, odrębnymi przekazami [...] <sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 83. W innym miejscu autorka zaś stwierdza: „Adaptacja jest filmem, filmem opartym na interpretacji przekazu literackiego, który był jej podstawą. Jest wynikiem przekładu intersemiotycznego” (s. 88). W książce *Literatura i media. Po 1989 roku* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010) Hopfinger objaśnia, z czego wynikała początkowa, szeroko rozumiana, zależność kina od literatury: „Kino mimo swego technicznego rodowodu mogło właśnie od literatury wiele się nauczyć. Dla filmu autorytet dzieła literackiego miał stanowić rodzaj przepustki do kultury – uznanej, cenionej, wysokiej. Jednocześnie adaptacje były próbą godzenia wewnątrz przekazu filmowego wzorów kultury zastanej z wymogami nowo powstającej praktyki komunikacyjnej. Z czasem dzięki wzorom tradycji literackiej utwory filmowe zaczęły pełnić różnorodne funkcje społeczne. Do funkcji dokumentalnych i zabawowych dochodziły nowe – autoteliczne, społeczne i oświatowe, polityczne i propagandowe. Widowiska kinowe stawały się ważnym instrumentem w grze o różne sprawy i odmienne wartości. Przebiegał długi, mozolny proces znaczeniowej nobilitacji kina. Od komunikacji filmowej oczekiwano, by stała się komunikacją artystyczną ze wszystkimi atrybutami, jakie wówczas przypisywano sztuce” (s. 201).

<sup>9</sup> M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 78.

<sup>10</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 87.

Przyjęcie punktu widzenia zaproponowanego przez Hopfinger pozwoli mi przyjrzeć się najistotniejszej dla mnie kwestii dotyczącej związków między reportażem Krall a filmem Kolskiego – owym znaczeniom kulturowym obecnym w przedstawianych przez nich opowieściach o Zagładzie.

\*\*\*

W wypadku tekstów autorki próba precyzyjnego określenia ich przynależności gatunkowej napotyka różnorakie trudności. Po pierwsze, według Krzysztofa Kąkolewskiego, jednego z redaktorów *Słownika literatury polskiej XX wieku*:

Reportaż nie ma dotąd powszechnie uznanej definicji. Może to wynikać ze zmienności i ciągłego rozwoju definiowanego przedmiotu, jak i braku dyscypliny nauk, która by stworzyła aparat badawczy przystosowany do literatury faktu<sup>11</sup>.

Po drugie zaś – same teksty Krall trudno uznać za reportaże w rozumieniu klasycznym. Anna Dobiegała zauważa:

To prawa literatury Holokaustu, której źródłem gatunkowym jest temat masowej eksterminacji sześciu milionów Żydów, wymusiły niejako na autorce *Zdążyć przed Panem Bogiem* przełamanie, nie rozproszenie, ale właśnie przełamanie, przekroczenie, granic gatunkowych reportażu, choć z drugiej strony w pełni pozwoliły wykorzystać jego możliwości, dotąd niezauważane i niedoceniane<sup>12</sup>.

Badacze twórczości Krall starali się wprowadzić rozmaite klasyfikacje gatunkowe jej tekstów. „Baśnie dokumentalne”, „ballady”, „opowiadania”, „opowiadania dokumentalne” to tylko kilka spośród określeń przywoływanych przez Joannę

---

<sup>11</sup> K. Kąkolewski, *Reportaż*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 931. Podobne spostrzeżenie zanotował rok wcześniej Kazimierz Wolny: „Dotychczas nie ustalono jednoznacznie pojęcia reportażu. Ilu twórców i teoretyków, tyle określeń, opartych na wielu różnych kryteriach” (K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945–1985*. Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1991, s. 33). Wydaje się, że rozpoznania obu autorów co do wciąż dyskusowanych i nieostatecznych wyróżników gatunkowych reportażu pozostają aktualne.

<sup>12</sup> A. Dobiegała, *Pamięć traumy i trauma pamięci. Zapis doświadczenia Holokaustu w twórczości Hanny Krall*. Gdańsk 2012 (dysertacja doktorska). Dziękuję Autorce za udostępnienie elektronicznej wersji jej tekstu.

Jeziorską-Haładyj<sup>13</sup>, która rekapitulowała dotychczasowe ustalenia w tej kwestii. Z nowszych prac należałoby tu wymienić jeszcze termin „reportaż holokaustowy”, używany przez Annę Dobiegałą w jej dysertacji doktorskiej<sup>14</sup>.

Z proponowanych przez badaczy określeń – za najbardziej przydatne dla moich rozważań uznaję „reportaż literacki” (dalej w mojej pracy w skrócie: reportaż). Jeziorska-Haładyj odnajduje większość jego wyróżników w pisarstwie autorki:

[Twórczość Krall – A. T.] wykracza poza refleksje doraźne i jednostkowe, dążąc do formułowania prawd uniwersalnych; przynosi osobistą, wartościującą perspektywę opisu zjawisk; wyróżnia się szczególną, rozpoznawalną formą (przez niektórych krytyków nazywaną manierą; chodzi o takie cechy stylu, jak wielość powtórzeń na różnych poziomach organizacji tekstu: refreniczność, paralelizmy, anafory, anadiplozy, prostota składni, nagromadzenie szczegółów). Ponadto dokonywany przez Krall „fotomontaż”, czyli selekcja i kompozycja faktów przypomina niekiedy schematy fabularne znane z powieści<sup>15</sup>.

W kontekście twórczości Krall ciekawe spostrzeżenia na temat reportażu literackiego (stanowiące przy tym niejako „uzupełnienie” przytoczonych rozważań, które dotyczą raczej tekstu niż jego autorki) przynosi artykuł (z 1961 r.) Jerzego Lovella:

[...] z reportażem literackim mamy do czynienia wówczas, gdy reporter, zachowując w zasadzie ogólne rygory „klasycznego” reportażu – wkracza w obszar problemów należących do literatury. Wyraża wtedy część rzeczywistości najtrudniejszą i najbardziej złożoną. Niekiedy sztafażem prostym, językiem wziętym z dziennikarstwa, a niekiedy środkami literatury. To jest kryterium drugorzędne [...]<sup>16</sup>.

Dalej autor precyzuje:

[...] „wejście w obszar literatury” wiedzie przede wszystkim poprzez własną postawę wobec świata reportera. Jeśli jest obciążony szablonami, jeśli żyje

---

<sup>13</sup> J. Jeziorska-Haładyj, *Zawartość zmyślonej, żółtej walizki. O prozie Hanny Krall*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 4, s. 37–38.

<sup>14</sup> A. Dobiegała, *Od dokumentaryzmu do literackości*. W: eadem, op. cit., s. 129–176.

<sup>15</sup> J. Jeziorska-Haładyj, op. cit., s. 38.

<sup>16</sup> J. Lovell, *Notatki o reportażu*. W: *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*. Oprac. K. Wolny. Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1992, s. 25. Pierwodruk: „Życie Literackie” 1961, nr 37, 38, 40.

w wąskim tylko kręgu spraw profesjonalnych, jeśli nie podejmuje ryzyka własnego sądu i własnej odpowiedzialności – obszar literatury jest dla niego zamknięty<sup>17</sup>.

Według Lovella o literackości reportażu decyduje zatem przyjęcie przez reportera postawy etycznej, którą charakteryzują umiejętność i chęć podważenia ustalonych przekonań, odwaga w docieraniu do głębi zjawisk i problemów, kierowanie się głosem sumienia w osądzaniu opisywanych konfliktów. Sądzę, że wskazane elementy można odnaleźć w pisarstwie Hanny Krall.

\*\*\*

Na pytanie dziennikarki, czy każde życie zasługuje na to, aby je opisać, Krall odpowiedziała:

Muszę usłyszeć coś, co skłoni mnie do zapytania: dlaczego? Muszę też widzieć cię szansy, że w odpowiedzi zawarte będzie jakieś uogólnienie, że się znowu czegoś dowiem o tych paru odwiecznych sprawach – o miłości, śmierci, strachu, honorze, odwadze...<sup>18</sup>.

Ten uniwersalizujący wymiar opowieści Krall został dostrzeżony przez badaczy i krytyków jej pisarstwa:

[...] przy zachowaniu dokumentalnego charakteru późne utwory Krall coraz wyraźniej zmiernają w stronę paraboli, opowieści mitycznej. Jednostkowe biografie stają się znakami, figurami losu<sup>19</sup>.

W swojej pracy skupię się na analizie i interpretacji reportażu *Ta z Hamburga* jako parabolicznej opowieści o ukrywaniu się w szafie – przez Żydówkę

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>18</sup> K. Bielas, op. cit. Krall w podobny sposób wypowiedziała się kilka lat później w wywiadzie prasowym: „Dostaję dużo listów, telefonów, ludzie podchodzą do mnie na spotkaniach. [...] co jakiś czas decyduję się na opisanie którejś z tych historii, gdy sama jestem jej ciekawa. Gdy spodziewam się, że uda mi się raz jeszcze opowiedzieć o tym odwiecznym, czym zawsze zajmowała się literatura – o miłości, strachu, odwadze, honorze i wierności sobie” (K. Ogiolda, *Mózg to jest przereklamowany organ*. „Nowa Trybuna Opolska”, 2 listopada 2001 r.).

<sup>19</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Krall i filmowcy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006, s. 17.

w mieszkaniu polskiego małżeństwa podczas Zagłady. Będzie mnie interesował sposób, w jaki

to, co winno być proste, jednoznaczne i oczywiste (jak w reportażu...), nabiera znaczeń właściwych wielkiej literaturze, czyli wielokształtnych, niejasnych, które przy pozorach dążenia do jasnego wytłumaczenia prowadzą do jeszcze głębszego, jeszcze bardziej skutecznego zapętlenia, zmieszania i niejasności. Otwierają kolejne pytania zamiast formować odpowiedzi<sup>20</sup>.

Jednocześnie spróbuję się zastanowić nad obecnością i artystycznym przetworzeniem tego uniwersalizującego wymiaru właściwego reportażowi Krall – w filmie Kolskiego.

## 1. Dawno temu i daleko stąd

Zgodnie z definicją *Słownika literatury polskiej XX wieku* paraboliczność to

sposób takiego kształtowania utworu, aby stał się on nośnikiem wieloznacznych i wielopiętrowych sensów, także najogólniejszych – jak np. propozycja całościowej formuły ludzkiego życia<sup>21</sup>.

Co również istotne (choć dotyczy innych niż analizowane przeze mnie gatunki wypowiedzi artystycznej),

Określenia *paraboliczność* używa się często wobec utworów powieściowych, zwłaszcza najwybitniejszych, jeśli stają się wykładnią ogólniejszych sensów filozoficznych; sytuacje w nich przedstawione uważa się wówczas za skrót sytuacji człowieka w świecie, nadając jej znaczenia ponadhistoryczne, uniwersalne. Odczytanie takich utworów jako paraboli jest – oczywiście – jedną z możliwości interpretacyjnych, przeniesieniem ich sensu na płaszczyznę wielkiego uogólnienia<sup>22</sup>.

Warto w tym miejscu poczynić pewne zastrzeżenie: reportaż Krall i film Kolskiego zawierają tylko niektóre elementy tak rozumianej paraboliczności,

---

<sup>20</sup> M. Dąbrowski, *Wstęp. Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*. W: *Pisarze polsko-żydowsy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa: Elipsa, 2006, s. 26.

<sup>21</sup> A. Nasiłowska, *Parabola, paraboliczność*. W: *Słownik literatury polskiej...*, s. 763.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 764–765.



nie stanowią jej wzorcowej realizacji. W te utwory w określony sposób został wpisany wieloznaczny, ponadhistoryczny sens przedstawionej sytuacji. Nie dochodzi w nich jednak, jak w klasycznej paraboli, do swoistego unieważnienia bohaterów i wydarzeń na rzecz wykładu „uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i losu, znaczeń religijnych i filozoficznych”<sup>23</sup>. *Ta z Hamburga* i *Daleko od okna* są przede wszystkim opowieściami o Zagładzie Żydów. Marta Młodkowska, odnajdując w tekstach reporterki cechy gatunkowe ballady, zauważa wszakże:

[...] w opowiadaniach Hanny Krall nie jest to opowieść o *człowieczeństwie* [...] ale o człowieku; o pojedynczej osobie (Żydzie, Niemcu lub Polaku), która na różne sposoby doświadcza strachu i śmierci. Jest to zawsze jednak opowieść o przypadku indywidualnym, szczególnym, porównywalnym tylko ze sobą. To opowieść o jednostce wyodrębnionej z historycznego *continuum*<sup>24</sup>.

Dla Krall najważniejszy pozostaje konkretny człowiek i jego historia:

Ja patrzę na świat poprzez jeden los. Potem przez następny i następny. Zawsze poprzez jeden, jedyny. Zawsze poprzez czyjąś miłość, czyjąś śmierć, uwikłanie. Kolejnego kata i nowej ofiary<sup>25</sup>.

Elementy paraboliczne zawarte w reportażu *Ta z Hamburga* i filmie *Daleko od okna* nie służą zatem zbudowaniu abstrakcyjnego paradygmatu egzystencji czy rozmywaniu wyjątkowości Zagłady. Raczej – w oparciu o doświadczenie konkretnych ludzi – pozwalają wydobyć czy stworzyć nowe kulturowe przypowieści.

Reportaż *Ta z Hamburga* otwiera wyraźnie wydzielony wstęp, w którym narratorka streszcza przedwojenne życie dwojga małżonków (ich imiona przywoła znacznie później). Warto przyjrzeć się ramie, w jaką ujęty zostaje ten fragment jej opowieści. Rozpoczyna się on od stwierdzenia: „Mieszkali daleko stąd”, a kończy słowami: „Wszystko działo się dawno temu”. Miejsce i czas akcji wydają się zatem nieistotne; są opisane za pomocą formuł, które przez swą nieokreśloność powodują wręcz ich odrealnienie (lokalizacja wydarzeń

<sup>23</sup> Ibidem, s. 763.

<sup>24</sup> M. Młodkowska, *Opowiem wam historię... Kilka uwag na temat pisarstwa Hanny Krall*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2000, s. 252.

<sup>25</sup> A. Krzemiński, op. cit.

w konkretnym czasie i przestrzeni nastąpi dopiero później, wraz z pojawieniem się w domu bohaterów Żydówki). W lapidarnym opisie narratorki zwraca uwagę nagromadzenie czasowników w formie trzeciej osoby liczby mnogiej czasu przeszłego:

Byli szalenie towarzyscy – tańczyli przez cały karnawał. Lubili wyścigi konne i chętnie grali, choć – naturalnie – z umiarem. Byli zaradni i skrzętni<sup>26</sup>.

Taki – łączny – sposób charakteryzowania pary bohaterów spełnia kilka funkcji. Buduje mianowicie sielski obraz ich wspólnej, zgodnej egzystencji. Dynamizuje opis i skokowo posuwa akcję do przodu. Żadne wydarzenie nie zostaje tu wyróżnione, wręcz przeciwnie – wymieniane jedno po drugim tracą rys wartych zapamiętania pojedynczych przeżyć, zlewają się w pewien ciąg, z którego trudno je wyodrębnić i poddać głębszej refleksji. Jakby narratorka niecierpliwie zmierziała do opowiedzenia czegoś ważniejszego. W pewnym momencie jednak zawiesza tę pełną niedopowiedzeń relację i dokonuje szczegółowej charakterystyki malarskich upodobań głównego bohatera: „Przepadał za literami. Zachwycał go sam ich kształt. Godzinami potrafił kreślić coraz kunsztowniejsze znaki” (s. 15). Katarzyna Mąka-Malatyńska określa ten zabieg następująco:

[Krall – A.T.] Stosuje technikę zbliżeń. Pewne fragmenty biografii bohaterów przedstawia bardzo skrótowo [...]. Inne skrupulatnie opisuje, skupia się na detalach, na pojedynczych słowach<sup>27</sup>.

## W dziele filmowym

Najazdy na nieruchome przedmioty rzadko mają charakter czysto informacyjny [...]. Najczęściej najazd na nieruchomy rekwizyt ma również charakter koncentrujący, gdyż stanowi aluzję, sugerującą pewne bardziej złożone treści<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> H. Krall, *Ta z Hamburga*. W: eadem, *Taniec na cudzym weselu*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002, s. 15. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach.

<sup>27</sup> K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 182.

<sup>28</sup> J. Płazewski, *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982, s. 113.

Podobnie w wypadku reportażu Krall – dokładna charakterystyka postaci służy niejako antycypacji zdarzeń. Malowanie kunsztownych liter powróci bowiem jako istotny, kluczowy wręcz element fabularny<sup>29</sup>.

W filmie *Daleko od okna* zmiana ulega miejsce akcji – zostaje pozbawione pierwotnej, zgodnej z tekstem Krall i relacją ocalonej Helusi, lokalizacji.

Przeniesienie akcji do bliżej nieokreślonego, sennego i wyludnionego miasteczka, nie tylko sytuuje całość w bliskim Kolskiemu świecie prowincji. Przede wszystkim – pozwala na umieszczenie całej historii w tym samym miejscu, w jednym domu<sup>30</sup>.

Zgodnie ze spostrzeżeniem recenzenta opowieść niewątpliwie utrzymuje przez to swoją jedność<sup>31</sup>. Już w początkowej części filmu pojawiają się także zasadnicze dla jego konstrukcji i fabuły motywy: kolorów, niemożności zajścia w ciążę przez Barbarę oraz niedokończonego obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Będą odąd regularnie powracać, nadając opowieści określony rytm i niosąc ze sobą wielorakie znaczenia symboliczne.

W swojej monumentalnej analizie języka filmu Jerzy Płazewski zauważa:

Współczesny sposób narracji filmowej, operującej pojęciami subtelnymi i złożonymi, wytworzył lub przejął z literatury wiele form stylistycznych, pozwalających na znaczne wzbogacenie tkanki znaczeniowej utworu<sup>32</sup>.

Badacz wskazuje na podstawowe funkcje, jakie te figury stylistyczne spełniają w dziele filmowym:

W pewnej mierze mają one [...] ułatwiać porządkowanie i kondensowanie materiału fabularnego, w ogromnej jednak większości przypadków służą

---

<sup>29</sup> Można by w tym miejscu przywołać znaną maksymę Antona Czechowa: „Nie należy umieszczać załadowanej strzelby na scenie, jeżeli nikt nie ma z niej wystrzelić”. Podobna konsekwencja daje się odnaleźć w twórczości Krall: pisarka dąży do sfunkcjonalizowania pojawiających się w toku opowieści szczegółów i czyni je nośnikami wielu znaczeń.

<sup>30</sup> T. Lubelski, *Zamknięte w szafie*. „Kino” 2000, nr 11.

<sup>31</sup> „Gdyby bohaterowie, jak w opowiadaniu i jak w rzeczywistości (bo przecież historia ma swoje pierwowzory), mieszkali we Lwowie, a po wojnie przenosili się do Częstochowy (Regina miała tam krewnych i Jan miał nadzieję ją odnaleźć) – wymagałoby to wprowadzenia nowych, politycznych wątków, zakłócających jedność opowieści” (ibidem).

<sup>32</sup> J. Płazewski, op. cit., s. 249.

emocjonalnemu komentowaniu treści, sugerowaniu znaczeń zbyt subtelnych do wyrażania wprost<sup>33</sup>.

Wydaje się, że w wypadku filmu Kolskiego szczególne zastosowanie znajdują w budowaniu jego paraboliczności. W jednej z pierwszych scen, rozgrywającej się w domowej pracowni malarskiej, Jan, czule obejmując Barbarę, mówi o kolorach farb:

Ultramaryna jak niebo w Wiśle, biel – permanentna, chińska, jak śnieg w Boże Narodzenie, zieleń Hookera jak łąka za kościołem. [...] dojrzałe kaczęce i ochra jak zwędłe liście. Musisz być jak cztery pory roku<sup>34</sup>.

Małżonkowie marzą o dziecku, jednak kobieta nie może zająć w ciążę. Rozmowy o kolorach powtarzają się w ciągu całego filmu. Poprzez język nasycony metaforami i synestezjami wprowadzają nastrój tajemniczości oraz liryczności. Bohaterowie przywołują w nich to, co nierealne: wyobrażone, budzące tęsknotę czy pożądanie – wykraczając w ten sposób poza otaczającą, trudną rzeczywistość. Dzięki temu mogą zbudować względem niej pewien dystans, przenieść rozmyślenia nad codziennymi problemami w inny obszar – gdzie ich znaczenie, nie tracąc swej dosłowności, zwielokrotnia się, nabiera sensu symbolicznego.

Barbara nieomal obsesyjnie pragnie dziecka, co w coraz większym stopniu determinuje jej postępowanie (aż do przełomowego momentu w relacjach z Regimą, o czym dalej). Nieustannie modli się przed obrazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem – malowanym przez Jana i niedokończonym. Twarz małego Jezusa pozostała pusta, na płótnie widoczny jest ledwie jej zarys. Barbara dostrzega w tym przyczynę swojego nieszczęścia: „To nie moja wina” – mówi do Jana. „Wina?” (J)<sup>35</sup>/ „To jej wina” (B)/ „Jakiej jej?” (J)/ „Tej, twojej. Dlaczego tego nie skończyłeś? Wygląda tak, jakby ona też nie mogła” (B). Zgodnie ze *Słownikiem literatury polskiej XX wieku* odwołanie do *Biblii* stanowi istotną cechę wielu współczesnych utworów parabolicznych<sup>36</sup>. Pozwala ono „nadać sytuacjom

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 250.

<sup>34</sup> Cytaty pochodzą ze ścieżki filmowej filmu Jana Jakuba Kolskiego *Daleko od okna*. Zdjęcia: Arkadiusz Tomiak. Muzyka: Michał Lorenc. Polska, 2000.

<sup>35</sup> Wypowiedzi postaci filmowych oznaczam w nawiasach w następujący sposób: B – Barbara, J – Jan, R – Regina, H – Helusia.

<sup>36</sup> Zob. A. Nasiłowska, op. cit., s. 763.

historycznym uniwersalne znaczenie, niejednokrotnie [...] polemiczne wobec utrwalonego w tradycji<sup>37</sup>. W filmie Kolskiego Barbara w obrazoburczy sposób wypowiada się o (widocznej na obrazie) Matce Boskiej. Przez porównanie jej „losu” ze swoim wręcz podważa jeden z podstawowych dogmatów religijnych. Kieruje w stronę postaci na płótnie także groźbę: „Wysłuchasz mnie czy nie?”. Po tych słowach następuje pierwsza scena wizyjna (trudno ustalić w tym wypadku, czyja perspektywa tu dominuje; kolejne tego rodzaju sny ma Jan, a później Regina), w której przy dźwiękach marsza wojskowego i okrzykach przemawiającego Hitlera (w ten sposób zostaje ukazany czy raczej zasygnalizowany wybuch wojny) pojawia się zrobiony przez Jana wózek dziecięcy. Bezpośrednie sąsiedztwo tych dwóch scen może sugerować, że istnieje między nimi jakaś zależność, logiczne (bądź inne) powiązanie. W takim wypadku interpretacja późniejszych wydarzeń dopuszczałaby ingerencję siły wyższej, obecność jakiegoś niedającego się zrationalizować ani pojąć sensu. Zresztą sama Barbara w pewnym momencie, już po odebraniu dziecka Reginie i ucieczce Żydówki z mieszkania, modli się przed obrazem: „Czy jest w tym sens? Przecież nie o to prosiłam. Czy jest sens?”. Tak więc wprowadzenie motywu prośb zanoszonych do Matki Boskiej wiąże się – podobnie jak w wypadku rozmów o kolorach – z poszerzeniem granic doznawanej przez bohaterów rzeczywistości: przekroczeniem tego, co w niej dosłowne i zwróceniem się ku temu, co metafizyczne, wieloznaczne, nieracjonalne. Przywołując terminologię Płażewskiego, można by uznać obraz Matki Boskiej za symbol wizualny. W tym wypadku „Pożądane skojarzenia nasuwa [...] fizyczna, zewnętrzna postać przedmiotu lub czynności”<sup>38</sup>. Przechodząc na moment do końcowych partii filmu, należy wspomnieć w tym miejscu o przejmującej scenie z udziałem Jana i Barbary, w której płótno zostaje jak gdyby pozbawione swoich konotacji religijnych i uznane za irytujący oraz niepotrzebny rupieć. Kiedy malarz, zrozpaczony po odejściu Reginy, upija się, prosi klęczącą Barbarę, by przestała się modlić. W szale zrywa ze ściany obraz z Matką Boską, wrzuca go pod łóżko, a następnie gwałci żonę. Kamera, wolno przesuwająca się od prawej do lewej strony, w centrum kadru sytuuje leżące na podłodze płótno. Postać Matki Boskiej, sprofanowana, staje się w ten sposób jakby niemyim świadkiem przemocy mężczyzny. Analogiczne ujęcie powraca,

<sup>37</sup> Ibidem, s. 764.

<sup>38</sup> J. Płażewski, op. cit., s. 269.

gdy, kilkanaście lat po wojnie, Jan leży umierający w łóżku. Na jego życzenie obraz został dokończony i powieszony na swoim dawnym miejscu. Pograżona w mroku postać Matki Boskiej, intensywnie eksponowana poprzez zbliżenie i powolny ruch kamery, ponownie odsyła do tego, co niepojęte, ale i budzące grozę. W tej pełnej ciszy, a przecież tak dojmującej obecności *sacrum* – Jan wyznaje córce, kim jest „Ta z Hamburga”.

Zarówno w reportażu Krall, jak i filmie Kolskiego dochodzi do swoistego odrealnienia wydarzeń sprzed wojny. W opowieści *Ta z Hamburga* życie Jana i Barbary upływało spokojnie, było czasem szczęścia i miłości – aż do zimy 1943 roku i przybycia Żydówki. W sytuacji ukrywania Reginy przed Zagładą i wszystkich konsekwencji, jakie to za sobą pociągnęło, ta niedawna przeszłość nabrała charakteru czegoś nierzeczywistego i na zawsze utraconego – została poddana idealizacji. Natomiast w filmie *Daleko od okna* odrealnienie wydarzeń wiąże się z próbą poszukiwania ich sensu. Jego podstawowym źródłem pozostają wzorce i schematy obecne w kulturze. Jednak, nawet poddane przekształceniom, okazują się one niewystarczające. Bohaterowie filmu mimo desperackich wysiłków, by zrozumieć bieg zdarzeń, mimo „otwarcia na tajemnicę”<sup>39</sup>, pozostają wobec niego bezradni.

## 2. W szafie

W cytowanym już wywiadzie prasowym Krall stwierdziła, że w historiach o Zagładzie zawarte są

moc uogólnienia i siła, jak w opowieściach biblijnych. Kiedy się zaczyna obcować z nimi, trudno się od nich uwolnić. Kiedy się wejdzie w ten świat, wszystko inne wydaje się mniej ważne<sup>40</sup>.

Jednym ze sposobów Krall na opisanie tej rzeczywistości jest, nazwana i scharakteryzowana przez samą reporterkę, metoda zagęszczania:

---

<sup>39</sup> Zaczepnęłam to sformułowanie z artykułu Tadeusza Sobolewskiego *Krall: kompleks ocalonej*. „Gazeta Wyborcza”, 16 października 2001 r.

<sup>40</sup> K. Janowska, P. Mucharski, op. cit.

Nie nagrywam, zawsze notuję. Zagęszczam to, czego się dowiaduję. Taka wersja jest prawdziwsza. Nie ma w niej zmyślenia, jest tylko zagęszczona prawda<sup>41</sup>.

Podobnie „zagęszczony” jest reportaż *Ta z Hamburga*. Warto zanalizować pod tym kątem moment przybycia Reginy do domu małżonków. Przyprowadził ją Jan:

W zimowy wieczór, w czterdziestym trzecim roku, wrócił do domu z obcą kobietą.  
– Ta pani jest Żydówką. Musimy jej pomóc.  
Żona spytała, czy nikt nie widział ich na klatce schodowej i szybko zrobiła kilka kanapek. (15)

Ryszard Ciemiński w omówieniu tomu *Taniec na cudzym weselu* (z którego pochodzi reportaż) stwierdza:

Słowa padają jak rzadkie krople deszczu na spaloną ziemię, a każde znaczy nad podziw wiele. Jak to u Krall, w niesłychanym pozostają stężeniu oraz zagęszczeniu wzajemnym<sup>42</sup>.

Ta kondensacja narracji przypomina elipsę, uznawaną za „najważniejszą ze wszystkich figur stylistyki filmowej”<sup>43</sup>. Przybycie Reginy zostało przedstawione nawet nie tyle w formie opisu, ile raczej – obrazu czy sceny. Jak w utworze parabolicznym, nie pojawia się tu żaden komentarz narratorki. Brak też jakichkolwiek przesłanek na temat motywacji Jana. A przecież decyzja o udzieleniu Żydówce pomocy, w dodatku długotrwałej, wiązała się z podjęciem wiadomego śmiertelnego ryzyka. Jacek Leociak, analizując relacje Polaków niosących pomoc Żydom<sup>44</sup>, zauważa:

W formułowanych wprost motywacjach ratowników zdecydowanie przeważa porządek wartości, które można określić po prostu humanizmem czy moralną powinnością, ale bez odnoszenia się do sankcji religijnej lub autorytetu *sacrum*.

---

<sup>41</sup> K. Bielas, op. cit.

<sup>42</sup> R. Ciemiński, *Egzekwie domowe Hanny Krall*. „Nowe Książki” 1993, nr 7.

<sup>43</sup> J. Płażewski, op. cit., s. 255.

<sup>44</sup> Jacek Leociak bada relacje złożone w archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w latach 1945–1967 przez Polaków, którzy ratowali Żydów, a po wojnie sami prosili o pomoc. Zob. J. Leociak, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s. 21.

Relacjonujący powołują się bądź na odruch współczucia i nakaz sumienia, bądź tak zwany imperatyw wewnętrzny<sup>45</sup>.

Wydaje się, że Jan postanowił pomóc Reginie właśnie z tych ogólnoludzkich, humanitarnych powodów. Świadczyć o tym może forma jego wypowiedzi: pojawia się w niej czasownik modalny „musimy”, który, zgodnie ze słownikową definicją, wyraża „wolę nadawcy, jak i stopień pewności co do treści tekstu oraz przekonanie o możliwości czy potrzebie zaistnienia jakiejś sytuacji [...]”<sup>46</sup>. Decyzja Jana byłaby zatem, niewymagającym uzasadnień, wypełnieniem moralnego nakazu. Z drugiej strony owo „musimy” równie dobrze służy ukryciu motywacji jego postępowania. Bezdyskusyjność tego wyrażenia i charakter nienegocjowalnej konieczności ucinają wszelkie próby dociekań na temat podjętej decyzji.

Równie nieodgadnione pozostają emocje Barbary, postawionej w tak nieoczekiwanej sytuacji. W pierwszym odruchu upewniła się tylko, „czy nikt nie widział ich na klatce schodowej”. Można się zatem domyślać, że ogarnął ją strach – podstawowe uczucie towarzyszące zarówno ukrywaniem, jak i ukrywającym:

Strach przed swoimi i obcymi był całkowicie uzasadniony, a dla Żydów zrozumiałą i oczywistą – stanowił argument [za odmową pomocy – A.T.] niepodlegający dyskusji<sup>47</sup>.

Jednak już w następnej chwili zaczęła przygotowywać dla Żydówki jedzenie. Wrażenie bezrefleksyjności, wręcz automatyzmu zachowania Barbary podkreśla konstrukcja składniowa narratorskiej wypowiedzi: wszystko mieści się w obrębie zdania złożonego, jedna czynność następuje po drugiej. Jak gdyby w takiej sytuacji wszelkie roztrząsania, słowa w ogóle, były zbędne, a osobiste odczucia zaangażowanych w nią ludzi – bez znaczenia. Liczy się tylko to, czy Jan i Barbara udzielią Reginie pomocy. Rzeczywistość zostaje więc przez nadawcę tekstu „zageszczona” do granic możliwości: jednostkowe „właściwości” i przeżycia bohaterów pozostają nieopowiedziane, a oni sami postawieni przed moralnym

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>46</sup> *Słownik gramatyki języka polskiego*. Red. W. Gruszczyński, J. Bralczyk. Warszawa: WSiP, 2002, s. 35–36.

<sup>47</sup> B. Engelking, *„Jest taki piękny słoneczny dzień...” Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2011, s. 96.



wyborem, którego stawką jest życie. To sytuacja ostateczna, bez żadnych pośrednich rozwiązań, a przez to skrajnie wyostrowana. Wydaje się, że zagęszczanie relacjonowanych zdarzeń prowadzi do ich schematyzacji, że postacie sprowadzone są tylko do pewnych typów czy wzorców. Jednak reportaż *Ta z Hamburga* powstał na podstawie historii konkretnych osób. I paraboliczne elementy opowieści Krall nie unieważniają tej autentyczności. Przeciwnie, podnoszą to, co jednostkowe, do rangi tego, co ogólnoludzkie<sup>48</sup>:

Opowieść o Sprawiedliwych jest opowieścią o spotkaniu Żydów i Polaków na najtrudniejszej z możliwych lekcji człowieczeństwa. O spotkaniu człowieka z człowiekiem. O spojrzeniu sobie nawzajem w oczy. I o dylemacie, który dla obu stron brzmiał inaczej. Czy mogę narażać życie swoje, swojej rodziny i bliskich, aby ratować życie cudze? Czy mogę prosić o ratowanie mojego życia, narażając na śmierć drugiego człowieka?<sup>49</sup>

W filmie Kolskiego pojawienie się Reginy w domu małżonków poprzedza rozbudowana sekwencja zdarzeń. Przede wszystkim widz poznaje okoliczności, w jakich Jan zdecydował się udzielić pomocy Żydówce. Pewnego dnia zjawił się u niego granatowy policjant Jodła (postać wymyślona przez reżysera) i kazał mu wziąć ze sobą farbę. Okazało się, że Jan musi zamalować zakrwawioną ścianę w podwórzu, pod którą kogoś rozstrzelano. Kiedy zbliża się do tego miejsca, następuje szczególne ujęcie kamery: od góry do dołu, jakby w ślad za spojrzeniem postaci. Najpierw więc widać wbudowaną w ścianę figurę Matki Boskiej (stanowi poruszający kontrast z tym, co znajduje się poniżej; nieodmiennie także kojarzy się z modlitwami Barbary), a potem w wyniku szybkiego przesunięcia w dół – ślady po egzekucji. Jan, przerażony, podnosi z ziemi zakrwawioną opaskę z gwiazdą Dawida, co towarzyszący mu Jodła kwituje z lekceważeniem: „Żydki” i odchodzi. W tej scenie zwraca uwagę sposób, w jaki Zagłada pojawia się w świetle głównego bohatera. Figura stylistyczna zastosowana przez Kolskiego to, zaczerpnięta z literatury (o czym wspominałam wcześniej), metonimia. Według Płazewskiego:

---

<sup>48</sup> Parafrazuję tu słownikową definicję paraboli powieściowej: „Istnienie paraboli powieściowej jest zawsze kwestią odczytania, rozpoznania ogólnego w szczególnym” (A. Nasiłowska, op. cit., s. 765).

<sup>49</sup> J. Leociak, op. cit., s. 13.

Reżyserowie posługują się metonimią najczęściej dla wyrażenia pewnych pojęć prostych, a oderwanych, których bezpośrednia demonstracja byłaby niemożliwa lub zbyt banalna<sup>50</sup>.

W przypadku tematyki podejmowanej w dziele Kolskiego zasadna okazuje się przede wszystkim druga część twierdzenia badacza. Poprzez pokazanie śladów, jakie zostały po zamordowanych Żydach, reżyserowi udaje się uniknąć dosłowności i zawłaszczającego wniknięcia w przeszłe wydarzenia<sup>51</sup>. Krew i opaska wskazują na zbrodnię, a ponieważ „metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami”<sup>52</sup> – przedmioty te mogą kreować odczucia widzów, bez konieczności odwoływania się do szczegółowej, faktograficznej wiedzy<sup>53</sup>. W następnej scenie Jan siedzi na polu, na tle zachodzącego słońca, i trzyma znalezioną opaskę. Nagle przecina sobie rękę nożem, a jego krew miesza się z krwią zamordowanych. O tej postaci Tadeusz Lubelski pisze w następujący sposób:

[...] to on wywodzi się z *Jańciolandu*, co reżyser na różne sposoby podkreśla. To Jan – jak bohaterowie poprzednich filmów Kolskiego – przed sprostaniem etycznej próbie wychodzi na pustą przestrzeń, otwartą po horyzont; to Jan skłonny jest do skrajnych emocji, co widać w scenie, gdy przecina sobie dłoń<sup>54</sup>.

W kolejnej odsłonie mężczyzna przyprowadza do mieszkania Reginę.

Wydaje się, że film *Daleko od okna* wypełnia i rozbudowuje to, co u Krall ledwie zarysowane, zasygnalizowane, że stanowi jedną z możliwych realizacji tej zagęszczonej opowieści. Zawiera również elementy czy wręcz całe sekwencje zdarzeń, które nie występują w reportażu (jak opisane wyżej sceny z udziałem

---

<sup>50</sup> J. Płażewski, op. cit., s. 263.

<sup>51</sup> Odwołuję się tu oczywiście do rozważań Franka Ankersmita dotyczących konfliktu między metaforycznym a metonimicznym przedstawianiem Zagłady Żydów. Badacz stwierdza: „Metafora rości sobie pretensję trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co się zdarza i przyległości wydarzenia – i tak dalej *ad infinitum*” (F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*. Tłum. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Kraków: Universitas, 2004, s. 166).

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Jak podkreśla Ankersmit, taki sposób przedstawiania Zagłady grozi osunięciem się w kicz – zob. omówienie tej kwestii w cytowanym artykule badacza.

<sup>54</sup> T. Lubelski, op. cit.

Jana). Te autorskie „dopowiedzenia” Kolskiego nie ingerują zanadto w materię – opartej na faktach – historii, nie prowadzą do jej zniekształceń. Ich funkcja polega raczej na uspoźnieniu opowieści (ale w ramach reżyserskiej wizji i przy zachowaniu autonomii wobec tekstu), na dążeniu do wyjaśnienia poszczególnych wydarzeń i postaw bohaterów, wreszcie pozwalają one – z jeszcze innej perspektywy – podejmować próby odnalezienia sensu całości. Pod wpływem wstrząsającego przeżycia Jan decyduje się na udzielenie pomocy Żydówce. Taka mogłaby być jedna z interpretacji tego „musimy” – przywołanego w tekście Krall bezdyskusyjnego stwierdzenia adresowanego do Barbary. Lecz to, co dzieje się później, uniemożliwia dokonywanie jednoznacznych skojarzeń i przyporządkowań. Co oznacza bowiem wyjście Jana na pole i zranienie się w rękę? Przypiętowanie podjętego zobowiązania moralnego? Zawarcie pośmiertnego braterstwa krwi? Radykalną empatię? Opisów i wyjaśnień tego gestu można szukać w pracach antropologów kultury czy etnografów. Znajduje on również swoje przedstawienia w literaturze i sztuce. Jednocześnie Jan wykonuje go w konkretnej sytuacji – gdy podejmuje decyzję o ratowaniu Żydówki podczas Zagłady. W filmie Kolskiego zatem to, co ogólnoludzkie (obecne w rezerwarze tradycyjnych form kultury), staje się także tym, co jednostkowe (realizowane w określonym momencie). Nie dochodzi tu jednak do zatarcia parabolicznej warstwy tekstu Krall. Sceny z Janem, mimo że stanowią swoisty naddatek w stosunku do reportażu, nie przynoszą jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o motywację bohatera. Jego decyzja wciąż pozostaje otwarta na interpretację.

Krall w reportażu *Ta z Hamburga* wiele miejsca poświęca zasadom, których musi przestrzegać ukrywająca się w mieszkaniu Regina. Decydujące znaczenie w tej sytuacji ma jej wygląd: „Żydówka była drobna, z czarnymi kręconymi włosami, mimo niebieskich oczu bardzo semicka” (s. 16). Małgorzata Melchior na podstawie analizowanych wywiadów, relacji i wspomnień ocalonych stwierdza:

Ucieczki z getta podejmowali przecież także ci Żydzi, którzy – z różnych powodów, ale przede wszystkim z powodu swego *niedobrego*, semickiego wyglądu – gdy przedostali się już na drugą stronę muru, musieli pozostawać w ukryciu, w kryjówkach, bez możliwości swobodnego poruszania się po mieście czy okolicy ze względu na ryzyko rozpoznania<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni na „aryjskich papierach”*. Analiza doświadczenia biograficznego. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2004, s. 119.

Dodaje także: „Od niego [od wyglądu – A.T.] w dużej mierze zależały szanse ocalenia”<sup>56</sup>. Nikt obcy zatem nie mógł zobaczyć „bardzo semickiej” Reginy.

Ulokowano ją w pokoju z szafą. (Szafy i Żydzi... Być może jeden z ważniejszych symboli naszego wieku. Życie w szafie... Człowiek w szafie... W połowie dwudziestego wieku. W środku Europy). (s. 16)

Jedną z cech utworu parabolicznego stanowi posługiwanie się symbolami. W cytowanym fragmencie reportażu Krall nadawca tekstu (wtrącenie w nawiasie ma nieco inny – bliski metatekstowemu – charakter niż pozostałe partie narracji) uznaje doświadczenie ukrywania się w szafie za symbol Zagłady. Szuka właściwej formuły językowej, w którą można by ująć tę nową sytuację kulturową. Określa jej ramy czasowe i przestrzenne, co, paradoksalnie, potęguje jeszcze wrażenie nierealności. Motyw tego sposobu ukrywania się stale powraca w opowieściach Krall. W tekście *Hamlet* (z tomu *Dowody na istnienie*) narratorka, przybliżając postać pianisty Andrzeja Czajkowskiego, uratowanego jako dziecko podczas wojny, relacjonuje: „Babcia zabrała cię nazajutrz./ Poszedłeś do nowego obcego domu./ Stała w nim nowa, obca szafa i nie wolno było podchodzić do okien”<sup>57</sup>. Podobnie w reportażu *Ta z Hamburga*:

Żydówka wchodziła do szafy na odgłos dzwonka u drzwi, a że gospodarze byli nadal towarzyscy, spędzała w niej długie godziny. Na szczęście była rozsądna. Nie zdarzyło się, by zakasłała, z szafy nie dolatywał najmniejszy szmer. (s. 16)

Doświadczenie ukrywania się w szafie zostało przedstawione przez Krall w sposób nieomal paradygmataczny, a więc poprzez wymienianie jego powtarzających się, kluczowych elementów. Zakaz podchodzenia do okna, chowanie się na odgłos dzwonka do drzwi, pozostawanie w całkowitej ciszy, nasłuchiwanie dobiegających głosów i kroków, powstrzymanie się od załatwiania „między trzecią trzydzieści i czwartą”<sup>58</sup> – to tylko niektóre z zasad życia w szafie. Będzie próbowała przestrzegać ich także bohaterka filmu *Daleko od okna*.

---

<sup>56</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>57</sup> H. Krall, *Hamlet*. W: eadem, *Dowody na istnienie*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1996, s. 113.

<sup>58</sup> H. Krall, *Sublokatorka*. Warszawa: Iskry, 1989, s. 118.

Najistotniejszą ze zmian wprowadzonych przez reżysera jest ta, którą sygnalizuje wymyślony w ostatniej chwili nowy tytuł. Owa zmiana tytułu wiąże się z odwróceniem perspektywy opowiadania: z zewnętrznej na wewnętrzną<sup>59</sup>.

Interpretację tego artystycznego zabiegu przeprowadza w swojej książce Mąka-Malatyńska. Według niej Kolski dokonuje uniwersalizacji reportażu Krall poprzez „subiektywizację wrażeń, uczynienie z opowieści o własnej biografii czegoś intymnego”<sup>60</sup>. Przejawia się to między innymi

w sposobie kadrowania, w inscenizacji. W części filmu, w której poznajemy historię Reginy, nieustannie powraca motyw spojrzenia z szafy, z ukrycia<sup>61</sup>.

Inaczej zatem niż w reportażu, ukrywanie się w szafie zostaje przedstawione z perspektywy Żydówki. Kiedy kobieta musi się w niej schować z powodu policjanta Jodły spacerującego tuż pod domem – widzi zamykane za sobą drzwi, równocześnie ogarnia ją ciemność. Regina także obserwuje przez szparę to, co dzieje się na zewnątrz, w pokoju. Rzeczywistość dociera do niej we fragmentach: w postaci przesuwających się sylwetek osób oraz odgłosów ich kroków i rozmów. Uprzedmiotowienie Żydówki, skazanej na życie w szafie, wydaje się zupełne. Jednak przedstawianie wydarzeń z jej perspektywy umożliwia reżyserowi wprowadzenie kolejnego – nieobecnego w reportażu – poziomu narracji. Mianowicie „Regina, ona jedna, wyposażona zostaje w narracyjną zdolność przekazywania swojej mowy wewnętrznej”<sup>62</sup>. W przełomowych, najtrudniejszych momentach związanych z ukrywaniem się w domu Barbary i Jana kobieta ma sny-wizje, pojawiające się w filmie jako fragmenty opowieści równoważne pozostałym.

Pierwsza wizja pojawia się wtedy, gdy Regina „na wszelki wypadek”<sup>63</sup>, dla zachowania większej ostrożności, mimo że nikt nie dzwoni do drzwi, musi schować się w szafie. Kolejna – kiedy Barbara dowiaduje się o romansie Jana i o tym, że ukrywana kobieta spodziewa się dziecka. Słyszac, jak zrozpaczona Barbara demoluje pracownię, Regina wczługuje się, przerażona, do szafy. W jej

---

<sup>59</sup> T. Lubelski, op. cit.

<sup>60</sup> K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 185.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> T. Lubelski, op. cit.

<sup>63</sup> To prośba Jana, cytata pochodzi ze ścieżki filmowej *Daleko od okna*.

wizji pojawia się (nieproporcjonalnie mały) sztetl, po którym spaceruje jako dziewczynka i widzi oddalającą się grupę Żydów.

Hebrajskie zdanie, które wypowiada [...], pozostało w filmie nie przetłumaczone. Znaczy ono: „czym różni się ta noc od wszystkich innych nocy?” Regina musiała je znać z dzieciństwa, z liturgii paschalnej. Najmłodsze dziecko przy stole zadaje to pytanie prowadzącemu wieczerzę. Odpowiedzią jest biblijna historia wyjścia z Egiptu. Kolski przytoczył te słowa, bo cały film mógłby być odpowiedzią na pytanie: „czym różni się ta noc od wszystkich innych nocy?”<sup>64</sup>.

Pytanie to należy do Haggady<sup>65</sup>, na którą składają się fragmenty *Księgi Wyjścia*, a także psalmy, kazania rabiniczne, błogosławieństwa i przypowieści. W swojej pracy<sup>66</sup> na temat przypowieści biblijnych Roland Meynet przedstawia etymologię oznaczającego je hebrajskiego słowa *māšāl* (tłumaczonego w *Septuagincie* jako *parabolē*). Zwracając uwagę na enigmatyczny charakter tego pojęcia, badacz próbuje objaśnić jego sens, dokonując rozróżnienia form przypowieści występujących w *Starym Testamencie*. Jedną z nich stanowi przysłowie. Meynet przywołuje jako przykład fragment z *Księgi Samuela* (1 Sm 10; 1 Sm 19): „Czy i Saul między prorokami?”<sup>67</sup>, wskazując na jedną z zasadniczych cech tego rodzaju wypowiedzi:

[...] *māšāl* ma formę pytania. Jest to w pewnym sensie symboliczne, ponieważ każdy *māšāl* stwarza jakiś problem, każdy jest zagadką, a zatem wzywa do refleksji<sup>68</sup>.

Ponadto badacz zauważa:

*Māšāl* jest środkiem tworzącym relacje. Nie jest środkiem przekazu intelektualnego, ale służy do komunikowania. Nie służy jednak do przekazywania idei, ale do stworzenia albo przywrócenia relacji pomiędzy osobami<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> Wypowiedź Krall w rozmowie z Sobolewskim. W: idem, *Bajka...*

<sup>65</sup> „Podczas Paschy Żydzi opowiadają o wyzwoleniu z niewoli egipskiej. Liturgię posiłku paschalnego nazywa się Haggadą – opowiadaniem” (B.L. Sherwin, *Haggada Holocaustu*. W: idem, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*. Tłum. W. Chrostowski. Warszawa: Vacatio, 1995, s. 225).

<sup>66</sup> R. Meynet, *Język przypowieści biblijnych*. Tłum. A. Wałęcki. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2005.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 32.

Wydaje się, że podobne funkcje pełni pytanie zadawane podczas wieczerzy sederowej. Na taki integrujący, budujący więź z doświadczeniami przodków aspekt Haggady zwraca uwagę rabin Byron L. Sherwin:

[...] opowiadając ją, każdy Żyd musi uważać się za jednego z opuszczających Egipt. Z Egiptu wyszli nie tylko jego przodkowie, lecz i on sam, to znaczy opowiadający<sup>70</sup>.

Sceny wizyjne w filmie Kolskiego nadają więc całej opowieści głęboki, metafizyczno-religijny charakter. Mąka-Malatyńska podkreśla:

Uniwersalny wymiar cytatu i przenikająca do świata czasów Zagłady muzyka stały się łącznikami pomiędzy przeszłością i teraźniejszością w filmie. [...] Stylistyka tej sceny doskonale nawiązuje do poetyki magii typowej dla wcześniejszych filmów Kolskiego<sup>71</sup>.

Zamknięta w szafie Regina powraca w swoich wizjach-snach do ginącego świata żydowskich miasteczek, modlitw i obyczajów, być może również do własnego dzieciństwa. Próbuje choć przez chwilę poczuć więź z przeszłością – by w ten sposób odzyskać tożsamość.

Warto jeszcze w tym miejscu przywołać spostrzeżenie autorki słownikowego hasła:

Współczesna parabola powieściowa napotyka [...] trudność: wpisana w jej światopogląd diagnoza rozpadu świata i tradycyjnych wartości uniemożliwia przypisanie światu jednego wymiaru porządkującego. Zadaniem programowym powieści staje się więc często nacechowany parabolicznie opis rozpadu, także na poziomie języka albo powrót do rzeczywistości najprostszej [...]<sup>72</sup>.

Wydaje się, że reżyser próbował zapanować nad fragmentaryzacją opowieści o Zagładzie i nadać jej większą spójność. Miało ją porządkować przyjęcie punktu widzenia Reginy i doprowadzenie do skrajnej intymizacji jej przeżyć. Rzeczywistość widziana przez szparę w drzwiach została „wzbogacona” o utrzymane w poetyce snu wizualizacje stanów wewnętrznych bohaterki. Można postawić pytanie, czy ten zabieg artystyczny, wykorzystujący bardzo tradycyjne formy

---

<sup>70</sup> B.L. Sherwin, op. cit., s. 226.

<sup>71</sup> K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 185.

<sup>72</sup> A. Nasiłowska, op. cit., s. 768.

narracji, nie prowadzi w konsekwencji – do trywializacji sytuacji ukrywania się w szafie podczas Zagłady<sup>73</sup>.

### 3. Paczki z Hamburga

Dąbrowski, pisząc o bohaterach reportaży Krall i splecionych ze sobą losach polskich, żydowskich i niemieckich, stwierdza:

Odtwarzanie historii rodzinnej, poszukiwanie korzeni, odnajdywanie dokumentów, re-konstrukcja tożsamości jest zajęciem, które na ogół wypełnia im resztę skołatanego życia<sup>74</sup>.

W tekście *Ta z Hamburga* to Helusia, córka Reginy i Jana, urodzona podczas wojny, próbuje odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest. Po wejściu Rosjan do miasta jej matka opuściła mieszkanie polskiego małżeństwa. Próbowwała potem odzyskać córkę, ale bezskutecznie, Barbara i Jan nie chcieli oddać dziecka.

Kiedy Helusia miała sześć lat, zaczęły nadchodzić paczki. Przesyłano je z Hamburga, nadawcą była kobieta o obcym, dziwnym nazwisku. – To twoja chrzestna – wyjaśniła Barbara. – Mam nadzieję, że nie będzie miała lekkiej śmierci, ale napisz do niej list i ładnie podziękuj. (s. 18)

---

<sup>73</sup> W reportażu Krall nie pojawiają się żadne wzmianki na temat snów czy wizji Reginy, to wyłącznie autorski element w dziele Kolskiego. Jednakże warto zacytować w tym kontekście rozważania Hopfinger na temat adaptacji w filmie snów i wyobrażeń bohaterów literackich: „[...] w filmie muszą ulec konkretyzacji także wspomnienia, sny i halucynacje, wyobrażenia i marzenia. Wymaga to materialno-konkretnego dookreślenia tego właśnie, co pozostaje najczęściej głęboko ukryte, celowo utajone, świadomie nie sprecyzowane. Film zdeterminowany techniką obnaża to, negliżuje, stwarzając realną i poważną możliwość banalizacji i trywializacji. Jednakże swoistość znaków filmowych daje jednocześnie szansę desakralizacji, demitologizacji owych marzeń i wyobrażeń, które, zmateralizowane, mogą ujawnić swoje rzeczywiste oblicze” (M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 85). Zastrzeżenia badaczki co do możliwych efektów realizacji tego typu scen znajdują potwierdzenie w niektórych recenzjach *Daleko od okna* (zob. np. A. Piotrowska, *Opowieść o kobiecie z szafy*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 48 czy cytowany przeze mnie tekst T. Lubelskiego).

<sup>74</sup> M. Dąbrowski, *Wstęp...*, s. 27.



Odtąd paczki dla dziewczynki są przysyłane regularnie, a ich rozpakowywaniu zaczyna towarzyszyć swoisty rytuał: za każdym razem Barbara złorzeczy Reginie, powtarza pod jej adresem te same, ciężkie, pełne oskarżenia i bólu słowa.

Helusia już jako dorosła kobieta dowiaduje się od ojca, że jej „matka mieszka w Hamburgu” (s. 19). Postanawia tam pojechać. Kiedy otworzyły się drzwi domu Reginy,

Na progu stała ona sama, Helusia: z czarnymi, wysoko upiętymi włosami, z niebieskimi oczami i nazbyt pełnym podbródkiem. Helusia, tylko postarzała dziwnie. (s. 20)

Filip Mazurkiewicz, analizując motyw odczytywania ciała we wspomnieniach ocalonych z Zagłady, zauważa:

[...] tekst [ciała – A.T.] może jako jedyny zaświadczać o tożsamości: podobieństwo rodzinne pozostaje czasem jedynym znakiem rozpoznawczym w świecie, który nie przechował tekstów pisanych: metryk, dowodów tożsamości, i w którym zginęły fotografie<sup>75</sup>.

Helusia odkrywa samą siebie w kobiecie, która stoi naprzeciwko niej. Po raz pierwszy widzi swoją biologiczną matkę, nazywaną „Tą z Hamburga”. Ale to spotkanie nie pomoże dziewczynie uporać się z własną – zachwianą, wymagającą opowiedzenia na nowo, obciążoną zagładowym cierpieniem – tożsamością. Zostaje bowiem przez Reginę odtrącona. Kobieta powtarza wciąż te same słowa: „– Bałam się./ Musiałam żyć./ Przypominasz mi strach./ Nie chcę pamiętać./ Nie przychodź tutaj nigdy więcej” (s. 20). Powtórzy je też dwadzieścia lat później, podczas drugiego spotkania z Helusią: „– Ja bałam się./ Ja musiałam./ Ja chciałam./ Nie przychodź tutaj...” (s. 23). To opowieść Reginy o czasach Zagłady, o ukrywaniu się w szafie. Wspomnieniom przeszłości towarzyszą najsilniejsze, skrajnie negatywne emocje, które mimo upływu czasu – pozostają niezmiennymi. Podkreślają to paralelnie zbudowane zdania tych wypowiedzi, później już tylko zredukowane do składniowych ciągów enumeracyjnych. Można dostrzec również pewną funkcjonalną symetrię między słowami Reginy a złorzeczeniami Barbary: obydwie kobiety stworzyły bowiem na temat minionych zdarzeń swoje

---

<sup>75</sup> F. Mazurkiewicz, *Zagłada i życie. Na podstawie tekstów z lat ostatnich*. W: *Literatura polska...*, s. 285.

własne opowieści, do których wciąż powracają, gdy muszą skonfrontować się z przeszłością. Stanowi ona dla nich wyłącznie źródło cierpienia. Te wielorakie powtórzenia, zarówno na poziomie konstrukcji tekstu, jak i wypowiedzi postaci, uniwersalizują przedstawioną przez Krall historię, umożliwiając jej szersze odczytanie:

Nie myślę w tych kategoriach, że ona jest Żydówką, a oni są Polakami. W mojej świadomości to się zaciera. Jest to historia trojga ludzi. Dwóch kobiet, które kochały jednego mężczyznę<sup>76</sup>.

Helusia próbuje zrozumieć doświadczenie Barbary, Jana i Reginy.

Kilka miesięcy po ślubie opowiedziała mężowi o dwóch matkach. Nie знаła jeszcze niemieckiego. Szafa wiedziała jak jest – *Schrank*. Poduszka – *Kissen* – też wiedziała. Ukrywać – znalazła w słowniku: *verstecken*. Strach też w słowniku: *Angst*. (s. 22)

Te paradygmatyczne elementy doświadczenia ukrywania się podczas Zagłady, sprowadzone przez Helusią już tylko do słów-kluczy, stają się jednocześnie wyznacznikami jej tożsamości. Kobieta nie potrafi jednak zbudować żadnej ciągłej opowieści o przeszłości ani o samej sobie. Na pytanie syna, kim jest, odpowiada: „– Jestem twoją matką – [...] chociaż dla puenty powinna powiedzieć: – Jestem tą, która przeżyła” (s. 23). To drugie stwierdzenie oznaczałoby zrozumienie własnej sytuacji, efektowne (jak „w amerykańskich nowoczesnych powieściach” [s. 23]) podsumowanie i nadanie sensu temu wszystkiemu, co się wydarzyło. Tymczasem Helusia unika jednoznacznej odpowiedzi na zadane przez syna pytanie. Musi bowiem zmagać się z nowym rodzajem tożsamości, nieobecnym dotąd w kulturze: urodziła ją ukrywająca się podczas wojny Żydówka – „Ta z szafy”.

W filmie Kolskiego dochodzi do pewnych przekształceń fabularnych i skrócenia czasu akcji. Helusia spotyka się z Reginą w Hamburgu tylko raz. Słyszy powtarzane przez nią słowa: „Nie chcę pamiętać”. Ale Regina nie

---

<sup>76</sup> T. Sobolewski, *Scalenie świata* [wywiad z Hanną Krall]. „Gazeta Wyborcza”, 17 listopada 2000 r. Słowa Krall padają w kontekście rozmowy o filmie Kolskiego, ale poprzedzające je stwierdzenie: „Zastanawiałam się wiele razy nad tym, co mogła zrobić Żydówka Regina. Mogła wstać i odejść, ale to był już wybór między życiem a śmiercią. Kiedy o tym teraz mówię, razi mnie słowo »Żydówka«” – pozwala rozumieć je szerzej i uznać za interpretację również autentycznej historii czy wersji przedstawionej w reportażu.

uwolni się już od wspomnień. Na pytanie dziewczyny, kim jest, odpowiada, że wdową, a następnie wybucha histerycznym śmiechem. Usiłuje przyjąć tożsamość społeczną tradycyjnie wzbudzającą szacunek i mającą ugruntowane w kulturze wzorce zachowań. Zdaje sobie jednak sprawę, że to określenie w stosunku do niej, ocalonej Żydówki, której mąż został zamordowany w obozie zagłady – jest absurdalne. Kuca pod ścianą, jak kiedyś podczas ukrywania się w szafie. Powtórzenie tego gestu unaocznia, że Regina, mimo podejmowanych wysiłków, nigdy z niej nie wyszła<sup>77</sup>. Również Barbara nie chce pamiętać znienawidzonej przeszłości, czemu przejmująco daje wyraz w rozmowie z Helusią. Dziewczyna zachodzi w ciążę z Markiem, młodym malarzem terminującym wcześniej u jej ojca. Nie zgadza się wyjechać z nim do Niemiec, uświadamia mu, że nie potrafi sobie poradzić z obciążeniami przeszłości i że sama nie wie, kim jest. Po jego odejściu mówi Barbarze o dziecku: „Boję się”./ „Czego?” (B)/ „Jak to? Porodu, zobacz, jaka jestem drobna” (H)/ „Nie masz się czego bać. Ja byłam starsza od ciebie i jeszcze chudsza. Wody mi za wcześnie odeszły. [Ale] urodziłam cię bez trudu” (B). W pewnym sensie Barbara przejmuje tożsamość Reginy. Opowiada o porodzie Żydówki tak, jakby to był jej własny poród. Przywołuje wszystkie szczegóły i dzieli się „swoim” doświadczeniem z Helusią. Można przypuszczać, że reakcja Barbary była konsekwencją niespełnionego pragnienia zajścia w ciążę (ale to rozważania wykraczające poza temat tej pracy). Przede wszystkim jednak, jak się wydaje, kobieta za wszelką cenę dąży do wymazania z ich życia Reginy. Gotowa jest nawet przyjąć fałszywą tożsamość, byle tylko przedstawić Helusi spójną, „rodzinną” opowieść o jej przyjściu na świat. Lecz te wysiłki pozostaną daremne. Krall w rozmowie z Sobolewskim stwierdza:

Według mnie spojrzenie Reginy jest w filmie dominujące. Nawet po wojnie, kiedy jej już nie ma, ona w jakiś sposób wciąż z nimi jest – w Helusi, w Janie,

---

<sup>77</sup> Można by w tym miejscu przywołać, zachowując proporcje, refleksje Jeana Améry na temat tortur, zawarte w jego autobiograficznej książce *Poza winą i karą*: „[...] tortury mają *character indelebilis*. Ktoś raz torturowany, na zawsze pozostaje torturowanym. Tortury odcisnęły się na nim nieusuwalnym piętnem, nawet wówczas, gdy nie da się wykazać istnienia medycznie obiektywnych śladów” (J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przelamania podjęte przez złamanego*. Tłum. R. Turczyn. Kraków: Hoini, 2007, s. 88–89). Tortury, przez jakie przeszła Regina podczas Zagłady, od 1943 r., miały charakter moralny, a nie fizyczny (nic nie wiadomo natomiast o jej wcześniejszych doświadczeniach).

który umiera z miłości do niej, w piosence, która powraca. Ona wciąż jest tam w szafie i cały świat oglądamy z perspektywy szafy<sup>78</sup>.

Bardzo sugestywnie zostaje to przedstawione w ostatniej scenie filmu. Kamera wolno przesuwana się po mieszkaniu, od kuchni przez pokój, kolejno pokazuje meble i okna, aż wreszcie zatrzymuje się na szafie. Słychać dobiegający stamtąd śpiew Reginy, która nuci *Balladę starofrancuską* Tuwima (to powtarzający się motyw muzyczny filmu), a w lustrze na drzwiach widać jej odbicie. Doświadczenie ukrywania się w szafie wydaje się nigdy nie kończyć. I wciąż niesie ze sobą konsekwencje dla wszystkich zaangażowanych w nie osób.

W artykule dotyczącym świadectwa Holocaustu jako gatunku Robert Eaglestone wskazuje, że jedna z najważniejszych cech tego rodzaju tekstów

wynika z doświadczenia identyfikacji czytelnika. „Identyfikacja” to „zawstydzająco zwykły proces”, który często zachodzi podczas lektury lub oglądania tekstu: jest to „przyciągająca zainteresowanie” wiadomość czy też postać z powieści, z którą czytelnik czuje „największą bliskość”<sup>79</sup>.

Badacz dostrzega w związku z tym fundamentalną sprzeczność wpisaną w relacje ocalałych:

Świadectwo [Holocaustu – A.T.] stawia sobie za cel zakaz identyfikacji z przyczyn epistemologicznych (czytelnik naprawdę nie może się stać lub zidentyfikować z narratorem świadectwa: jakkolwiek identyfikacja tego typu jest złudzeniem) i etycznych (czytelnik nie powinien być identyfikowany z narratorem świadectwa, gdyż redukuje je, „uzwykla” lub pochłania inność doświadczenia narratora, a złudzenie stworzone przez taką identyfikację jest potencjalnie zgubne). Świadectwo zatem to gatunek przejawiający paradoksalne „podwojenie”: forma prowadzi do identyfikacji, podczas gdy treść i otaczający je materiał od niej odwodzi<sup>80</sup>.

Eaglestone wyodrębnia i omawia te tekstowe strategie utrudniające czytelnikom identyfikację z narratorem i bohaterami zagładowej relacji. Należą do nich: odwołania do historii, wybór szczególnej ramy narracyjnej, epifaniczne odsłonięcie zła, wtrącenia w główny tok narracji, zmuszanie odbiorcy do nadmiernej

---

<sup>78</sup> T. Sobolewski, *Bajka...*

<sup>79</sup> R. Eaglestone, *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*. Tłum. T. Łysak. „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 12.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 13.

identyfikacji oraz brak zakończenia opowieści. Odnośnie do tych cech badacz podkreśla, że

Nie każde świadectwo musi posiadać każdą z nich, nie stanowią także kryterium rozróżnienia, co jest, a co nie jest świadectwem [...]”<sup>81</sup>.

Reportaż Krall niewątpliwie przynależy do tak scharakteryzowanego „świadectwa Holocaustu jako gatunku”. W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na jedną ze strategii tekstowych opisanych przez Eaglestone’a. Mianowicie paraboliczna opowieść o „Tej z Hamburga” pozbawiona jest zakończenia – i to w dwojakim sensie: reportażowi brak puenty, a ponadto jego bohaterowie będą odczuwać skutki wojennej przeszłości przez całe życie. Co również istotne, sama Krall, podobnie jak pozostali autorzy świadectw, których wymienia angielski badacz, nie przestaje pisać o Zagładzie. Trzeba dodać, że także adaptacja filmowa jej reportażu ma zakończenie otwarte. Eaglestone uznaje wymienione przez siebie strategie za „nośniki śladu”<sup>82</sup> – a „To właśnie idea śladu podkreśla prawdziwość świadectwa”<sup>83</sup>. Włączając się w debatę o „źródłach prawdy historycznej”, stwierdza:

[...] miernikiem pamięci Holocaustu, żydowskiej czy nieżydowskiej, nie jest literatura rozumiana jako fikcja, lecz świadectwo jako gatunek. Relacje nie są po prostu słowami, które „oznaczają doświadczenia, lecz [...] stają się... śladami [tych] doświadczeń”. [...] Świadectwo jest świadkiem tych wydarzeń i nie może zostać po prostu zredukowane do relacji historycznej lub „powieści dokumentalnej” (to dwa sposoby zredukowania innego do tego samego): przynależy do odrębnego gatunku<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>82</sup> Odwołując się do rozważań Jacques’a Derridy, badacz stwierdza: „Ślad to podstawa tego, co odrzuca zrozumienie (tutaj poprzez identyfikację): jest śladem niezrozumiałego Innego, świadka” (ibidem, s. 31).

<sup>83</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>84</sup> Ibidem.

## Podsumowanie

Imre Kertész podczas wykładu wygłoszonego na Uniwersytecie Wiedeńskim w 1992 roku mówił:

Holocaust, tak jak każda subkultura, ma swoich świętych; i jeżeli ma przetrwać żywa pamięć o wydarzeniach, to przetrwa ona nie w oficjalnych mowach, ale poprzez świadectwo ludzkiego doświadczenia<sup>85</sup>.

Dodał również:

Nazywając [...] Holocaust subkulturą, a więc uznając go za pewną wspólnotę uczuć i ducha, miałem na myśli sprzeciw wobec zapomnienia, rosnącą z upływem lat, nie zaś malejącą potrzebę pamięci; czy jednak to stanie się potrzebą kulturową, zależy będzie od tego, jak silnie sprzeciw ów jest ugruntowany<sup>86</sup>.

W podobny sposób o Zagładzie i jej znaczeniu dla następnych pokoleń mówiła w wywiadzie prasowym Krall:

Zrozumiałam, że wszystko, co przytrafiło się Żydom, było jednym z najważniejszych doświadczeń tego wieku. A jednocześnie miałam przekonanie, że to przytrafiło się nie tylko Żydom. Przytrafiło się ludzkości. Wchodziłam w ów świat z poczuciem, że to nie jest sprawa wewnątrzżydowska. To jest wewnątrzludzka sprawa<sup>87</sup>.

Krall przedstawia Zagładę jako kulturotwórcze doświadczenie całej ludzkości. Wymaga ono przede wszystkim pamiętania. Dla reporterki wypełnianie tego obowiązku stanowi opowiadanie historii tych, którzy ocalili<sup>88</sup>. Krall nie ogranicza się jednak do relacjonowania zdarzeń i odnotowywania faktów. Nadaje swoim opowieściom cechy paraboli. Dzięki temu doświadczenia związane z Zagładą, takie jak ukrywanie się w szafie czy późniejsze zmagania z tożsamo-

---

<sup>85</sup> I. Kertész, *Holocaust jako kultura*. W: idem, *Język na wygnaniu*. Tłum. E. Sobolewska. Warszawa: W.A.B., 2004.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> K. Janowska, P. Mucharski, op. cit.

<sup>88</sup> W rozmowie z Krzysztofem Ogioldą stwierdza: „Skoro jedni wszystko przeżyli, inni mają obowiązek o tym wiedzieć” (K. Ogiolda, op. cit.).

ścią podejmowane przez ocalonych i ich dzieci, stają się nowymi archetypami kulturowymi.

Prowadząc swoje rozważania, Hopfinger wyróżnia dwie tendencje w adaptacjach filmowych: „wiary w rzeczywistość” (tendencja do „reprodukowania świata realnego, do jego dokumentowania w filmie”) i „wiary w obraz” (tendencja do „reprodukowania świata wizyjnego, do kreowania rzeczywistości filmowej”). Badaczka tworzy „biegunowy model możliwości ekspresyjno-znaczeniowych filmu”, zastrzegając jednak: „Jest to oczywiście konstrukcja teoretyczna, w praktyce trudne staje się wytyczenie granic sztywnych i nienaruszalnych”<sup>89</sup>. Wydaje się, że dzieło Kolskiego realizuje tę drugą tendencję. Podobnie jak Krall, reżyser dąży do uniwersalizacji historii polskiego małżeństwa i ukrywającej się Żydówki. W poszukiwaniu sensu tych zdarzeń sięga po kulturowe symbole, lecz mnoży przez to pytania i niejasności. W rezultacie, niejako zgodnie z cytowanym wyżej pragnieniem węgierskiego noblisty, pamięć o zagładowej przeszłości pozostaje żywa. Wracając do analizy Hopfinger – wśród czynników warunkujących adaptację filmową wymienia ona różny sposób odczytywania tego samego tekstu literackiego przez różnych odbiorców w różnym czasie oraz „osobowość realizatora” i sytuację kulturową<sup>90</sup>. Według tych ustaleń *Daleko od okna* stanowi świadectwo indywidualnej lektury reportażu *Ta z Hamburga*, podjętej przez reżysera i jego współpracowników<sup>91</sup>. Biorąc pod uwagę opisane przez Hopfinger przeobrażenia współczesnej kultury masowej, która, przy wszystkich zastrzeżeniach jej krytyków<sup>92</sup>,

---

<sup>89</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 86.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>91</sup> Z takim rozumieniem adaptacji polemizuje Alicja Helman – zob. eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova, 1998.

<sup>92</sup> Badaczka podsumowuje te negatywne głosy następująco: „Powstająca nowa kultura, kultura masowa, w oczach jej krytyków zdeterminowana jest przez fatalizm środków technicznych i szeroki zasięg ilościowy. Skazana na uproszczenia, homogenizację, mierność, staje się substytutem autentycznych przeżyć i doświadczeń bezpośrednich. [...] Demokratyzacja nie stwarza dobrych warunków kreatywności jednostki, podsuwa bowiem gotowy repertuar wzorów; wartości indywidualne skazane są na przegraną w imię interesów zbiorowości” (M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 62).

„wyrasta [...] z rzeczywistych potrzeb i zainteresowań sprawami życia codziennego, elementarnymi formami stosunków między ludźmi. Ma znaczenie dla zaspokojenia potrzeb psychospołecznych, procesów socjalizacji i integracji społecznej”<sup>93</sup>

– wydaje się, że dzieło Kolskiego – niewątpliwie funkcjonujące również w tej przestrzeni odbioru – jako kolejne przetworzenie opowieści o Zagładzie może zrodzić, postulowaną przez Kertésza, (silniejszą) potrzebę kulturowej pamięci.

### Paraboli Stories about Hiding in a Closet:

Hanna Krall's *Ta z Hamburga* and Jan Jakub Kolski's *Daleko od okna*

#### Summary

The paper compares Hanna Krall's reportage and the film adaptation directed by Jan Jakub Kolski. I have analyzed the parabolic elements of their stories. Both the text and the movie are about hiding a Jewish woman during World War II by a Polish married couple in a wardrobe in their flat. I attempt to find out how the sense of the Krall's reportage becomes ambiguous and unclear, characteristic to the belles-lettres. Kolski adapted the text that was based on another story. I try to analyze how this universalist domain (present in the reportage) was transformed in an artistic way in the movie. The parabolic elements present in the text and in the film make it possible to reveal the cultural archetypes connected to the Holocaust.

*Anna Tatar*

**Keywords:** comparative literature, literature and film studies, Holocaust, parabola, universalist, (false) identity, cultural archetype

---

<sup>93</sup> Ibidem.



Robert Birkholz  
Uniwersytet Warszawski

**Limin(oid)alność *alla polacca***  
**– motywy inicjacyjne w *Pannie Nikt***

Adaptacja powieści Tomka Tryzny to jedno z najbardziej lekceważonych dzieł Andrzeja Wajdy. Pomijana w większości monografii reżysera i niezbyt lubiana przez samego twórcę, traktowana jest zazwyczaj jako nieporozumienie lub całkowicie zbywana milczeniem. Przyczyny tej niechęci są po części zrozumiałe: w *Pannie Nikt* zdarzają się warsztatowe niedociągnięcia (np. pomyłki montażowe), a niektóre „efektowne” pomysły rażą pretensjonalnością. Pomimo to zignorowany przez krytyków film wciąż cieszy się zainteresowaniem publiczności – spośród obrazów Wajdy powstałych w latach dziewięćdziesiątych tylko *Pan Tadeusz* zyskał od internautów portalu Filmweb większą liczbę głosów<sup>1</sup>. Popularność ta może zdumiewać, jeżeli wziąć pod uwagę, że zrealizowana w 1996 roku *Panna Nikt* nie wyszła dotąd na DVD. Siedemnaście lat po premierze film domaga się nowych odczytań i wydaje się wyjątkowo interesującym przedmiotem do różnorodnych analiz: socjologicznych, genderowych, filmoznawczych. Abstrahując od jego wartości artystycznej i zostawiając na boku adekwatność przedstawionego w nim opisu życia nastolatka, chciałbym spojrzeć na ekranizację powieści Tryzny przede wszystkim jako na niepowtarzalne świadectwo zmagania Wajdy z polską rzeczywistością lat dziewięćdziesiątych. Wybór tej właśnie książki oraz „nowoczesna” estetyka filmu są ukłonem w stronę nowej publiczności, oznaczają zwrot do widzów, którzy kilka lat wcześniej zupełnie zignorowali

---

<sup>1</sup> Zob. <http://www.filmweb.pl/film/Panna+Nikt-1996-1120> (5.09.2013).

„ostatni film szkoły polskiej” – *Pierścionek z orłem w koronie*. Symptomatyczne decyzje adaptacyjne, rezygnacja z pewnych wątków i ogólna wymowa dzieła świadczą jednak o tym, że Wajda nie wyzwolił się w pełni z poprzedniego modelu sztuki narodowej. Paralele między doświadczeniem osobistym głównej bohaterki – dorastającej dziewczyny – a doświadczeniem zbiorowym Polaków po 1989 roku stanowią najbardziej interesującą płaszczyznę *Panny*.

Na tle twórczości Wajdy *Panna Nikt* może wydawać się obcym ciałem, ewenementem, który tematycznie i estetycznie nijak się ma do reszty. Adaptując powieść Tryzny, reżyser nie odrzucił jednak zupełnie dawnej metody twórczej, starał się raczej zmodernizować i przekształcić motywy przenikające jego filmografię od samego początku. Jeżeli szukać jakiegoś spoiwa łączącego bogaty dorobek Wajdy w pewną całość, można za taki uznać powracające wciąż wątki inicjacyjne. Już debiutanckie *Pokolenie* opowiada o wojennym dojrzewaniu chłopca do bycia odpowiedzialnym mężczyzną i obficie posiłkuje się inicjacyjnymi wzorcami. Grany przez Tadeusza Łomnickiego Stach zostaje wyedukowany moralnie i ideologicznie przez członków Gwardii Ludowej, dzięki czemu może pomyślnie przejść szereg prób, czyniących zeń świadomego bojownika, walczącego nie tylko o wolność, lecz także o „jedyny sprawiedliwy” ustrój społeczny. Socrealistyczna teza *Pokolenia* wymagała, aby rytuał przejścia zakończył się pomyślnie<sup>2</sup>, w kolejnych filmach Wajda zrezygnuje jednak z propagandowej klarowności na rzecz konfliktów tragicznych. Zaowocuje to serią inicjacji kalekich, niespełnionych, niezdolnych do zrodzenia nowych tożsamości. Reżyser, przykładając mityczne wzorce do aktualności historycznej, wskazywać będzie na ich nieprzystawalność. Emblematycznym przykładem nieudanego rytuału przejścia może być choćby Wajdowska ekranizacja *Po-  
piolów* Żeromskiego. Rafał Olbromski opuszcza obskuranckiego ojca, konserwatywnego szlachcica, aby przeżyć szereg wtajemniczeń: wstępuje do loży masonskiej, zostaje legionistą etc. Żaden z nowych nauczycieli nie jest jednak w stanie wskazać bohaterowi właściwej drogi, a słynna finałowa scena pokazuje Olbromskiego jako okaleczonego, ślepego żołnierza, złamanego psychicznie po klęskach Napoleona. Tradycyjne schematy inicjacyjne nie mogły się zrealizować w okresach historycznych opisywanych przez Wajdę (podczas zaborów, w cza-

---

<sup>2</sup> Mimo to, należy pamiętać, że *Pokolenie* w wielu aspektach wykracza poza socrealistyczny schemat.

sie wojny, za PRL-u), dostarczały jednak wyjątkowo atrakcyjnego repertuaru znaków (zarówno fabularnych, jak i wizualnych), za pomocą których można było wyrazić traumatyczne doświadczenie. Najlepiej widoczne jest to w *Kanale*, który nawiązuje do jednego z podstawowych inicjacyjnych motywów – zejścia do piekieł. Znakomita scenografia akcentuje rozmaite progi i przejścia, które jednak zwodzą bohaterów, prowadząc ich donikąd.

Przy analizie twórczości Wajdy wyjątkowo poręczna okazuje się kategoria liminalności. Pojęcie to zostało zapożyczone od francuskiego etnografa Arnolda van Gennepa, który wyróżnił trzy fazy rytuału przejścia: fazę preliminalną (separacja od poprzedniej tożsamości jednostki), fazę liminalną (okres zawieszenia pomiędzy dwoma społecznie określonymi stanami, a jednocześnie czas wtajemniczenia do pewnej wiedzy) oraz fazę postliminalną (ponowne włączenie do społeczeństwa jednostki, ale już z nową, bogatszą tożsamością)<sup>3</sup>. Przykładem stanu liminalnego może być narzeczeństwo – narzeczony/narzeczona nie jest już kawalerem/panną, ale nie jest jeszcze mężem/żoną. Gennep odnosił się do tradycyjnych rytuałów przejścia, jednak jego koncepcję rozwinął i przyłożył do społeczeństw nowoczesnych Victor Turner<sup>4</sup>.

Na użytek filmoznawstwa kategorię tę zaadaptował Donald Fredericksen, kontynuator myśli Junga i profesor filmu na Uniwersytecie Cornell. Zgodnie z rozpoznaniem współczesnych badaczy mitu przyjmuje on, że XX wiek przyniósł koniec praktyk kulturowych, które zapewniały jednostce symboliczne oparcie, kontrolowały – za pomocą jasno określonych reguł – przejście od jednej fazy życia do drugiej. Rytuał nie zanikł jednak całkowicie, a jego funkcję przejęło dziś między innymi kino. Filmoznawca nie zajmuje się narratologicznym poszukiwaniem mitycznych struktur w kulturze popularnej, ale bada modernistyczne dzieła Bergmana i Felliniego. To dojrzałe kino artystyczne najgłębiej problematyzuje kwestię tożsamości i analizuje ów liminalny stan bycia pomiędzy, charakterystyczny dla współczesnego funkcjonowania człowieka. O liminalności filmowych arcydzieł świadczą między innymi specyficzna ikonografia uwypuklająca progi, reprezentacja snów i marzeń, odniesienia do

---

<sup>3</sup> A. v. Gennep, *Obrzędy przejścia*. Przeł. B. Biały. Warszawa: PIW, 2006.

<sup>4</sup> V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Przeł. E. Dżurak. Warszawa: PIW, 2010.

tematu śmierci<sup>5</sup>. Co interesujące, Fredericksen wzbogacił swoją koncepcję po wizycie w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to miał okazję zapoznać się z polskim kinem. Badacz rozszerzył wówczas pojęcie liminalności, uzupełniając je o płaszczyznę historyczną. Położenie Polski na styku różnych kultur (między Wschodem a Zachodem) i jej burzliwa historia (rozbiory, okupacja, okres PRL-u) miałyby uzasadniać tezę o „historii liminalnej” naszego narodu. Już Victor Turner wyraźnie oddzielał usankcjonowane, zrytualizowane stany liminalne w społeczeństwach tradycyjnych od liminalności spowodowanych nieprzewidywanymi procesami historycznymi, takimi jak rewolucje. W tym drugim wypadku (byłby to oczywiście *casus* Polski) okresy liminalne ulegają monstrualizacji, a ich przebieg może być zupełnie nieoczekiwany<sup>6</sup>.

Szczególne zainteresowanie Fredericksena wzbudziły powstałe w czasach PRL-u dzieła Wajdy. Swoista „liminalność” jest już obecna w samym życiorysie artysty – biograficzną cezurą była oczywiście druga wojna światowa, na którą przypadł okres inicjacji reżysera, zdeterminowany przez śmierć ojca i nagły koniec kultury międzywojennej. Jak pisze Fredericksen,

w przeciwieństwie do tradycyjnych i stabilnych kultur był to czas kiedy kwestia tego, kto dokona inicjacji, wzbudzała gwałtowne spory – podobnie jak treść samego rytuału inicjacyjnego<sup>7</sup>.

To doświadczenie miało fundamentalny wpływ na twórczość reżysera i zdecydowało o tym, że w swej sztuce przyjął on jakoby rolę starszyny z tradycyjnych rytuałów, starał się wyrażać wątpliwości swojego narodu, a jednocześnie podtrzymywać jego integralność. Spojrzenie Amerykanina na polską historię i jednoznaczna interpretacja wyborów Wajdy nacechowane są redukcjonizmem i trudno przyjmować je bezkrytycznie. Mimo to, wskazanie przez Fredericksena na zależność pomiędzy specyfiką okresu historycznego a częstotliwością sięgania po wątki inicjacyjne, hermeneutyka archetypicznej symboliki Wajdy oraz

---

<sup>5</sup> D. Fredericksen, *O zastosowaniu psychologii C.G. Junga i antropologii Victora Turnera w rozróżnianiu wzorców w historii filmu*. W: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*. Red. J. Rek i E. Ostrowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 290–294.

<sup>6</sup> Por. J. Tokarska-Bakir, *W winnicy rytuału*. W: V. Turner, op. cit., s.24.

<sup>7</sup> D. Fredericksen, *Liminalność narodowa i jednostkowa w ujęciu Andrzeja Wajdy*. W: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska i P. Sitarski. Kraków: Universitas, 2003, s. 59.

przedstawienie go jako narodowego terapeuty (lub też: kogoś, kto pretenduje do tej roli), wydają się przekonujące i mogą inspirować do dalszych badań. Amerykański badacz dzieli twórczość reżysera na filmy opisujące jednostkowe inicjacje (wówczas należałyby one do tej samej kategorii, co obrazy Bergmana czy Felliniego; np. *Wszystko na sprzedaż* czy *Panny z Wilka*) oraz na dzieła głęboko zanurzone w liminalności samej Polski. To właśnie te dwie linie tematyczne spotykają się ze sobą w nieznaną zapewne Fredericksonowi *Pannie Nikt*.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, w okresie transformacji, Polska przeżywała wyjątkowo intensywny okres liminalny. Nie przypadkiem właśnie pod koniec lat osiemdziesiątych pojawia się swoista moda na powieści inicjacyjne. Jak pisał Przemysław Czapliński,

powieść inicjacyjna należy do gatunków stawianych – obok parodii i pastiszu – w uprzywilejowanej sytuacji przez każdy przełom. [...] Dzieje się tak, ponieważ powieść o wtajemniczeniu wspomaga przemianę estetyk; dzięki niej można uwolnić się od wcześniejszego podejścia do historii i artykułować nowe trendy: przydawać im charakteru niewinnej odkrywczosci<sup>8</sup>.

Spśród najważniejszych powieści inicjacyjnych z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wymienić należy *Weisera Dawidka* Pawła Huellego, *Białego kruka* Andrzeja Stasiuka czy właśnie debiut Tomka Tryzny. Sam Tryzna podejmował wątek dojrzewania w każdej swojej następnej powieści, niestety nigdy później nie stworzył książki na miarę *Panny* i w świadomości polskiej (a tym bardziej światowej) pozostaje znany jako twórca jednego dzieła.

Co skłoniło Wajdę do adaptacji właśnie tej powieści? Reżyser dostrzegł prawdopodobnie niepowtarzalną szansę, by, opowiadając o dojrzewaniu nastolatki, nakreślić metaforyczny portret Polaków doby transformacji. Dwie warstwy inicjacyjne – jedna związana z rozterkami piętnastolatki (tę uprawdopodobnić miał zapewne scenarzysta, Radosław Piwowarski, który realizował już wcześniej młodzieżowe filmy), druga z odzyskaniem wolności przez Polskę – kilkakrotnie się w filmie przenikają, choć odbiorcy zazwyczaj wysuwają na czoło jedną z nich. Skrajnym przykładem może być alegoryczna interpretacja Zdzisława Pietrasika, który w tytułowej pannie Nikt zobaczył nikogo innego jak pannę... „S”, czyli Solidarność, zdradzoną zarówno przez inteligencję (jedna z przyjaciółek – Kasia,

---

<sup>8</sup> P. Czapliński, *Nowa proza: rytuały inicjacji*. „Kresy” 1996, nr 1, s. 145.

córka lekarki), jak i przez nowe elity finansowe (uosabiane przez postać Ewy)<sup>9</sup>. Druga tendencja, szczególnie widoczna w wypowiedziach internautów, polega na abstrahowaniu od kontekstu historycznego i koncentracji na indywidualnym doświadczeniu głównej bohaterki. Obydwie płaszczyzny filmu stają się jednak najbardziej interesujące, gdy rozpatrywać je we wzajemnym splocie.

Warto na początek wskazać w *Pannie Nikt* podstawową strukturę inicjacyjną. Film, podobnie jak książka, zaczyna się od pierwszej miesiączki głównej bohaterki, Marysi Kawczak (granej przez Annę Wielgucką). Pierwsza menstruacja już w kulturach archaicznych traktowana była jako przełomowy punkt w rozwoju kobiety, wyraźna cezura oddzielająca od siebie różne fazy życia<sup>10</sup>. Niedługo potem pojawia się w *Pannie* drugi moment zwrotny, tym razem fabularny – ojciec Marysi dostaje mieszkanie w Wałbrzychu i rodzina przeprowadza się ze wsi do miasta. Podwójny punkt wyjścia – biologiczne dojrzewanie i migracja do miasta – pozwala zainicjować specyficzną tematykę filmu, w którym to, co cielesne, jednostkowe, wewnętrzne splata się z tym, co społeczne, zbiorowe, historyczne. Wajda w aluzyjny sposób łączy ze sobą te dwa wydarzenia: kiedy Marysia dowiaduje się o wyjeździe, rozwiesza akurat na sznurze upraną bieliznę, co jest oczywistym nawiązaniem do sceny poprzedniej, ukazującej krwawienie. Szczególną uwagę zwraca naturalizm przedstawienia miesiączki – dziewczyna jest przerażona spływającą po nodze krwią (pokazaną w zbliżeniu), a obrazowi towarzyszy niepokojąca muzyka. Jako że menstruacja przynosi koniec bezpiecznemu okresowi dzieciństwa, już w pierwotnych rytuałach inicjacyjnych podkreślano jej związek ze śmiercią i rozkładem<sup>11</sup>. Co charakterystyczne, w podobnie mrocznej tonacji utrzymana jest scena wyjazdu ze wsi. Weki z królików, które Marysia trzyma na kolanach podczas jazdy do miasta, to podwójny symbol utraty niewinności: zarówno psychologiczny, odsyłający do traumatycznego wydarzenia, jak i czysto wizualny, asocjacyjny. Ukochane zwierzęta dziewczyny zostały zabite przez jej ojca, ponieważ nie można byłoby

---

<sup>9</sup> Recenzja Z. Pietrasika zamieszczona w „Polityce” 1993, nr 43.

<sup>10</sup> Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków: Znak, 1997, s.66–70. W wypadku inicjacji chłopięcych brakuje tak ewidentnej, fizjologicznej granicy.

<sup>11</sup> Jak podaje Victor Turner, menstruacja często wyobrażana była jako brak lub utrata płodu. V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludów Ndembu*. Przeł. A. Szyjewski. Kraków: Nomos, 2006, s.113.

ich trzymać w miejskim bloku. Zawekowane króliki, pokazywane przez Wajdę w zbliżeniu, wzbudzają obrzydzenie, a zabarwiona krwią woda w stoiku ewokuje wcześniejszą sceną menstruacji.

Okres liminalny zaczyna się dla Marysi dopiero w mieście. Zarówno Wajda, jak i Tryzna grają z doskonale znanym schematem powieści edukacyjnych, opowiadających o wewnętrznych zmaganiach niewinnych dziewcząt, poddawanych w mieście szeregowi prób, kuszonych przez złe koleżanki, a na końcu zazwyczaj odnajdujących własną drogę. Marysia zostało kilka tygodni do końca ósmej klasy i to właśnie w Wałbrzychu ma ona sfinalizować pierwszy etap swojej edukacji. Już drugiego dnia szkoły dziewczyna niemal zupełnie zmienia wygląd: ścina włosy (wcześniej nosiła długie rozpuszczone blond włosy i opaskę, przez co wyglądała jak „typowa grzeczna dziewczynka”) i zaczyna chodzić w swetrze ojca. Przyczyną tych zmian jest próba odcięcia się od poprzedniego etapu życia. Marysia bardzo szybko spotyka na swej drodze dwie „mistrzynie”, które wtajemniczają ją w nieznaną wcześniej wiedzę. Zarówno film, jak i książkę podzielić można na połowy – w pierwszej Marysia pozostaje pod wpływem Kasi (granej przez Annę Muchę), w drugiej pod wpływem Ewy (Anna Powierza). Moment wchodzenia w nową tożsamość zaakcentowany został poprzez dobrze znaną symbolikę zwierciadła. Marysia po raz pierwszy zaczyna myśleć o sobie jako o autonomicznej jednostce, kiedy widzi swoje zwielokrotnione odbicie w lustrze w łazience Kasi. Później, gdy po raz kolejny zmienia tożsamość, znowu wpatruje się w swój zwierciadlany obraz, tym razem w domu Ewy.

Według Victora Turnera liminalność to okres, w którym jednostka znajduje się poza strukturą społeczną lub wciska się w jej szczeliny, tkwi pomiędzy klasyfikacyjnymi granicami. W *Pannie Nikt* podobnie nieokreślony jest status Marysi – podczas gdy w domu pozostaje ona sobą i chodzi w swym zwyczajnym stroju, u koleżanek przechodzi metamorfozę, ubiera się tak jak one i żyje w zupełnie odmienny sposób. W każdej sferze liminalnej współlistnieją bowiem elementy tego, co stare i tego, co nowe, co może – ale nie musi – się urzeczywistnić. Liminalność to także jedyny czas w życiu, w którym ludzie są dla siebie jednostkami, a nie personami, można zapomnieć o społecznych rolach i hierarchiach, a fundamentalna wiedza na temat rzeczywistości zostaje podważona. Choć fazy liminalne służyły w tradycyjnych społeczeństwach do podtrzymania ładu (wzmacniały odporność jednostki, przygotowywały ją do

następnego etapu życia), to jednak zawsze niosły ze sobą pewien potencjał zagrożenia. Jak pisze Victor Turner:

W takich sytuacjach jak okresy liminalne, najważniejszych rytuałach przejścia, liminanci mogą, zgodnie z wymogami rytuału, swobodnie rozważać przez pewien czas tajemnice, przed którymi stają wszyscy ludzie, trudności, z którymi boryka się ich społeczność, swoje problemy osobiste i sposoby, jakimi najmądrzejsi przodkowie usiłowali uporządkować, wyjaśnić, usprawiedliwić, ukryć lub zamaskować (zamaskować, czyli narzucić im cechy typowej interpretacji) te tajemnice i trudności. W liminalności tkwi załączek nie tylko religijnego *askesis*, dyscypliny i mistycyzmu, lecz również filozofii i nauki czystej. Istotnie, tacy greccy filozofowie, jak Platon i Pitagoras, są znani ze związków z kultami misteryjnymi<sup>12</sup>.

Marysia jest wyjątkowo podatna na wpływy koleżanek, ponieważ po raz pierwszy w życiu dostrzega słabość swoich rodziców i uzmysławia sobie ich anachroniczność. Rodzina Marysi została nakreślona bardzo grubą kreską: to stereotypowi ludzie ze wsi, żyjący zgodnie z zasadami wiary katolickiej, przepuszczonej przez filtr ludowej wyobraźni. Matka dziewczyny to prosta krawcowa, która wyobraża sobie, że córka także zajmować będzie się szyciem, ojciec jest lubiącym wypić górnikiem. Dorośli czują się w mieście jeszcze bardziej zagubieni niż ich dzieci. Nowo urządzone mieszkanie Kawczaków samo w sobie nosi pewne cechy liminalne: znajdują się tutaj zarówno rekvizyty przywiezione z wiejskiego domu (kiczowaty obrazek przedstawiający modlitwę przed posiłkiem, na którym Chrystus towarzyszy polskiej rodzinie; wyklejony na ścianie napis *Jezusie Krystusie zmiłuj się nad nami*, którego archaiczna ortografia może wskazywać na „średniowieczny” światopogląd mieszkańców; stara maszyna do szycia, na której pracuje matka Marysi, mając nadzieję, że ta przyda się w przyszłości córce, itd.), jak i elementy nowoczesnego wystroju (np. nowe meble, opakowane jeszcze folią, aby się nie pobrudziły). Można zatem powiedzieć, że stan liminalny dotyczy w pewnym stopniu całej rodziny, w której walczą zaczynają wpływy stare i nowe. Przedstawiając proces dojrzewania Marysi, reżyser akcentuje jego socjologiczny kontekst, wyraża obawy związane z naruszeniem rodzicielskiego autorytetu, a jednocześnie podkreśla dezaktualizację dawnego modelu wychowawczego.

---

<sup>12</sup> V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*. Przeł. W. Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 204.



Na takim społecznym gruncie Kasia z łatwością może zasiać ziarno wątpliwości i zniszczyć naiwny światopogląd Marysi. Dziewczyna używa argumentów dość banalnych, przytaczanych także w innych powieściach inicjacyjnych, na przykład:

Jeśli Bóg jest taki jak sobie wyobrażasz to jakiś tyran bezduszny. [...] A jak nazwiesz to wieczne zbieranie grzeszków żeby wysypać je na ladę konfesjonau przed księdzem? A potem co? Potem dziesięć zdrowasiek na pokutę i do widzenia. [...] To nie ksiądz cię stworzył, to Bóg cię stworzył. A stworzył cię po to, żebyś mogła dorównać mu mądrością. A przede wszystkim stworzył cię po to, żebyś była wolna. Wolna! Wolna! Wolna!

Powyższy cytat został zaczerpnięty z powieści Tryzny, jednak Wajda osadził go w nowej scenerii – Kasia wygłasza te słowa, spacerując z Marysią w pobliżu śląskich hałd, które tworzą przestrzeń nieco inferalną. Krajobraz nie jest przypadkowy, ponieważ zbuntowana dziewczyna na wiele sposobów kojarzona jest z ciemnymi mocami: świadczy o tym już jej cygański strój, wiązany potocznie z czarną magią<sup>13</sup>. Kasia wielokrotnie wspomina o Dżigim, wewnętrznym demonie, który namawia ją do złego, ale jednocześnie daje twórcze natchnienie. Materializuje się on w wyobraźni Marysi jako długowłosa blondyn wyposażony w „faliczny” miecz świetlny. Ta kiczowata symbolika sugerować ma, że Dżigi jest upadłym aniołem, ale można go także odczytywać jako jungowski archetyp Cienia. W mitach inicjacyjnych zejście bohatera do piekieł stanowi stały element – to niezbędny krok do zdobycia tajemnej wiedzy. W *Pannie Nikt* Kasia uczy Marysię samodzielnego myślenia i krytycyzmu wobec rzeczywistości, burzy fundamenty jej światopoglądu: podważa szacunek do dorosłych i niszczy wiarę w Kościół. Kulminacją procesu wtajemniczenia jest bluźnierstwo – pod wpływem koleżanki Marysia wykonuje typowy gest profanacyjny, plując w wodę święconą.

---

<sup>13</sup> Brigitta Helbig-Mischewska, pisząc o książce Tryzny, wiąże Kasię z figurą Czarownicy. Jak zauważa badaczka: „Artystka Kasia fascynuje i niepokoi autora zarazem. Kreuje ją w sposób jednoznaczny na opętaną przez szatana. Jej pokój wyposażony jest w czarne przedmioty i diabelskie rekwizyty. Grę na syntezatorze Kasia określa jako „mieszanie zupy”, co budzi skojarzenia z praktykami ‘czarownic’” (B. Helbig-Mischewska, *Święta, czarownica, nierządnica. Sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny Panna Nikt*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 77–93).

W procesie dojrzewania głównej bohaterki wyróżnić można wzorcowe etapy rytuału przejścia. Jednym z nich jest zmiana imienia – Marysia przez Kasię zwana jest Minką. Drugim – pojawiający się nieustannie motyw symbolicznej śmierci. Wątek ten powraca w filmie w wielu wariacjach, najbardziej wyrazisty kształt przybierając w scenie wyprawy na górę Ślężę. Dziewczęta odwiedzają babcinę Kasi, mieszkającą w Sobótce, nieopodal słynnego szczytu, który w przeszłości był miejscem prasłowiańskiego kultu. Zarówno Tryzna, jak i Wajda byli zapewne świadomi, że według legendy nieopodal znajdowało się zejście do piekieł, a góra powstała rzekomo wskutek jego zasypiania. Ezoterycy uważają Ślężę za jedno z najważniejszych miejsc inicjacyjnych w Polsce i podstawowe źródło energetyczne w kraju<sup>14</sup>. W filmie możemy zobaczyć znajdujący się na górze autentyczny prasłowiański posąg niedźwiedzia (nb. zwierzęcia kojarzonego z rytuałami przejścia). To właśnie z niego skacze Marysia, aby doświadczyć symbolicznej śmierci. Niedługo potem dziewczyna wraca do domu i po raz pierwszy przeciwstawia się rodzicom, którzy chcieli jej spuścić lanie. Matka mówi wówczas do ojca:

To nie jest nasza córka, to jakaś artystka z Wariatkowa. Nasza córka nie miała takich krótkich włosów. I nos miała bardziej przyklapany. I niższa była.

Chwilę później Marysia wchodzi na balustradę balkonu i o mało nie popełnia samobójstwa.

Podczas gdy Kasia symbolizuje wolność duchową, kolejna przyjaciółka Marysi, Ewa, uosabia wolność materialną. O ile pierwsza koleżanka proponuje podróż w głąb siebie, druga uczy konformizmu i przebiegłego opanowywania świata. Różnice pomiędzy bohaterkami oddaje już odmienna przestrzeń, która została im przypisana. Pokój Kasi ma podkreślać jej indywidualizm i buntowniczość – to odizolowany obszar o ścianach wyłożonych wytłaczankami po jajkach i o oknach zaklejonych zapisami nut; przestronny pokój Ewy, przyozdobiony sztuką popartu, świetnie wpisuje się z kolei w blichtr „nowoczesnego” domu jej rodziców. Dziewczyna mieszka w luksusowej willi z basenem, będącej karykaturalnym symbolem nowobogackiego, „zachodniego” stylu życia. Tym razem koleżanki nie zgłębiają w ukryciu mroków ludzkiej duszy, ale, ubrane

---

<sup>14</sup> Więcej na ten temat: L. Matela, *Tajemnice Słowian: poznaj sekrety słowiańskich przodków*. Białystok: Studio Astropsychologii, 2005, s. 169–176.

w drodze i eleganckie ubrania, wystawiają się na pokaz podczas imprez dla dorosłych. U Tryzny wydarzenia dziejące się w domu Ewy przepełnione są perwersyjną atmosferą i dotyczą także sfery seksualnej, którą Wajda postanowił ograniczyć do minimum. Reżyser wyrzucił z filmu potężne fragmenty książki, między innymi lekcje wyrachowanego uwodzenia mężczyzn, jakich bogata dziewczyna udziela Marysi. Zmiany te świadczą o tym, gdzie Wajda widział największe zagrożenia stojące przed Polakami w okresie raczkującego kapitalizmu. Niepokoił go nie tyle seksualny hedonizm, ile konsumpcjonistyczne szaleństwo, bezkrytyczne zapatrzenie w Zachód, wiara społeczeństwa w „amerykański sen” i naiwne przekonanie, że luksus i dobrobyt z pewnością przyniosą szczęście.

Pod wpływem nowej przyjaciółki Marysia po raz kolejny zmienia imię – odtąd nazywana będzie Majką. Siostrzany charakter relacji z Ewą, możliwość nieograniczonego korzystania z jej garderoby i pieniędzy, przywodzić może na myśl model *communitas*. Victor Turner, opisując fazę liminalną, wyróżnia specyficzny sposób obcowania ludzi ze sobą, opozycyjny wobec tradycyjnej, hierarchicznej struktury: w obrębie *communitas* istnieje absolutna równość, gwarantowana między innymi zniesieniem podziałów majątkowych. Naturalne w takiej sytuacji zagrożenie chaosem kontrolowane jest przez swoistą antystrukturę, system wewnętrznych, arbitralnych reguł, tworzonych przez mistrzów ceremonii<sup>15</sup>. Zgodnie z tym wzorcem postępują bohaterki *Panny Nikt*, kiedy wymyślają perwersyjną grę, w której jedna musi spełniać rozkazy drugiej. Marysia zapożycza wówczas element znanego jej rytuału chrześcijańskiego – klęczenie – i wykorzystuje go w wymyślonej przez siebie, sadomasochistycznej zabawie. Relacje władzy między dziewczętami zmieniają się zgodnie z regułami gry (choć te są czasem nadużywane), a strukturalny podział społeczny ich nie obowiązuje: Majka (Marysia) traktowana jest przez rodziców Ewy jak członek rodziny.

Przed przejściem do ostatniej sceny warto zwrócić uwagę na to, że inicjacyjne wątki nie ograniczają się w dziele Wajdy tylko do płaszczyzny fabularnej, lecz zyskują także ekwiwalenty w postaci wizualnych symboli. Narracja Tryzny była trudna do przełożenia na język filmu, ponieważ autor, przepuszczając rzeczywistość przez świat wewnętrzny głównej bohaterki, swobodnie czerpie

<sup>15</sup> V. Turner, *Proces rytualny...*, zwłaszcza rozdz. *Communitas: model i proces*.

z konwencji baśniowych. Wajda, posługując się wizualnym medium, które z natury bliższe jest realizmowi, musiał znaleźć także inne metody oznaczania rytuału inicjacyjnego. Reżyser bardzo wyraźnie akcentuje rozmaite granice, lustra, przejścia i progi (*limen* to po łacinie właśnie „próg”). Kadry wielokrotnie obdarzone zostają wewnętrzną ramą: czy to w postaci zwierciadła, czy futryny drzwi, zza których często filmowane są sceny rozgrywające się w mieszkaniu Kasi. Te „obrazy w obrazie” są skomponowane tak, by wskazywać, że to Marysia jest głównym widzem zdarzeń i że to od niej zależy, które z przedstawień wybierze i którą pójdzie drogą. Liminalność bohaterki symbolizuje także winda, pojawiająca się w przełomowych dla niej momentach, oraz schody<sup>16</sup>. Chyba nie przypadkiem właśnie na korytarzu, a więc w przestrzeni przejściowej, Wajda kończy swój film.

W finale liminalny stan głównej bohaterki wyrażony został przez szereg zabiegów formalnych. Wajda nadaje scenie oniryczny charakter: sekwencja rozpoczyna się zaraz po przebudzeniu Marysi, przez co nie jesteśmy pewni, czy tak naprawdę nie oglądamy cały czas jej snu (bohaterka zadaje sobie zresztą pytanie: „Jak daleko ten sen do tyłu sięga?”). Dziewczyna – ubrana w wiejski strój z początku filmu, zdradzający jej tęsknotę za poprzednią tożsamością – jedzie do Kasi autobusem-widmo, pozbawionym kierowcy. Marysia idzie do przyjaciółki i, niezauważona, staje się świadkiem rozmowy pomiędzy nią a Ewą. Bohaterka, ochrzczona przez koleżanki „panną Nikt”, jest obiektem ich drwin i dowiaduje się, że wszystko, czego doświadczyła wcześniej, dla nich było jedynie niezobowiązującą grą. W ostatniej scenie Wajda za pomocą różnych środków formalnych wyraża niepowodzenie, jakim kończy się rytuał przejścia. Marysia, stojąc na klatce schodowej, zadaje sobie pytanie: „Panna Nikt? Panna Nikt to ja?” – którego sens tautologicznie podkreśla zastosowane oświetlenie: światło stopniowo gaśnie, zostawiając twarz bohaterki w mroku. Kluczowy moment pomyślniej inicjacji – nadanie nowego imienia – zostaje zastąpiony jego karykaturą: nazwa własna „panna Nikt” to właściwie zaprzeczenie imienia, podkreślające, że bohaterka nie tylko nie zyskała nowej tożsamości, lecz także straciła starą. Tryzna poszedł jeszcze dalej, każąc popełnić Marysi samobójstwo, przez

---

<sup>16</sup> Co interesujące, schody są tłem ludzkiej tragedii już w *Pokoleniu*, w słynnej scenie śmierci Jasia Krone.

co książka nazywana była przez krytyków „powieścią dla dziewcząt à rebours”<sup>17</sup> lub „Makuszyńskim na odwyrtkę”<sup>18</sup>. Obydwa utwory nie przedstawiają trzeciej fazy rytuału przejścia – fazy wyjścia (zwanej postliminalną) – przejściowość staje się permanentnym stanem bycia bohaterki. Dlatego właśnie mamy tutaj do czynienia nie tyle z liminalnością, ile z liminoidalnością, z zatrzymaniem się na progu<sup>19</sup>.

Finał każe spojrzeć na występujące wcześniej motywy inicjacyjne jeszcze raz. Przy bliższym oglądzie może się okazać, że proponowane przez dziewczyny rytuały mają związek nie tyle z archetypami, ile z ich marnymi surogatami, charakterystycznymi dla nowoczesnej kultury, obiecującej tanie i powierzchowne schematy inicjacyjne. Nauki Kasi odsyłają nie do tajemnej, głębokiej wiedzy, ale do popularnych sloganów spod znaku New Age, ruchu, który bujnie wówczas rozkwitał<sup>20</sup>. Fałszywą, pustą inicjację proponuje również Ewa. *Communitas* oparta na równości, braku hierarchii i wspólnej własności, okazuje się jedynie mrzonką: podczas pierwszej kłótni z Marysią Ewa grozi, że oskarży ją o kradzież pierścionka. Nagle pryska mydlana bańka fantazji i pojawia się zupełnie realna rzeczywistość. Po raz kolejny ujawnia się kontekst socjologiczny: Kasia i Ewa, wcielenia odwiecznych pokus czyhających na niewinność, są jednocześnie uosobieniem bardzo konkretnych kulturowych kręgów. Kasia należy do inteligenckiej zamożnej rodziny z centrum Wałbrzycha, a Ewa zamieszkuje okolice luksusowego ośrodka Szczawno-Zdrój<sup>21</sup>. Finał filmu wskazuje, że bariery społeczne nie zostały bynajmniej przełamane, a kapitalistyczny raj dostępny jest

<sup>17</sup> D. Różycka, *O związkach pomiędzy współczesną powieścią inicjacyjną a literaturą popularną*. W: *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*. Red. W. Gutowski i E. Owczarz. Toruń: Duet, 2003, s. 475.

<sup>18</sup> J. Kornhauser, *Majka Kawczak i Hanemann*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 40, s. 12.

<sup>19</sup> Pojęcie liminoidalności wprowadził Turner dla odróżnienia liminalności tradycyjnych rytuałów przejścia od jej współczesnych realizacji, często pozbawionych finałowej fazy wyjścia. Por. np. V. Turner, *Gry społeczne...*, s. 219.

<sup>20</sup> Na temat rozwoju ezoteryzmu i popularności New Age w Polsce w latach 90. zob. H. Karp, *Cuda na sprzedaż. Oblicza polskiej transformacji*. Toruń: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Kultury Społecznej i Medialnej, 2008. Jak podaje autorka, w połowie lat 90. odnotowano w Polsce ogromny wzrost ruchów okultystycznych, dużą popularność zyskiwały inspirowane Jungiem paranaukowe czasopisma oraz ezoteryczne wydawnictwa muzyczne.

<sup>21</sup> O znaczącej topografii Wałbrzycha w powieści Tryzny pisze Ewa Kraskowska – zob. eadem, *W świetle pokwitających dziewcząt*. „Arkusz” 1996, nr 4, s. 10.

tylko dla wybranych. Obydwie zbuntowane dziewczynki powielają w istocie schematy postępowania swoich rodziców – po okresie powierzchownego buntu mogą bezpiecznie wrócić do konformistycznego społeczeństwa.

*Panna Nikt* Wajdy opiera się na pewnej ekwilibryście – próbie obnażenia fałszywych wzorców inicjacyjnych modnych w latach dziewięćdziesiątych, a jednocześnie chęci stworzenia uniwersalnego moralitetu, za pomocą tychże samych, wziętych z kultury popularnej symboli. Z pierwszą strategią wiąże się dystans, manifestowany wobec przedstawionego w filmie świata. Christian Metz, słynny francuski semiotyk filmu, wyróżnił kilka metod, za pomocą których reżyserzy uwypuklają sam poziom wypowiedania i podkreślają dystans wobec zawartości fabularnej<sup>22</sup>. To interesujące, że większość z tych chwytów zastosowano w *Pannie Nikt*. Są to między innymi cytaty z innych filmów, akcentowanie ram (takich jak okna czy drzwi), zwierciadeł oraz, przede wszystkim, spojrzenia w kamerę. Grana przez Annę Wielgucką Marysia patrzy w obiektyw kilkakrotnie, raz nawet zwracając się bezpośrednio do widza – na wystawnym przyjęciu u Ewy bohaterka wznosi toast do kamery i mówi: „Ach, żeby to była prawda”. Można przyjąć, że postać Marysi jest nadrzędna w stosunku do przedstawionej tu sztucznej rzeczywistości – to jedyna osoba niezadomowiona w otaczającym świecie kłamstwa. Nic dziwnego więc, iż Wajda kończy swój film „interwencyjnym” spojrzeniem dziewczynki na widzów. Wydaje się, że pełne zagubienia spojrzenie bohaterki w kamerę to nie tylko wyraz jej młodzińskich rozterek – to także znak zapytania samego reżysera, przeżywającego własny stan liminalny i rozpaczliwie szukającego medium do mówienia o nowej rzeczywistości.

Wajda czyni Marysię jedynym nośnikiem autentyczności i prawdy, ale jednocześnie odbiera jej najbardziej elementarne doświadczenie: doświadczenie cielesne. Można powiedzieć, że nad adaptacją ciąży zdanie, które reżyser wypowiedział w jednym z wywiadów poprzedzających produkcję: „Každy był kiedyś małą dziewczynką”<sup>23</sup>. Na pytanie dziennikarki, jak zamierza poradzić sobie z erotyzmem powieści, Wajda odpowiedział, że nie będzie szedł w tę stronę, gdyż

---

<sup>22</sup> Podaję za: M. Przyłipiak, *Narracja*. W: *Słownik pojęć filmowych*. T. 5. Red. A. Helman. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993.

<sup>23</sup> *Každy był małą dziewczynką* [wywiad z Andrzejem Wajdą]. „Gazeta Wyborcza”, 18 września 1995 r., podaję za: *Andrzej Wajda – o polityce, o sztuce, o sobie*. Wybór M. Malatyńska. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000, s. 150–152.

potencjał książki jest uniwersalny i nie ogranicza się do poziomu seksualności. Był to zapewne największy błąd reżysera, ponieważ wątki cielesne w opowieści o dorastaniu nastolatki odgrywają kluczową rolę i decydują o jej wiarygodności. Inną sprawą jest kwestia legitymizacji obydwu mężczyzn do mówienia w imieniu piętnastolatki, otwierająca pole do genderowych analiz. Można by zapewne spojrzeć na Tryznę i Wajdę jak na antropologów badających życie „dzikich” – istnieje tu ten sam problem z narzucaniem własnej siatki oznaczania. Nie ulega wątpliwości, że Wajda uciął wątek seksualny, aby łatwiej wymodelować historię, która miała się stać symbolicznym wyrazem polskiej liminalności.

Czesław Miłosz nazwał powieść Tryzny postmodernizmem *alla polacca*, czyli takim, który niepozbowiony jest społeczno-historycznej troski<sup>24</sup>, a stwierdzenie to jeszcze bardziej pasuje do filmu Andrzeja Wajdy (o ile nazwa „postmodernizm” w ogóle jest tu zasadna). Reżyser, zgodnie z duchem pierwowzoru, obrazuje niebezpieczeństwo bezrefleksyjnego przejmowania przez Polaków obcych wzorców – Kasia symbolizować ma liberalną zachodnią Europę, a Ewa amerykański konsumpcjonizm<sup>25</sup>. Obydwie dziewczyny uczą Marysię obcych języków: Kasia francuskiego, umożliwiającego dostęp do ważnych dzieł myśli europejskiej, Ewa – angielskiego, przydatnego przy flirtach z cudzoziemcami (zostaje to wyeksplikowane jedynie w książce). Wajda wzbogaca powieść Tryzny o nowy kontekst: w scenie zakończenia roku szkolnego kamera wykonuje najazd na flagę Unii Europejskiej, zawieszoną pomiędzy dwiema polskimi flagami, podczas gdy uczniowie śpiewają hymn Europy – *Odeę do radości*. Warto odnotować, że dwa lata przed premierą filmu zaczął obowiązywać *Układ europejski*, a w 1996 trwały negocjacje dotyczące wejścia Polski do Unii. Choć Wajda zawsze był zwolennikiem integracji europejskiej, model zachodniej wolności wzbudzał w nim duży niepokój<sup>26</sup>. Moralizatorstwo w *Pannie Nikt* nie opiera się

<sup>24</sup> Recenzja Miłosza pt. *O Marysi, co straciła siebie* ukazała się w „Gazecie o Książkach” 1994, nr 9. Tekst został przedrukowany w: C. Miłosz, *Zycie na wyspach*. Kraków: Znak, 1998, s. 146–155.

<sup>25</sup> Wątek ten w odniesieniu do powieści rozwija Brigitta Helbig-Mischewska, która pisze: „Opętane przez szatana Francja i Anglia sprzymierzają się przeciwko Polsce, pragną ją zdemoralizować, zniweczyć, zrobić z niej Pannę Nikt” (B. Helbig-Mischewska, op. cit., s. 13).

<sup>26</sup> Por. np. *Lekcja Flynta, czyli za dużo wolności* [wywiad z Andrzejem Wajdą]. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 16, przedruk w: *Wajda – o polityce...*, s. 238–244.

na pozytywnej waloryzacji rodzimych wzorców (rodzice Marysi przedstawieni są dość karykaturalnie), ale na wyraźnej demonizacji tego, co obce i nowe<sup>27</sup>.

Liminalność filmów Wajdy, dostrzeżona przez Fredericksena przy okazji jego wcześniejszych dzieł, zyskuje w *Pannie Nikt* osobliwą konkretyzację. Reżyser próbuje powrócić do funkcji narodowego terapeuty, który zdaje sprawę z niebezpieczeństw grożących Polsce podczas historycznych stanów przejściowych. Chaos nowej rzeczywistości znowu wyrażony zostaje poprzez repertuar archetypów i grę z inicjacyjnymi wzorcami. Rytuał przejścia Marysi nie powiedzie się dlatego, że spotkała ona na swej drodze fałszywe przewodniczki, oferujące nie tyle prawdziwą inicjację, ile jej marną namiastkę, charakterystyczną dla kultury współczesnej. Paradoks polega na tym, że Wajda, krytykując pustkę nowoczesności, sam stara się za wszelką cenę być nowoczesny. Próbuje więc zmodernizować swoje kino i – poprzez medium nastoletniej bohaterki<sup>28</sup> oraz popkulturową estetykę – trafić do młodszych odbiorców, jednocześnie jednak pozostając moralistą, krytycznie nastawionym do kultury, z której sam obficie czerpie. W efekcie powstał film bardzo nietypowy i oparty na sprzecznościach: łączący dojrzewanie piętnastolatki z procesem społecznej transformacji, a moralistyczną treść – z postmodernistyczną formą. Ponad wszystko *Panna Nikt* jest być może świadectwem liminalności samego artysty, uwikłanego w stary model sztuki, ale pragnącego zużytkować nowe środki ekspresji. Wajda, podobnie jak Marysia, został po realizacji tego filmu w stanie zawieszenia – nie mógł wrócić do dawnego sposobu mówienia o rzeczywistości, a jednocześnie nie odnalazł nowej artystycznej ścieżki.

---

<sup>27</sup> B. Helbig-Mischewska, op. cit., s.13.

<sup>28</sup> *Panna Medium* to także tytuł jednej z recenzji filmu: B. Janicka, *Panna Medium*. „Kino” 1996, nr 10, s. 33–34.



**Limin(oid)ality *alla polacca*: Motifs of Initiation in *Panna Nikt***

**Summary**

This article aims to provide in-depth analysis of one of the most overlooked Andrzej Wajda's films *Panna Nikt*, which is an adaptation of Tomek Tryzna's novel. In reference to Don Fredericksen's concept of liminality of the director's cinema, the author of the article examines the motifs of initiation in the movie. Wajda had a double reason for representing the rite of passage: to tell a story of a girl in her puberty period and to create a metaphor of Poland after the transformation in 1989. Although the director was critical towards cultural changes and the influences of the western pop culture, he tried to capture the audience attention by the use of postmodern aesthetics. Because of this *Panna Nikt* is full of contradictions and could be regarded as an expression of Wajda's own, artistic liminality.

*Robert Birkholz*

**Keywords:** comparative literature, literature and film studies, initiation, rite of passage, liminality, film adaptation, Andrzej Wajda, Polish transformation, postmodernism aesthetics



Anna Mach  
Uniwersytet Warszawski

**Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie:  
wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji  
*Weisera Dawidka* Pawła Huellego**

Powieść Pawła Huellego<sup>1</sup> powstała w szczególnej atmosferze pierwszej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku (podpis na końcu powieści wskazuje rok 1984 jako datę jej powstania, chociaż wydanie nastąpiło trzy lata później). W polskiej kulturze głęboko przeżyto ukrócenie działań Solidarności, a wprowadzenie stanu wojennego uznano za zdradę narodową. Literatura związana z nim tematycznie stała się osobnym fenomenem, doczekawszy się antologii oraz monografii<sup>2</sup>. Można przypuszczać, że to z tego powodu, chociaż akcja powieści Huellego toczy się w powojennym Gdańsku lat pięćdziesiątych, wśród wojennych schronów i poniemieckiej broni, głównym negatywnym odniesieniem w warstwie dyskursywnej utworu są komuniści. Śmiertelnym wrogiem inicjacyjnych zabiegów kilkorga nastolatków jest „materialista dialektyczny”, a zarazem seksualny odmieniec („impotent-masochista”<sup>3</sup>) – nauczyciel przyrody M-ski<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Korzystam z wydania: P. Huelle, *Weiser Dawidek*. Warszawa: Polityka Spółdzielnia Pracy, 2008. Odniesienia do stron z tego wydania podaję bezpośrednio w tekście głównym.

<sup>2</sup> Takich jak np. ważna praca Dobrochny Dabert *Zbuntowane wiersze – o języku poezji stanu wojennego*. Poznań: WiS, 1998.

<sup>3</sup> E. Morawiec, *Dziecko w bezgrzesznym raju*. „Kultura Niezależna” 1988, nr 46, s. 140.

<sup>4</sup> Jako komunista M-ski został jednocześnie seksualnie zdegradowany: „M-ski szedł zawsze na czele, dźwiżył transparent i uśmiechając się do panów na trybunie, zachęcał nas do śpiewu s w o i m p i s k l i w y m g ł o s e m : „Na-przód mło-dzie-ży świa-ta, nasz bra-ter-ski

*Weiser Dawidek* to także powieść o pamięci zniewolonej przez „przymus powtarzania”. Perspektywa narratora, już współczesna (są to – przypomnijmy – lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku), każe opowieści nieustannie powracać do jednego lata, kiedy w życiu narratora „pojawił się” (by następnie zniknąć w tajemniczych okolicznościach) niejaki Dawid Weiser. Jak zauważył Przemysław Czapliński, *Weiser Dawidek* to pierwsza od ponad stu lat polska powieść mająca imię żydowskiego bohatera w tytule – poprzednia to *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej z 1878 roku<sup>5</sup>. Dlatego też kontekst polskiej pamięci historycznej, zwłaszcza tej dotyczącej drugiej wojny światowej, Zagłady Żydów i relacji polsko-żydowskich, jest tak istotny dla recepcji tego utworu, wydane go w roku 1987, półtora roku po ostrej krytyce filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna, w którym widziano przede wszystkim „antypolskie” treści i oskarżenie Polaków o antysemityzm; oraz w roku publikacji głośnego eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*.

Premiera filmowej adaptacji utworu w reżyserii Wojciecha Marczewskiego odbyła się w styczniu 2001 roku, kiedy od kilku miesięcy toczyła się burzliwa debata wokół pogromu w Jedwabnem, za sprawą filmu dokumentalnego *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold i książki Jana Tomasza Grossa pod tym samym tytułem. Polska opinia publiczna w dużej części negowała udział Polaków w mordzie na żydowskich sąsiadach, tak samo jak kilkanaście lat wcześniej po *Shoah* – także tym razem najgłośniejszy wybrzmiewają oskarżenia o antypolonizm i nieobiektywność.

### Dawidek Żydem? Nieporozumienie

Po pierwszej entuzjastycznej recenzji Jana Błońskiego, dzięki któremu niepozorny debiut gdańszczanina mógł zostać nazwany ostatecznie „książką dziesięciolecia” bądź (choć tu oczywiście ironicznie) „książką wszech czasów”<sup>6</sup>, powieść Huellego obrosła w szereg komentarzy. Większość z nich traktuje jego

---

roz-brzmie-wa dziś śpi-ee-e-w! [...] O tak, M-ski był prawdziwym dziwakiem, jakich dziś spotyka się tylko w książkach i to nie byle jakich” (s. 16, podkr. A.M.).

<sup>5</sup> Seminarium Przemysława Czaplińskiego pt. „Śledztwo w sprawie przyszłości. Powieść kryminalna i projektowanie społeczeństwa”, Nowy Wspaniały Świat, Warszawa, jesień 2009 r.

<sup>6</sup> Zob. J. Pilch, *Książka wszech czasów*. „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 38.

dzieło jako dobrze skrojoną powieść o magii dzieciństwa, zachęcającą do różnorodnych interpretacji, a postać Dawidka – jako hipostazę różnych ponadnaturalnych lub ponadjednostkowych zjawisk – od Mesjasza po Solidarność<sup>7</sup> – albo reprezentacje różnorodnych idei, takich jak prawda czy *sacrum*. Jednak dziwi to, że żaden z komentatorów nie zwrócił uwagi na kontekst Zagłady, nierzadko słowo „Żyd” lub „żydowski” nie pada w recenzjach ani razu. Dla powieściowych chłopców Weiser to Robin Hood lub jarmarczny sztukmistrz, a dla krytyków – *everyman* „o nieokreślonym pochodzeniu”<sup>8</sup>. Mitobiograficzny i inicjacyjny aspekt powieści z kolei każe im powiązać utwór Huellego z nostalgiczną literaturą „małych ojczyzn”, w której wielokulturowa przeszłość lokalnych wspólnot – obcość religii, języka, obyczaju i lokalna specyfika – bywała idealizowana.

Zanurzone w nostalgii wyobrażenia przeszłości służą w powieści Huellego przede wszystkim rekompensacie. Ponieważ Pawła Hellera – *alter ego* autora – rozczarowuje dorosłość w komunistycznej rzeczywistości, oddaje się wspomnieniom „bezgrzesznego raj” dzieciństwa, który wcale nie okazuje się niewinny. Już na początku powieści bowiem narrator przedstawia tragiczną w wymowie scenę: zaraz po wyjściu z kościoła – z uroczystości kończącej rok szkolny – młodzi bohaterowie napadają na szkolnego kolegę, Dawida, i obrzucają go kamieniami, krzycząc: „Weiser Dawidek nie chodzi na religię!” i „Dawid, Dawidek, Weiser jest Żydek!” (s. 13). Te dziecięce „okrzyki pogromowe”<sup>9</sup> powracają w wielu miejscach powieści niczym echo. Niewątpliwie dzieci prześladują Weisera dlatego, że uchodzi za Żyda. Dopiero później Dawidek objawi się kilkorgu chłopcom jako ktoś nie tylko godny pogardy czy wstrętu, ale wręcz – dzięki swej odmienności – wyjątkowy. Jednak zmiana ta następuje dopiero wtedy, gdy chłopca broni Elka – dziewczynka stanowiąca dla dwunasto- i trzynastoletnich chłopców obiekt erotyczny. I dopiero od tego momentu

---

<sup>7</sup> Zob. J. Błoński, *Duch powieści i wąż Stalina*. Ibidem, 1987, nr 44; L. Żuliński, *Dziwny nieznamy*. „Literatura” 1988, nr 11; E. Morawiec, op. cit.; F. Rosset, *Dawidek, der Weise*. „Zeszyty Literackie” 1988, nr 22; J. Jarzębski, *Czytanie „Weisera Dawidka”*. W: idem, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków: Znak, 1997 (pierwotnie: „bruLion” 1988, nr 7–8).

<sup>8</sup> J. Jarzębski, op. cit.

<sup>9</sup> To celne określenie zapożyczam z tytułu książki Joanny Tokarskiej-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.

fabuła powieści przyciąga uwagę krytyków, którzy chcą widzieć w niej wakacyjny romans z magią i tajemnicą dzieciństwa. Tym tropem podążył też Wojciech Marczewski w swojej filmowej adaptacji.

W końcu lat osiemdziesiątych jedynie Francuz – François Rosset piszący dla paryskiej „Kultury” (późniejszy tłumacz tej powieści na język francuski) – zauważył, że Dawidek nie wziął się „znikąd”, że jego tożsamość jest dokładnie określona i ma istotne znaczenie:

Narrator pyta: „Kim był Weiser?”, żeby nie pytać: „Kim ja jestem?”. Zastanawiając jednak, że pamięcią i wyobraźnią tego narratora-Polaka kieruje Dawidek-Żyd, co inaczej myśli, inaczej czuje, inaczej wierzy, wychowany i wtajemniczony przez dziadka krawca, „największego na świecie filozofa”. Kim ja jestem? – pyta Heller, Polak z Gdańska. Odpowiada Weiser, zaginiony Żyd<sup>10</sup>.

Ten ciekawy trop, ale i trudny do przeoczenia, nie pojawił się w recepcji utworu dokonanej przez krajowych krytyków. Najwyraźniej trzeba było spojrzeć na tekst z dystansu, by zauważyć to, co pojawia się na powierzchni<sup>11</sup>. W toku narracji genealogia tytułowego bohatera staje się przedmiotem badań Pawła Hellera. Dociera on do akt, z których wynika, że Abraham Weiser urodził się w Związku Radzieckim i w 1946 roku jako repatriant przybył do Gdańska, Dawid zaś jest jego wnukiem urodzonym w Brodach w 1945 roku. Paweł ma wprawdzie wątpliwości, ponieważ w dokumentach brakuje imion rodziców

---

<sup>10</sup> F. Rosset, op. cit., s. 125 (podkr. A.M.).

<sup>11</sup> Oprócz żydowskiego imienia w tytule trudno nie zauważyć, że bohaterowie powieści urodzili się w roku zakończenia wojny – 1945, liczne powojenne artefakty zaś służą im za miejsca i narzędzia zabawy. Są pierwszym powojennym pokoleniem, rówieśnikami przedstawicieli Nowej Fali. Oczywiście konotacją wydaje się choćby słynny manifest *My* urodzonej właśnie w roku 1945 poetki Ewy Lipskiej (*Wiersze*, 1967), którego ostatnie strofy brzmią:

O tamtym świecie  
z miasta lęk wywożono na taczkach  
i wymiatano kule.  
Choć w twarzach jeszcze nie wystygło drzenie  
pozlepiano hejnałem gruzy i wyzwolenie  
i poranione mury do hymnu wstawały.  
[...] Oddano narodzeniem naszym cześć – zabitym.  
A pamięć przestrzeloną dźwigamy  
już my.

Dawidka<sup>12</sup>. Pojmuje jednak, że wobec dokonanej na Żydach Zagłady („tamten naród przestał już zupełnie istnieć”, s. 47) sieroctwo Dawida nie jest niczym niezrozumiałym – tak jak fakt, że z powodu wojennych zniszczeń i migracji ludności w dokumentach pojawiały się braki czy błędy. Cień niepewności powoduje jednak, iż w interpretacjach powieści także i te tropy zostają konsekwentnie wymazane: żydowski sierota wojenny staje się Mesjaszem, *everymanem* i postacią znikąd, bez tożsamości.

W filmie Wojciecha Marczewskiego żydowska tożsamość Dawidka również zostaje podana w wątpliwość. Jeśli w powieści dane archiwalne są niepełne, to w filmie Pawłowi nie udaje się odnaleźć żadnych dokumentów. We wrocławskich archiwach – bo akcja filmu zostaje przeniesiona na Śląsk – w ogóle nie figuruje takie nazwisko. Co więcej, nawet adres domu krawca Weisera i jego domniemanego wnuka – okazuje się nie istnieć. Z postaci tajemniczej o niedokładnie wiadomym pochodzeniu Dawidek staje się w filmie czymś w rodzaju widma – złudzenia.

Krytycy mają więc kłopot z żydowskością chłopca. Ignorują przy tym wyraźny kontekst historyczny utworu – zarówno wojenny, jak i powojenny. Warto wspomnieć tu o nocie streszczającej recenzje *Weisera Dawidka* z prasy zachodniej, która znalazła się w „Pulsie” z 1991 roku. Otóż w co najmniej połowie przywoływanych wypowiedzi zagranicznych krytyków wyraźnie odnotowano wątki żydowskie i odczytywano utwór Pawła Huellego jako komentarz w sprawie antysemityzmu oraz dziedzictwa Zagłady. W Polsce takie odczytanie stało się przedmiotem nie tylko zdziwienia, lecz nawet aktywnego sprzeciwu. Nie wszyscy bowiem ignorowali holokaustowe konotacje utworu Huellego. Do takiej interpretacji pięć lat po ukazaniu się powieści dotarł Jerzy Pilch. W felietonie z 1992 roku, opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym”, pisarz zaprotestował nie tylko przeciw uznaniu powieści za jedną z najważniejszych

---

<sup>12</sup> Dla Bartosza Dąbrowskiego, który interpretuje prozę Huellego i Chwina, czerpiąc z teorii traumy i pojęcia „wewnętrznej krypty” z psychoanalizy Nicolasa Abrahama i Marii Torok, brak imion rodziców to przede wszystkim oznaka pustki, z której pochodzi widmowa postać i do której to pustki powraca. B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*. W: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*. Red. H. Gosk. Warszawa: Elipsa, 2010. Co ciekawe, w filmowej adaptacji utworu zmieniono ten szczegół – Hellerowi nie udaje się odnaleźć żadnych dokumentów.

powieści dekady, lecz także przeciw odczytaniu jej jako tekstu, który „odsyła do antysemityzmu i holocaustu jako zjawisk, które zniszczyły porządek świata”. Taka wzmianka o powieści znalazła się bowiem w podręczniku maturalnym<sup>13</sup> z tego samego roku (1992), co skłoniło felietonistę do wystawienia jej autorom oceny niedostatecznej:

Po pierwsze: nie wiadomo (to jeden z sekretów powieści), czy Weiser jest Żydem. Może jest, a może też nie jest. Po drugie: powieść nie odsyła do holocaustu, nie każdy utwór, na kartach którego występuje postać, która być może jest Żydem, odsyła do holocaustu [...] [tu Pilch przywołuje postać Jankiela z *Pana Tadeusza*, by ostatecznie ośmieszyć taką konotację – A.M.]. [...] Sugerowanie uczniom, że *Weiser Dawidek* odsyła do holocaustu jest przyprawianiem powieści gębą martyrologicznej. Po trzecie: porządek świata został zniszczony nieco wcześniej, został on mianowicie zniszczony po wygnaniu Adama i Ewy z Raju, negatywne konsekwencje likwidacji tego porządku ciągną się do dzisiaj. Po czwarte: *Weiser Dawidek* w żadnej mierze nie jest utworem o niszczeniu i rozpadzie świata. Przeciwnie, jest to książka o tworzeniu, o budowaniu świata, i to budowaniu wedle reguł prawdziwej wolności. W jednym zdaniu cztery byki, a prawdę powiedziałwszy pięć. W sumie dwója. Pała. Ende<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Chodzi o podręcznik trzech autorek: Bożeny Chrzastowskiej, Ewy Wiegandt i Seweryny Wyslouch, *Literatura współczesna. Podręcznik do klas maturalnych*. Poznań: Nakom, 1992. Na s. 13 (początek rozdziału *Współczesność jako epoka literacka*) znajduje się fragment, który sprowokował Pilcha do napisania felietonu (przytaczam go *in extenso*, aby kontekst stał się czytelniejszy): „1939 r. – wybuch II wojny światowej – może być uznany za jedną z granic współczesności, ponieważ zapoczątkował doświadczenie historyczne o tak długim i głębokim oddziaływaniu na kulturę, że po dziś dzień właśnie to doświadczenie określa ważne dokonania artystyczne twórców różnych pokoleń. Na przykład w powieści wydanej w 1988 r. [autorki uwzględniły debiut krajowy – A.M.], *Początek*, Andrzej Szczypiorski (ur. w 1924) wskazuje na czas wojny jako na początek moralnej problematyki współczesności. W tym samym czasie, w roku 1987, ukazuje się powieść znacznie młodszego pisarza, Pawła Huellego (ur. w 1957), *Weiser Dawidek*, która opisując wypadki współczesne (tajemnicze zniknięcie niezwykłego żydowskiego chłopca), odsyła do antysemityzmu i holocaustu jako zjawisk, które zniszczyły porządek świata. Dlatego rok 1939 jest granicą współczesności – wówczas nastąpił wybuch, początek katastrofy, rozpad wartości”. W podręczniku zamieszczono fragment powieści Szczypiorskiego, któremu autorki nadały tytuł *Karuzela*, przedstawiający scenę śmierci profesora Winnickiego na placu Krasieńskich, pod płonącym gettem i obok kręcącej się karuzeli (ibidem, s. 229–232).

<sup>14</sup> J. Pilch, op. cit., s. 10.



Pilch – zgodnie z dominującym odbiorem powieści na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych<sup>15</sup> – nie skłania się ku takiemu odczytaniu utworu, które zauważałoby żydowskość bohatera także jako źródło jego wyobcowania i prześladowania. Nie poprzestaje jednak na pominięciu żydowskości i wątku dotyczącego antysemitki przemocy, lecz aktywnie odrzuca interpretację odnoszącą do Szoa i piętnuje taką lekturę utworu.

Co ciekawe, sam Huelle czyni podobny gest, mniej więcej w tym samym czasie. W rozmowie ze Zdzisławem Pietrasikiem przeprowadzanej na łamach „Polityki” (nr 30 z 1992 r.) padają takie słowa:

PIETRASIK: Krytyka, także zagraniczna, ma kłopoty z postacią Weisera Dawidka. Jest Żydem...

HUELLE: Jest domniemanym Żydem. Ze znakiem zapytania, wcale nie wiadomo – narrator też nie wie tego do końca – czy Dawid był rzeczywiście wnukiem pana Abrahama Weisera, krawca. W istocie bardziej chodzi tu o figurę obcego, niepokornego, odmiennego, niż o jednoznaczne kwalifikacje narodowe.

PIETRASIK: A niektórzy piszą na Zachodzie, iż przywołuje pan pamięć Holocaustu.

HUELLE: Nieporozumienie. To jest powieść o dziwnym dziecku, które się pojawiło i zniknęło. I o następstwach tego pojawienia się i zniknięcia.

Autor uznaje więc za nieporozumienie skojarzenie z Zagładą i losom Żydów jako ofiar prześladowań, budzące się w trakcie lektury powieści, w której przecież główny bohater, kilkunastoletni chłopiec o imieniu Dawid i nazwisku Weiser, staje się obiektem wykluczenia, doświadcza też przemocy fizycznej, okraszanej okrzykami „Żydek!”. Trudno nie dostrzec w tym momencie paradoksów pol-

---

<sup>15</sup> Ale nie tylko. Interpretacja (post)metafizyczna powieści najwyraźniej na dobre zdominowała model lektury tego utworu. Recenzja powieści towarzysząca jej ponownemu wydaniu w roku 2008, tym razem w ramach serii „Polska Literatura Współczesna”, przygotowanej przez tygodnik „Polityka”, stanowi rodzaj amplifikacji wszystkich dotychczasowych omówień utworu. Jej autor, Tadeusz Dąbrowski, także nie mówi o Dawidku jako o Żydzie. Weiser jest według niego „odmieńcem, ale nie dziwolągiem”, a także Obcym i Mędrce. „Weiser, za sprawą swoich cech oraz aluzji biblijnych, od których w książce aż gęsto, daje się interpretować jako synteza Boga staro- i nowotestamentowego. Jest to zatem powieść o śmierci i zanikaniu Absolutu [...]”. Recenzent kończy swoje omówienie cytatem z *Pana Cogito*: „Autor *Weisera Dawidka* wierzy w możliwość ocalenia w dorosłym dziecięcej wrażliwości. Nie jest ona jednak wehikułem, który przenosi w magiczną i beztroską przeszłość, przeciwnie – skazuje nas na trudne pytania, na życie w cieniu nieobecnego Boga, na piękną i tragiczną wędrówkę po »złote runo nicości«” (T. Dąbrowski, *Tajemnica Obcego*. „Polityka” 2008, nr 47, s 69).

skiej pamięci, w której dwie, trzy dekady temu ścierały się sprzeczne dążenia: nie chciano rezygnować z żydowskiej przeszłości – stąd wiele obrazów sztetla i nostalgicznych powrotów w literaturze do polsko-żydowskich przedwojennych miasteczek – lecz nie umiano jeszcze o niej mówić. I nawet kiedy zachodni czytelnicy podsuwali holokaustowe wątki i interpretacje – w Polsce odbierano to ze zdziwieniem, zaskoczeniem, niechęcią. Tak jakby samo słowo „Żyd” – w powieści traktowane jako wyzwisko – w rzeczywistości społecznej stanowiło najsilniejsze tabu.

Tymczasem w konstrukcji postaci Dawida autor czerpie wyraźnie z utrwalonego w kulturze wizerunku Żyda jako Obcego polskiej tożsamości. W charakterystyce postaci zostały podkreślone semickie rysy<sup>16</sup>, na przykład „nie-naturalnie duże, szeroko otwarte i bardzo ciemne oczy” (s. 10) czy „spojrzenie lekko wyłupiastych oczu” (s. 12). Warto nadmienić na marginesie, że „żydowski typ” fizjonomii tytułowego bohatera musiał się mocno narzucać wyobraźni czytelniczkiej, skoro twórcy okładkowego *blurba*, czyli zachęcającego do lektury, krótkiego omówienia utworu, w wydaniu książki z roku 2008 dodali mu jeszcze jedną cechę: z opisu wydawcy wynika, że chłopiec miał rude włosy, choć w tekście powieści nie ma o tym mowy. Być może pomyłka wzięła się stąd, że rude włosy ma młody aktor – Andrzej Basiukiewicz – który odtwarza rolę Dawida w filmowej adaptacji. Nieprzypadkowo też zostało dobrane imię bohatera, wydaje się zatem, że intencja wyposażenia Dawida w semickość – fascynującą, ale i odpychającą, swojską i obcą, niczym Freudowskie *das Unheimliche* – wydaje się jednoznaczna, zwłaszcza że to z jej powodu chłopca prześladowano. Narrator mówi też wprost, iż chłopiec był „w pewnym sensie ofiarą wojny”, a „jego sieroctwo musiało spowodować poważne zmiany w psychice” i zastanawia się, czy Dawid myślał kiedyś o swoich rodzicach.

Chciałabym zadać tekstowi powieści te pytania, które mogłyby paść wówczas – w końcówce lat osiemdziesiątych – gdyby nie pytano: „kim był Weiser?”, lecz uznano, że był żydowskim chłopcem osieroconym i wykorzenionym

---

<sup>16</sup> Warto wspomnieć, że także i te cechy bohatera można zinterpretować inaczej – Krzysztof Gajewski, autor religijnej interpretacji powieści, zauważa, że fizjonomiczna kruchość Dawidka, długie palce, a także rozdarcie jego koszuli podczas pobicia narzucają skojarzenie z drogą krzyżową i kruchą sylwetką Jezusa. Oczywiście, jako że Jezus był Żydem, takie odczytanie nie odbiera wcale Dawidowi „etnicznej” semickości. Por. K. Gajewski, „*Weiser Dawidek*” jako opis doświadczenia religijnego. „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 297.

w wyniku wojennej przemocy. Interesuje mnie przede wszystkim konstrukcja tej postaci właśnie jako bohatera żydowskiego. Dlatego kluczowe są dla mnie pytania: co zyskuje polski chłopiec wyznania katolickiego w konfrontacji z tak naszkicowanym bohaterem żydowskim, a także – co zyskują polscy czytelnicy w roku 1987 (i później), tak łatwo pozbawiając Dawidka „piętna” żydowskości? Jeśli unieważnimy dogmat niewyraźności, który w powieści Huellego dostrzega Jan Błoński, formułując przypuszczenie, że Weiser jest tym, „co nie może zostać uchwycone, wyjaśnione, opowiedziane”<sup>17</sup> – to jaką opowieść, jaki „uchwyt” odnajdziemy w utworze?

### Uporczywa pamięć przemocy

Przypomniesz sobie słowa tamtej piosenki...  
Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*

W powieści można wskazać znaczący moment, w którym dochodzi do przemiany kozła ofiarnego – chłopca okładanego pięściami przez grupę kolegów – w fascynujący „przedmiot pożądania”, przypominający psychoanalityczny *obiekty male a*. Według powieściowej narracji Dawidek, który wcześniej „nigdy nie uczestniczył w naszych zabawach”, pewnego czerwcowego popołudnia podczas procesji Bożego Ciała objawia się „po raz pierwszy w charakterystycznej dla niego roli”:

A kiedy szary dym opadł, zobaczyliśmy Weisera stojącego na małym wzgórku po lewej stronie ołtarza i przypatrującego się wszystkiemu z nieukrywaną dumą. To była duma generała, który odbiera defiladę. Tak, Weiser stał na wzgórku i patrzył [...]. (s. 11)

Ale coś już się zmieniło, czuliśmy teraz w jego wzroku dystans, przenikliwy i piekący, niczym spojrzenie ukrytego oka, badające każdy postępek. Może podświadomie nie mogliśmy znieść tego spojrzenia [...]. A zatem stał i patrzył. (s. 12)

---

<sup>17</sup> J. Błoński, op. cit.

Wzrok Dawida staje się dla narratora *spojrzeniem*<sup>18</sup> w sensie Lacanowskim. Osacza, budzi wstyd, onieśmiela i trwale odmienia, naznaczając piętnem. To spojrzenie jest także podkreślone w filmowej adaptacji – wiele razy pojawia się obraz Dawida stojącego nieruchomo w oddali i przenikliwie wpatrującego się w przestrzeń.

Stacynność spojrzenia Dawidka wzmagą poczucie wyobcowania Pawła – narratora. W powieści chłopiec objawia się w chmurze dymu z kadzielnicy, stojąc na wzgórzu, ponad społecznością biorącą udział w pochodzie, „wystaje” więc niejako z rzeczywistości, nie mieści się w niej. W ten sposób zajmuje miejsce wspomnianego już *obiekta male a* – w psychoanalizie Lacanowskiej nazywa się tak wyobrażeniową resztkę, której zadaniem jest ukryć niespójność tkwiącą w porządku symbolicznym, a w tym wypadku we wspólnocie, jaką tworzą mieszkańcy gdańskiego Wrzeszcza, pozornie zjednoczeni: jako wyznawcy katolicyzmu podporządkowani instytucji Kościoła i wrody wobec komunistycznej władzy. W filmie taką „resztkową” treścią jest także obraz ostatniego wybuchu urządzanego przez Dawida i tym samym ostatniego spotkania z żydowskim chłopcem. Nieprzypadkowo właśnie ta scena staje się klamrą spinającą filmowy obraz, pozostawiając całą opowieść niejako „uwięzioną” wewnątrz obrazu wybuchu – finalnej katastrofy. W tym sensie obraz Marczewskiego przenosi historię Dawida w wymiar traumatycznego realnego, którego znaczenie wyjaśnię dalej.

Todd McGowan, twórca (post)lancanowskiej teorii filmu, wyjaśnia rolę spojrzenia jako *obiekta male a* w ten sposób:

Spojrzenie przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidziane [*unseen*], do odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego. Ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje

---

<sup>18</sup> Specyficzne, groźne spojrzenie to także przymiot dziadka Dawidka – żydowskiego krawca, Weisera: „Wyglądał na ponurego dziwaka, który spojrzeniem oskarża ludzi o to tylko, że żyją. Taki wzrok nie oznacza nic dobrego” (s. 96). Taka charakterystyka dopełnia odbioru Dawida jako obcego. Odmienność dwóch Weiserów oparta na niezwyklej mocy spojrzenia koresponduje także z postacią M-skiego: „zimne”, „puste spojrzenie” charakteryzowało także tego bohatera, który właśnie wzrokiem potrafił skutecznie terroryzować uczniów. „Bałem się tego spojrzenia, jego właśnie się bałem, a nie skubania gęsi, wyciągania słonia, grzania łapki lub innych, jeszcze bardziej bolesnych i wyszukanych kar cielesnych, jakie stosował na swoich lekcjach. W pewnym momencie pomyślałem też, spoglądając na zaczerwienione ucho Szymka, że M-ski może swoim spojrzeniem zamienić go zechce w owada [...]” (s. 17).

w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu spojrzenia, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględni pragnienie podmiotu<sup>19</sup>.

Dawid Weiser reprezentuje wszystko to, czego pragną jego polscy koledzy. Pierwszym momentem ujawniającym, że chłopiec posiada „coś więcej”, jest sytuacja pobicia, kiedy przemoc przerywa dziewczynka Elka – wstawiając się za Dawidem. To właśnie ona jako pierwsza przydaje żydowskiemu chłopcu pewnej „wartości dodatkowej”, dzięki czemu może on stać się dla kolegów kimś w rodzaju idola i przywódcy. To za jej pragnieniem podąża pragnienie chłopców. Oprócz tego Dawid ma też inne cechy, które pozwalają usytuować go w pozycji spojrzenia jako *obiekta male a* (są to rozmaite nadzwyczajne zdolności, jak lewitowanie czy poskramianie dzikiej pantery wzrokiem). Lacanowska formuła pragnienia głosząca, że „im bardziej obiektu brak, tym bardziej go pragnę”, określa motywację Hellera do tego, by nie ustawać w śledztwie i powracać do miejsca, w którym ostatni raz widział Dawidka. Ponadto Weiser jest także *skarbem*<sup>20</sup>, którym wyraźnie fascynują się recenzenci: dla każdego z nich staje się czymś upragnionym, ale ponieważ każdy pragnie czegoś innego, efekt nie zadowala nikogo i wciąż pojawiają się nowe odczytania, dodające do „uniwersalnej” interpretacji kolejne konotacje. Z tego powodu postać Dawida zostaje zinterpretowana na tak wiele różnych sposobów, a jednocześnie zawsze istnieje „coś więcej”, żadna więc z interpretacji nie może być ostateczna. Widzimy zatem, że sprowadzenie Dawidka do skromnej roli żydowskiego chłopca, potomka polskich Żydów zgładzonych w Holokauście, musiało oznaczać niemal profanację dla tych, którzy dali się uwieść fantazmatycznej mocy *obiekta male a* i złapać w pułapkę *dompte-regard*. A jednak warto się zastanowić, dlaczego, kiedy Polak pyta: „Kim jestem?”, odpowiada mu osierocony żydowski chłopiec – jak ujął to w swojej recenzji François Rosset<sup>21</sup>.

Fabułę *Weisera Dawidka* można przeczytać także jako tekst antropologiczny – opowiada wszak o relacji wspólnoty i obcego, który najpierw

---

<sup>19</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Przeł. K. Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 24.

<sup>20</sup> W *VII Seminarium* Lacan pisze o drogocennej Rzeczy, na zawsze utraconym skarbie. Por. *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. Trans. D. Porter. New York–London: W.W. Norton & Company, 1997.

<sup>21</sup> F. Rosset, op. cit.

doznawał przemocy ze strony dominującej większości, by następnie – dzięki wstawiennictwu wpływowej postaci – zostać wyróżnionym. Ów obcy nigdy nie zyskuje jednak akcesu do społeczności – pozostaje, niczym *homo sacer*, opisany przez Giorgia Agambena – zarówno świętym, jak i upodlonym, ale zawsze na zewnątrz wspólnoty<sup>22</sup>. Pewnego dnia jednak obcy znika, a raczej znikają, bo opiekun Dawidka umiera tego samego dnia – społeczność powraca do swego wcześniejszego homogenicznego stanu.

Jedno jest w tej antropologicznej opowieści szczególnie interesujące: pomimo przemocy, która pojawia się na początku, obcy znika ze społeczności później i nie z jej powodu. Sprawcy zaś pozostają niewinni – podkreślają „wierność” zasadom, zapewniają się nawzajem, że „nie zdradzili” itd., chociaż niepokój się utrzymuje, bo rzecz nie zostaje wyjaśniona. Wszyscy jednak milczą, wszyscy „zapomnieli” o tym, co było na początku. Mechanizm, który przemienia zapomnianą krzywdę (zbrodnię) w rodzaj nakazu i wierności, został opisany przez Freuda w *Totemie i tabu*<sup>23</sup> w historii o hordzie pierwotnej. Ojciec hordy pierwotnej – mówi Freud – posiadał to, czego nie posiadali jego synowie (czyli dostęp do wszystkich kobiet), w pewnym sensie był więc w ich opinii „złodziejem rozkoszy”<sup>24</sup>, posiadał „coś więcej”, tak jak Dawidek. Synowie zjednoczyli się w poczuciu krzywdy i zabili ojca (a następnie zjedli podczas rytualnej uczty – komunii). Jednak „powodowani poczuciem winy”, oczywiście nieuświadomionym, jak pisze Freud, postanowili przywrócić jego zakaz, wcześniej postrzegany jako krzywdzący, i ustanowili go własnym prawem, czcząc przy tym pamięć o ojcu jako pierwotnym prawodawcy. Ale co ważne, uwznioślenie ojca mogło być możliwe dopiero po jego zabiciu. Dopiero brak

---

<sup>22</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Sawa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008, s. 113–120.

<sup>23</sup> S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*. Przeł. M. Poręba i R. Reszke. W: idem, *Pisma społeczne*. Kraków: Wydawnictwo KR, 1998.

<sup>24</sup> S. Žižek, *Raduj się swoim narodem jak samym sobą!* W: idem, *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001. „Kradzież rozkoszy” w ujęciu Žižka dotyczy (wyobrażonego) zagrożenia utraty Rzeczy – elementu spajającego tożsamość. Na przykład „identyfikacja narodowa jest z definicji podtrzymywana przez określony stosunek do Narodu jako Rzeczy. Ów Naród-Rzecz jest definiowany za pomocą ciągu wzajemnie sprzecznych własności. Przedstawia się on nam jako »nasza Rzecz« [...], jako coś dostępnego tylko dla nas, jako coś, czego »oni«, inni, nie potrafią zrozumieć; niemniej jednak jest to coś, co jest przez »nich« stale zagrożone” (ibidem, s. 57–58).

przyczynił się do docenienia wartości innego i uczynienia go Innym – tak ważnym, tak znaczącym, że w gruncie rzeczy fundującym prawo, które konstytuuje porządek danej wspólnoty. Jednocześnie zatarciu ulega pamięć o zbrodni – ojca hordy pierwotnej (tak jak Dawida w antropologicznej baśni Huellego) pamięta się przede wszystkim jako mędrca, prawodawcę – nigdy jako ofiarę przemocy.

W powieści Pawła Huellego o obcym pamięta tylko naznaczony stygmatem wybraniec – to oczywiście narrator powieści, który spisuje historię Dawidka, jednocześnie zapewniając, że jej opowiedzenie nie jest tak naprawdę możliwe. Jednak jego pamięć wydaje się wpisywać dokładnie w rozpoznania autora *Objaśniania marzeń sennych*: pewne treści w pamięci Hellera na poziomie jawnym ulegają zniekształceniu, nie mogą zostać wypowiedziane, choć ich obecności trudno zaprzeczyć – inne ulegają trwałemu wyparciu. Te treści odsłania dopiero końcowy fragment powieści. Paweł Heller nie ustaje w próbach ustalenia biegu wydarzeń i często przychodzi na grób przyjaciela z dzieciństwa, który zginął od kuli milicyjnej w czasie buntów robotniczych w grudniu 1970 roku. Chce także i jego „dopytać” o szczegóły. Oprócz wędrowek do grobu Piotra odwiedza jeszcze jedno miejsce, które tutaj stanowi analogon cmentarza. Recenzenci często zwracali uwagę na to, że w końcowym akapicie nagle zmienia się styl opowieści. Narracja staje się drugoosobowa, zaczyna przypominać prorocstwo lub nakaz:

Tak. Pójdiesz znów tą samą ścieżką od cmentarza, najpierw w dół, później do góry, a później raz jeszcze w dół. Staniesz nad umykającą wodą potoku, gdzie wpada do nisko sklepionej niszy tunelu. [...] Nabierzesz tchu w płuca i jak w górach zakrzykniesz: „Weiser!”. [...] „nie oszukuj mnie, skurwysynu, wiem, że tu jesteś!”. Dudniący pogłos przetoczy się nad tobą, jakby w górze nasypu bił werbel lokomotywy, ale nikt nie odpowie na twoje wołanie. Wyjdiesz wreszcie z tunelu. Ociekający wodą, zablocony, siądziesz na brzegu potoku i dygocąc z zimna, przypomnisz sobie słowa tamtej piosenki: „Weiser Dawidek nie chodzi na religię”. [...] I zamiast mówić cokolwiek, zamiast złorzeczyć i przeklinać, pomyślisz, że wszystko, co oglądały twoje oczy, i wszystko, czego dotykały twoje ręce, dawno już rozsypało się w proch. Patrząc będziesz przed siebie tępym, nieruchomym spojrzeniem, nie słysząc już wody ani wiatru, który targać będzie twoje zlepione włosy. (s. 189–190)

Wyrażonej w zakończeniu bezradności, niemal depresyjnemu otępieniu tego, który poszukuje „prawdy” albo „sensu”, towarzyszy więc uporczywa, lecz

niemożliwa do symbolizacji pamięć o przemoc<sup>25</sup>. W finałowym wezwaniu powraca przecież wspomnienie antysemickich ataków: „P r z y p o m n i s z s o b i e słowa tamtej piosenki...”. Piosenki śpiewa się zazwyczaj w grupie, razem z tymi, którzy – tak jak „my” – dobrze znają słowa i melodię. Wspólne śpiewanie piosenek tworzy wspólnotową tożsamość. Wskazuje na identyfikację z tymi, którzy też je znają. A piosenki, które śpiewa się w dzieciństwie, zapamiętuje się na całe życie – i dlatego refren tej „piosenki”, czyli wierszyka-wyzwiska, dudni w uszach Hellerowi jeszcze po wielu latach, choć najwidoczniej zapomniał, jakie było jej pierwotne znaczenie<sup>26</sup>.

Dziś czytelnicy uwrażliwieni na postholokaustowe tropy mogą dostrzec jeszcze inny sens ponawianych wędrówek do tunelu. Polscy Żydzi zamordowani w Holokauście nie mają swoich grobów. W latach osiemdziesiątych XX wieku ich obecność w polskiej pamięci o przeszłości wciąż była niepewna, niejasna, raczej fantazmatyczna niż opierająca się na wiedzy historycznej i dokumentach. Nikt nie chciał też słuchać opowieści świadków Zagłady – ich słowa nie odnalazły

---

<sup>25</sup> Bartosz Dąbrowski pisze o „materialnych, poniemieckich artefaktach i pozostałościach po minionej katastrofie” (B. Dąbrowski, op. cit.). Wypada jednak podważyć interpretację traumatologiczną poprowadzoną przez Dąbrowskiego. Przeszłość nabiera cech traumy wówczas, kiedy nie da się jej opowiedzieć, ująć w spójną opowieść, włączyć w obraz „ja” i pamięć autobiograficzną. Druga wojna światowa wraz z przemocą okupanta – zarówno niemieckiego, jak i sowieckiego – były dość swobodnie symbolizowane w przestrzeni publicznej. Narodowocentryczna polityka historyczna Polski Ludowej dobrze i skutecznie pełniła swoją misję upamiętniania wojennej martyrologii Polaków-chrześcijan – ofiar faszyzmu.

<sup>26</sup> Warto zestawzić *Weisera Dawidka* z późniejszym o dwie dekady dramatem *Nasza klasa: historia w XIV lekcjach* Tadeusza Słobodzianka (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), ponieważ opowiadają bardzo podobną historię. W dramacie wierszyki i piosenki pełnią bardziej jawną funkcję, ale służą temu samemu. To one stanowią tak naprawdę archiwum pamięci zbiorowej. Słobodzianek wy dobył na powierzchnię ich dwuznaczny wydźwięk – charakter tożsamościotwórczy i wykluczający zarazem – i pokazał to, co u Huellego pozostało „za sceną”. Sytuacja wyjściowa jest bowiem identyczna – szkoła, w niej koledzy w jednym wieku i pochodzący z tego samego środowiska (albo *neighbourhood*, czyli sąsiedztwa), a wśród nich jedni są „nasi”, a innych wyzywamy od „Żydków”. W *Weiserze Dawidku* „piosenka” o Dawidku-Żydku nie doprowadza jednak do „ostatecznego rozwiązania” – przemoc zostaje w pewnym momencie powstrzymana. Obcy znika, ale – tak jak już wspominałam – nie z winy jego prześladowców. Inaczej jest w *Naszej klasie*, gdzie koledzy najpierw rzucają okrzyki („piosenki”) pogromowe, a potem już jako dorośli mordują bądź wypędzają żydowskich kolegów i koleżanki.



więc uwspólniającego kodu, warunku *sine qua non* zaistnienia świadectwa<sup>27</sup>. Po kilku dziesięcioleciach oficjalnej propagandy, w ramach której dominowały wątki nacjonalistyczne w upamiętnianiu wojny, po latach wykorzystywania trudnego do wykorzenia religijnego i etnicznego antysemityzmu do rozgrywek wewnątrzpartyjnych (jak w Marcu '68 czy we wspomnianej nagonce na Claude'a Lanzmanna latem 1985 r.) – trudno inaczej przedstawiać żydowskie postaci niż jako fantazmatyczne zjawy o nieustalonym statusie egzystencjalnym, nie do końca mieszczącym się w obrębie porządku symbolicznego wspólnoty<sup>28</sup>. Twórczość żydowskich świadków Szoa – Juliana Strykowskiego, Bogdana Wojdowskiego, Hanny Krall czy Henryka Grynberga – nie wpłynęła wówczas na poszerzenie perspektywy w twórczości pisarzy nieżydowskich. Osobno funkcjonowały pamięci – żydowska i polska, tak samo jak osobno postrzegano literaturę żydowskich pisarzy. Grynberg, który w 1992 roku przyjeżdża do

---

<sup>27</sup> Mówi o tym dobitnie Claude Lanzmann, który podczas pracy nad filmem dokumentalnym Shoah dostrzegł, że polscy chłopcy mieszkający w najbliższej okolicy obozów zagłady (lub pracujący przy morderczej maszynie Holocaustu, jak Henryk Gawkowski, maszynista transportów do Trebłinki) są przede wszystkim obciążeni ogromem traumatycznych wspomnień – w sytuacji, kiedy nikt nie chce odjąć im ciężaru, spróbować udźwignąć go razem z nimi. Lanzmann zaczął postrzegać kręcenie filmu jako moment, w którym mógł „zatrzymać falę słów, które uwalniałem swoimi pytaniami, zatrzymać wspomnienia” i miał tu na myśli zachowanie ich po to, by mogły stanowić świadectwo – po raz pierwszy w życiu tych ludzi. Pisał: „nikt przede mną nie zatroszczył się o to, co on [Gawkowski] miał do powiedzenia”; „byłem pierwszym człowiekiem, który wrócił na miejsce zbrodni, oni, którzy nigdy nie mówili, rwali się, uzmysławiałem to sobie, do opowiadania” (C. Lanzmann, *Zajac z Patagonii*. Przeł. M. Ochab, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010, s. 455, 456).

<sup>28</sup> W interpretacji Bartosza Dąbrowskiego Weiser ma status widma przede wszystkim z tego powodu, że reprezentuje traumatyczną, nierozpoznaną przeszłość, o czym świadczy m.in. fakt, że pamięta miejsce, w którym stała pancernka atakująca gdańską pocztę, i przemówienie gauleitera Forstera, strzela do podobizny Hitlera itp. Chłopiec stanowi „śląd nie dającej się opisać traumatycznej obecności wojny”. Zresztą akcesoria towarzyszące chłopcu obejmują także lornetkę spod Verdun, więc druga wojna światowa nie stanowi ich jedynej referencji. Niejasny jest jednak status żydowskiej identyfikacji Weisera w ramach tej interpretacji. Z jednej strony Dąbrowski powtarza rozpoznania najwcześniejszych komentatorów – mówiąc o Dawidku jako o figurze „dziecięcego mesjasza” czy „tego, który wie”. „To właśnie pustka i znikanie stanowią główny temat tej historii, przyjmującej formę opowieści o mesjaszu, który odszedł i niczego po sobie nie pozostawił z wyjątkiem niejasnych wspomnień, milczenia i znaków” – pisze w zakończeniu (B. Dąbrowski, op. cit., s. 221). Z drugiej zaś strony mówi o postpamięciowych i traumatycznych tropach dających się odnaleźć w powieści, nie precyzując przy tym, w jaki sposób *Weisera Dawidka* można wiązać z pamięcią Szoa.

Polski, by odnaleźć grób swojego ojca, zamordowanego przez polskiego chłopą, i zorganizować po latach pochówek, spotyka się niemal z taką samą wrogością i antysemityzmem, jakich doświadczali Żydzi w czasie okupacji<sup>29</sup>, jak gdyby czas stanął w miejscu. Może to dlatego z Dawidkiem nie da się „rozmawiać” po jego śmierci (choć wypada podać w wątpliwość także fakt jego śmierci: zniknął – to pewne – ale przecież jego status w ramach porządku Symbolicznego, który oddziela żywych od umarłych, nie jest do końca jasny) – nie da się z nim rozmawiać tak jak z Piotrem, z którym narrator Heller prowadzi regularne dysputy podczas odwiedzin jego grobu. Weiser – przywoływany w ciemnym tunelu, w potoku, w miejscu, które mogłoby być jego grobem, ale trudno stwierdzić, czy rzeczywiście nim jest – konsekwentnie milczy<sup>30</sup>.

### Powrót wypartego, czyli hauntologia stosowana

Odnoszę wrażenie, że wymazywanie żydowskości – dokonywane w końcu lat osiemdziesiątych w recepcji *Weisera Dawidka*, a także w komentarzach

---

<sup>29</sup> Por. np. rozmowę z Henrykiem Grynbergiem (wywiad Doroty Szwarzman), *Jestem na pograniczu*. „Gazeta Wyborcza”, 4 marca 1992 r., s. 9. Grynberg opowiada o tym, jak ludzie „między sobą szeptali, że »Żydki przyjechały«. Chłop wyganiał z podwórka”, oraz o wrogości, z jaką się spotkał, wynikającej głównie z niepokoju, że „przyjechałem odbierać jakieś majątki. Szmyery, krzywe spojrzenia, nawet ktoś powiedział komuś z ekipy: »No, jak byście tutaj chcieli odbierać, to ja siekierkę mam«”. O podróży Grynberga do rodzinnej miejscowości w asyście reżysera Pawła Łozińskiego i kamer donosiła zarówno prasa codzienna (prócz „Gazety Wyborczej” także np. „Rzeczpospolita”), jak i tygodniki oraz miesięczniki literackie. Pisano m.in. o tym, że Łoziński odżegnuje się od inspiracji Lanzmannowskich i w przeciwieństwie do autora *Shoah* chce pokazać cały wachlarz postaw na polskiej prowincji („The Warsaw Voice” 1992, nr 19).

<sup>30</sup> Ponownie inaczej interpretuje milczenie Dawidka komentujący powieść Bartosz Dąbrowski, zestawiając je zresztą błędnie z milczeniem Piotra: „[...] zagadkowe milczenie Weisera ma w planie powieści swoje równoległe uzupełnienie w postaci milczenia martwego Piotra”. Martwy Piotr jest jednak przecież bardzo rozmowny, wręcz kłótlivy, jak twierdzi narrator, przytaczając jego wypowiedzi. Kiedy Paweł odwiedza jego grób, ten pierwszy go zagaduje: „No i co nowego w mieście?” (P. Huelle, op. cit., s. 84). Dla Dąbrowskiego jest to milczenie traumy (nie wiadomo jednak, czym ona do końca jest) i jej widmowego nosiciela, Dawidka-mesjasza. Dla mnie oznacza ono raczej niemożność symbolizacji relacji polsko-żydowskich i umiejscowienia Zagłady w polskiej pamięci ze względu na poczucie winy oraz szereg zagrażających rozpadem autoidentyfikacji następstw umiejscowienia Weisera na pozycji *objet petit a*.

autorskich – jest kontynuowane w dokonanych przez Wojciecha Marczewskiego zmianach w stosunku do literackiego pierwowzoru. Na początku wspomniałam, jak ważne wydaje się umieszczenie w tytule powieści imienia żydowskiego – Dawidek. Film ma tytuł skrócony – *Weiser*, reżyser pozostawił więc obco brzmiące nazwisko, jednak nie jest ono tak jednoznacznie żydowskie, zwłaszcza dla polskiego odbiorcy, jak imię Dawid – po Holokaucie jednoznacznie odnoszące się do prześladowania Żydów. Dane osobowe Weisera, które odnajduje narrator powieści Paweł Heller w gdańskich archiwach, w filmie – jak już wspominałam – nie zostają odnalezione. Tak samo nie istnieje adres domu, w którym chłopiec miał mieszkać z dziadkiem.

Recepcja filmu w Polsce również przypomina recepcję powieści sprzed kilkunastu lat – jest to znów historia uniwersalna, o prawdzie, wierze, magii i niewinności dzieciństwa, a nawet o życiu pozagrobowym. Tymczasem zachodni krytycy filmowi dostrzegają w obrazie przede wszystkim problem antysemityzmu i pamięci o Zagładzie. Czas akcji z dzieciństwa został przesunięty na koniec lat sześćdziesiątych, gdzie oczywistymi odniesieniami są dla nich Marzec '68 i antysemicka nagonka władz Polski Ludowej, wskutek której kilkadziesiąt tysięcy polskich Żydów musiało opuścić kraj. Na przykład dziennikarz popularnego magazynu amerykańskiego „Variety” po pokazie filmu Marczewskiego na festiwalu w Berlinie pisał w 2001 roku tak:

*Weiser* jest mroczną i pełną niedopowiedzeń opowieścią, mówiącą o młodym żydowskim chłopcu, Dawidzie, który wraz z grupą kolegów w Polsce, w końcu lat sześćdziesiątych – prawdopodobnie w reakcji na sytuację historyczną – otaczający go antysemityzm, przeprowadza pirotechniczne eksperymenty<sup>31</sup>.

I chociaż reżyser filmu dość swobodnie mówił o „duchu antysemityzmu”, do którego odnosi się jego dzieło, to jednocześnie podkreślał, że absolutnie wątki antysemickie nie odzwierciedlają stosunku Polaków do Żydów<sup>32</sup>. Paweł Huelle

---

<sup>31</sup> E. Cockrell, *Film Reviews: Weiser (Poland – Switzerland – Germany – Denmark)*, „Variety” 2001, February 26 – March 4, s. 46 (tłum. A.M.).

<sup>32</sup> Na spotkaniu z dziennikarzami Wojciech Marczewski tak mówił o *Weiserze*: „Nie opowiadam w swoim filmie o tym szalonym, głupim antysemityzmie, który można wszędzie znaleźć i przeciw któremu protestuje wielu ludzi. To, co jest interesujące i niebezpieczne, to duch antysemityzmu. W moim filmie jest taka scena, gdy Weiser jest bity przez swoich kolegów. Paweł go nie bije, ale też nie stara się mu pomóc. Dystansuje się od tego – mówił

tymczasem, znów indagowany o te kwestie wobec licznych głosów pojawiających się na Zachodzie po berlińskim pokazie, odpowiedział, trwając wiernie na swoim stanowisku sprzed lat:

Nie mam zbyt wielu komentarzy do tej sprawy. Nie byłem w Berlinie i nie wiem, jak zareagowała publiczność festiwalu filmowego na pokaz filmu Marczewskiego. [...] Podobno jednym z najważniejszych zarzutów, który pojawiał się w opiniach tamtejszych widzów, jest antysemityzm... *Weiser Dawidek* to w żadnym wypadku nie jest książka o antysemityzmie. Rzeczywiście, ujawnia się on jako jeden z elementów świata przedstawionego, ale z całą pewnością nie najważniejszy ani nie jedyny. Wydaje mi się, że zarówno książka, jak i film mają uniwersalne przesłanie [...]<sup>33</sup>.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły znaczące zmiany w kulturowych reprezentacjach relacji polsko-żydowskich i film *Weiser* jest tego świadectwem. Dominujący w latach osiemdziesiątych porządek wyobraźniowy coraz wyraźniej zaczął ustępować miejsca traumatycznemu Realnemu. niespójność w porządku symbolicznym, maskowana przez niejasny, imaginacyjny status Dawida jako *obiekta male a*, którego historia (w postaci fragmentów wspomnień) została włączona do narracji powieści i dość koherentnie opowiedziana, w *Weiserze* Marczewskiego okazuje się już poważną rysą, pęknięciem, które eksploduje (literalnie) w postaci filmowych wybuchów i *flashbacków* – ostrych cięć montażowych wprowadzających obrazy z odległej przeszłości, czy nagłych zbliżeń na skrawek podartego czerwonego materiału i czerwonego sznurka. Końcowa scena powieści pojawia się w środku filmu, a kłamrą staje się zwielokrotniony obraz wybuchu w tunelu.

Sądzę, że dobrze znana formuła Lacana o wypartym z Symbolicznego, które powraca w Realnym, znakomicie pasuje do *Weisera*. W ten sposób właśnie Dawid – niczym niepokojące swoich dłużników widmo – „nawiedza” filmowych

---

reżyser. Twórca mówił, że antysemityzm w *Weiserze* nie wyraża stosunku do Żydów w dzisiejszej Polsce. W pewnym stopniu istnieje antysemityzm w Polsce, ale nie jest widoczny. Polskie społeczeństwo ciągle uczy się, jak czerpać z żydowskiej kultury” (K. Spór, O. Wojtkowiak, A. Bortnik, „*Weiser*” w Berlinie, 15 lutego 2001 r. Relacja zamieszczona w filmowym portalu internetowym: <http://stopklatka.pl/wiadomosci/-/6681235,-weiser-w-berlinie> [20.01.2013]).

<sup>33</sup> GD-DLO, *Nie antysemityzm*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. lokalne „Trójmiasto (Gdańsk)”, 17 lutego 2001 r., s. 2 (podkr. A.M.).

bohaterów, Pawła i Szymona. Obaj cierpią na bezsenność lub śnią koszmary. Podczas pierwszego spotkania dawnych kolegów szkolnych po trzydziestu latach Szymon pyta Pawła: „Czy on też do ciebie przychodzi?”; w końcu Szymek umiera na atak serca, krzycząc: „On tutaj jest! On nadchodzi”. Znaczącą sceną jest również poprzedzająca scenę śmierci Szymka rozmowa Pawła z partnerką, Juliane, z której wynika, że również Pawła – od przyjazdu z Niemiec na rodzinny Śląsk – prześladowa w snach dawny, szkolny kolega. Obecnością „duchów” bohater tłumaczy też kłopoty ze sprzętem technicznym, na którym bez problemów pracował w Hamburgu. Wyparta antysemitka przemoc i żydowskość bohatera powracają więc w filmie Wojciecha Marczewskiego ze zdwojoną siłą. Wrocław-Breslau, podobnie jak Gdańsk-Danzig, jest miastem nawiedzonym.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku wielu intelektualistów mówiło o szczególnym „czasie pamięci” i „nakazie pamięci”. Ten postulat wypowiedział w 1989 roku Pierre Nora w słynnym esejie *Between Memory and History: lieux de memoire*. Rok 1989 to również czas istotnej dyskusji wokół ogłoszonego przez Francisa Fukuyamę „końca historii”. Oznaczał on „spełnienie obietnicy”, a jednocześnie upadek „prometejskiej narracji o wolności”<sup>34</sup>. Do grona licznych krytyków Fukuyamy można zaliczyć Jacques’a Derridę, który w odpowiedzi na tezę o końcu historii stworzył esej o „widmach Marksa”<sup>35</sup>, nawiedzających współczesną rzeczywistość, i specyficznej widmowej ontologii – *hauntologii*<sup>36</sup>. Derrida – który jednocześnie zauważa, że tezy o „końcu” (człowieka, świata, historii) stanowiły codzienny chleb filozofii już w czasach jego młodości, czyli w latach pięćdziesiątych, a sam autor *Gramatologii* nazwał podobny ton lat osiemdziesiątych „apokaliptycznym”<sup>37</sup> – wątpi w możliwość *objęcia myśłą, zrozumienia* dyskursu końca lub dyskursu o końcu, jako że dotyczą one ekstremum niepozwalającego się pojąć, tak samo jak nie daje się faktycznie zróżnicować *bycia i niebycia*<sup>38</sup>. Kwestionuje tę

<sup>34</sup> Por. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: W.A.B., 2009, s. 11–13.

<sup>35</sup> J. Derrida, *Spectres of Marx. The State of the Dept, the Work of Mourning and the New International*. Trans. P. Kamuf. New York–London: Routledge, 1994.

<sup>36</sup> Hauntologia brzmi w języku francuskim homofonicznie do ontologii.

<sup>37</sup> J. Derrida, op. cit., s. 16.

<sup>38</sup> *How to comprehend in fact the discourse of the end or the discourse about the end? Can the extremity of the extreme ever be comprehended?* – pyta filozof (ibidem, s. 10).

możliwość status widma: na przykład ducha ojca Hamleta z pierwszego aktu Szekspirowskiej tragedii lub widma marksizmu z pierwszych słów *Manifestu komunistycznego*. Derridiańskie pojęcie hauntologii dotyczy jednak nie tylko niewyjaśnionego statusu ontologicznego widm jako obrazów spektralnych i w tym sensie odnosi się do idei Marksowskich budujących ideę równości i sprawiedliwości jako widma, „powracającego z przyszłości”, które jednocześnie *jest i nie jest*. Koncepcja hauntologii zawiera w sobie nawiedzenie, prześladowanie, koncepcję nawoływania, przywoływania głosu oraz składania świadectwa, przemawiania w imieniu umarłych i odbywania żałoby. Na Hamletowe widmo strażnicy czekają co noc, będąc pewnymi, że się ono pojawi – bo jedną z cech charakterystycznych widmowości jest skłonność do powracania. Duch króla Hamleta nawiedza księcia, by ten stał się świadom zobowiązania, jakie na nim ciąży, gotowy do podjęcia politycznej decyzji. Pomszczenie ojca, oddanie mu należnego hołdu, ma zarazem umożliwić pracę żałoby, której nie dopełniono w królestwie. Duch ów na zmianę ukazuje się i znika, aż w końcu przemawia (opowiada historię zdradzieckiego morderstwa i zarazem wplątuje Hamleta-syna w edypalny konflikt z matką), by wymusić na księciu obietnicę pomsty (*Swear, swear, swear* – powtarza po wielokroć widmo<sup>39</sup>).

Propozycja Derridy, by odczytać „koniec historii” jako moment nadejścia widm, wzywających raz jeszcze do podjęcia politycznych działań i świadkowania ich słowom skargi, wydaje mi się ciekawa w kontekście całej humanistyki przełomu wieków, w tym również nieobcej przecież filozofowi jako autorowi *Feu la cendre* refleksji pohołokaustowej. W ten sposób można rozumieć traumatologiczny „obowiązek pamięci” w kontekście widmowej obecności nieopłakanych, nieodżałowanych należycie ofiar przemocy i prześladowań nękających dwudziestowieczną Europę. I to właśnie – wbrew próbom wymazania żydowskiej tożsamości Dawidka i pamięci o antysemitkiej przemocy – pokazują oba dzieła: zarówno *Weiser Dawidek* ze swoim końcowym wezwaniem, by pamiętać o zbrodni i powracać na jej miejsce – do tunelu, w którym ostatni raz widziany był żydowski chłopiec („i krzykniesz: Weiser, Weiser, wiem, że tam jesteś!”), jak i „hauntologiczny”, mroczny *Weiser* Marczewskiego – opowiadający o domaganiu się zadośćuczynienia i niedającym spokoju poczuciu winy.

---

<sup>39</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, akt I, scena V.

**Troublesome Remembering/Forgetting the Holocaust:  
Erasing the Jewish Traces in Reception  
of Paweł Huelle's Novel *Weiser Dawidek* and its Filmed Version**

**Summary**

In my text I analyse *Weiser Dawidek* – a novel written in the mid-1980s by Paweł Huelle (who was a novice author at the time) and its film version *Weiser*, adapted and directed by Wojciech Marczewski in 2001. I focus on reception of both of the works. The story, which was recognized as one of the most important literary phenomenon in the late 1980s, begins with a “primal scene” of an anti-Semitic harassment and assault performed by Catholic male adolescents on their schoolmate Dawidek. Nevertheless, the Jewish aspect of the novel and its apparent reference to the Holocaust was not perceived by most of the reviewers and literary critics. I draw upon various theoretical contexts (e.g. Freudian and Lacanian psychoanalysis, memory and trauma studies) as I attempt to discuss the complex problem of the legacy of the Holocaust in Poland.

*Anna Mach*

**Keywords:** comparative literature, literature and film studies, Paweł Huelle, Wojciech Marczewski, Polish literature in 1980s, Polish film after 1989, Holocaust, postmemory, psychoanalysis, anti-Semitism





Ewelina Kamińska

Uniwersytet Szczeciński

### *Zakochany Goethe.*

#### **Wokół filmowej interpretacji *Cierpień młodego Wertera***

Osoba Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832) jest znana każdemu, kto odebrał edukację na poziomie przynajmniej gimnazjalnym. W krajach niemieckojęzycznych wiadomości o nim są przekazywane już uczniom szkół niższego szczebla, w niejednym domu goszczą na półkach książki tego autora. Zakres wiedzy o Goethem zależy od stopnia wykształcenia i zainteresowań danej osoby czy rodziny. Jedni znają tylko tytuły utworów (zapewne wymienią *Cierpienia młodego Wertera*, *Fausta*, kilka ballad, np. *Króla olch*, *Ucznia czaroksiężnika*, odę *Prometeusz...*); inni zapamiętali kobiety, które w życiu pisarza odegrały ważną rolę, na przykład córkę pastora z Sesenheim – Friederike Brion, Charlotte Buff, Charlotte von Stein, Christiane Vulpius; jeszcze inni przechowali w pamięci działalność publiczną Goethego – przy dworze weimarskim pełnił funkcję ministra, zarządzał gospodarką państwową, sprawami finansowymi, kulturalnymi, ale też kierował komisją do spraw wojny, nadzorował budowę dróg i reformy uniwersytetu w Jenie. Tak więc ktoś, kto decyduje się na nakręcenie filmu fabularnego o tej osobistości<sup>1</sup>, może, wręcz powinien, przyjąć, że bohater nie będzie dla widza anonimowy, a tym samym musi się zastanowić, jak

---

<sup>1</sup> Kwestię problemów związanych z filmowaniem biografii porusza Linda Seger. Do głównych trudności zalicza znalezienie bohatera, który poruszyłby widza, ograniczone możliwości oddania jego życia wewnętrznego, konieczność rozszerzenia kontekstu biograficznego o materiały naświetlające daną epokę, konieczność wyboru tylko niezbędnych faktów z życia, określenie wątków głównych i pobocznych, wskazanie konfliktu, który napędza akcję. Por. L. Seger, *Vom Buch zum Drehbuch*. Aus dem Amerikanischen von D. Hefendehl (tytuł

„sprzedać” postać sprzed dwóch wieków współczesnemu odbiorcy<sup>2</sup>. Przed takim zadaniem stanął reżyser Philipp Stölzl. W 2010 roku na ekrany niemieckich kin wszedł film *Goethe! (Zakochany Goethe)*, polska premiera: 2 marca 2012 r.), nakręcony na podstawie scenariusza Alexandra Dydyny, Christoph Müllera i Philippa Stölzla. Akcja obejmuje kilka miesięcy roku 1772, krąży głównie wokół uczucia 23-letniego Goethego do Charlotte Buff<sup>3</sup>.

Każdy, kto zetknął się z twórczością pisarza, rozpozna to nazwisko. Charlotte Buff to pierwowzór Loty z *Cierpień młodego Wertera*<sup>4</sup>. Goethe poznał ją na wiejskiej zabawie tanecznej w pobliżu miasta Wetzlar. Lota prowadziła wówczas dom ojca i opiekowała się, po przedwczesnej śmierci matki, młodszym rodzeństwem. Była także „prawie zaręczona”<sup>5</sup> – w powieści z Albertem, w rzeczywistości z Johannem Christianem Kestnerem, sekretarzem Sądu Kameralnego Rzeszy w Wetzlar. Rozbieżność imion powieściowego i faktycznego narzeczonego Loty uwidacznia „efekt obcości” (*Verfremdung*), jaki zastosował sam autor. W tym miejscu można by podeprzeć się licznymi opracowaniami biografii Goethego, jednak w czasach, kiedy nawet popularne strony internetowe dostarczają względnie wyczerpujących informacji o jego życiu, miłośkach i twórczości, nie wydaje się to uzasadnione<sup>6</sup>.

---

oryg.: *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, 1992). Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2001, s. 72–92.

<sup>2</sup> Należy wspomnieć o wcześniejszej produkcji o pisarzu, utrzymanej w tonie dokumentalnym: w 1999 r. miała miejsce premiera filmu *Goethe in Weimar* w reżyserii Gabriele Dinsbacher.

<sup>3</sup> Por. L. Seger, op. cit., s. 81. Według Seger relacja między co najmniej dwoma postaciami jest warunkiem koniecznym przy ekranizowaniu biografii, ponieważ czyni akcję bardziej dramatyczną i dynamiczną. Na podobnej zasadzie pożądanym jest konflikt na linii protagonista – antagonist, por. ibidem, s. 81, 83.

<sup>4</sup> W artykule użyto polskich form imion i nazwisk postaci, ponieważ takie występują w wykorzystanym tu tłumaczeniu utworu: J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*. Przeł. L. Staff (tytuł oryg.: *Die Leiden des jungen Werther*). Warszawa: PIW, 1984.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>6</sup> Por. m.in. K.O. Conrady, *Goethe – Leben und Werk*. München: Artemis & Winkler, 1994; G. v. Wilpert, *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner, 1998; P. Matussek, *Goethe zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg: Junius, 2002; R. Unterberger, *Die Goethe-Chronik*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2002; R. Friedenthal, *Goethe – sein Leben und seine Zeit*. 15. Aufl. München: Piper, 2005; D. Borchmeyer, *Goethe (Reihe DuMont Schnellkurs)*. Köln: DuMont-Literatur-und-Kunst-Verlag, 2005; G. v. Wilpert, *Die 101 wichtigsten Fragen: Goethe*. München:

Na stronie internetowej film zakwalifikowano jako melodramat, a zapowiada go następujące zdanie: „Początkujący poeta poznaje kobietę, która staje się dla niego inspiracją do stworzenia utworów literackich o miłości”<sup>7</sup>. Takie sformułowanie pozwala rozpoznać w jego autorze doświadczonego specjalistę od marketingu, który potrafi określić docelową grupę widzów, stworzyć zręczne slogany reklamowe, uczynić z biografii produkt sprzedażny, posługując się sprawdzonymi schematami i uproszczeniami. Wbrew zapowiedzi zaszeregowanie filmu do jednej kategorii nie jest proste. Charakterystyczne dla melodramatu są w nim: motyw uczucia, któremu rodzina bądź względy społeczne stają na przeszkodzie; perypetie miłosne bohaterów; nasycenie akcji efektami patetyczno-sentymentalnymi oraz wątki sensacyjne. Widz, któremu określenie „melodramat” sugeruje takie właśnie elementy, nie będzie rozczarowany, aczkolwiek fabuła może go zaskoczyć. Film jest bowiem mieszaniną elementów życiorysu Goethego, treści *Cierpień młodego Wertera* i w znacznej mierze wyobrażeń autorów<sup>8</sup>. Udało im się zapewnić dziełu spójność poprzez stworzenie czasoprzestrzeni poszerzającej przejęte z powieści sceny o odwołania do ówczesnych warunków historycznych i społecznych, o postaci niezbędne do łączenia wątków fabularnych i biograficznych. Nie należy więc odczytywać filmu jako wiernej ekranizacji znanego utworu literackiego<sup>9</sup>, jest on przede wszystkim samodzielnym bytem artystycznym, a dopiero w dalszej kolejności świadectwem zainteresowań (historyczno) literackich autorów. Biografia pisarza i treść jego powieści epistolarnej zająbiają się tu do tego stopnia, iż między Goethem i Werterem stawia się znak równości,

---

C.H. Beck, 2007. Także strony: [http://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe](http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe) (3.12.2013) lub [http://pl.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe](http://pl.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe) (3.12.2013).

<sup>7</sup> <http://www.filmweb.pl/film/Zakochany+Goethe-2010-529319> (3.12.2013).

<sup>8</sup> Liczba mnoga wynika z faktu, iż każdy „utwór filmowy powstaje zazwyczaj na drodze kreacji zbiorowej [...]. Film bywa nie tylko dziełem indywidualności reżyserskiej, lecz wpływa nań także osobowość scenarzysty, operatora, scenografa, aktora, kompozytora, producenta i innych” (M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1988, s. 28).

<sup>9</sup> Por. ibidem, s. 24: „Z semiotycznego punktu widzenia nie istnieje w żadnym utworze filmowym »czysta« – pozbawiona wszelkiej interpretacyjnej przymieszki reprodukcja”. W wypadku adaptacji filmowiec uruchamia proces reartykulacji, tj. doprowadza do ponownego wykonania projektu dzieła literackiego w tworzywie i języku filmu, nie sprzeniewierza się zatem sensom, jakie zawiera pierwowzór, może wejść w rolę „solidarnego współautora”. Por. ibidem, s. 141–158, szczególnie s. 157.

a spotykane w podręcznikach literatury niemieckiej określenie „młody Goethe” (*der junge Goethe*) nabiera realnego wymiaru. Refleksja nad filmem *Zakochany Goethe* może przebiegać dwutorowo: na płaszczyznach film – tekst literacki oraz film – biografia. Niniejszy artykuł ma na celu uwypuklenie pierwszego z aspektów, odniesienia biograficzne zostaną przywołane w formie komentarza. Przyjrzyjmy się bliżej sposobowi „produktywnej recepcji”<sup>10</sup>, to jest przełożeniu dzieła literackiego (i biografii) na język medium audiowizualnego.

Pierwsze sceny filmu przypadają na końcówkę tak zwanego okresu strasburskiego i stanowią wstęp do przetworzenia rozpoznawalnego tekstu literackiego. Goethe, spóźniony i potargany, wpada do sali uniwersyteckiej, by przed komisją złożyć egzamin doktorski w zakresie prawa. Faktycznie nigdy go nie zdał, jednak jedynie wyobraźni obdarzonych poczuciem humoru scenarzystów widz zawdzięcza przedstawienie jego przebiegu. Młodzieniec odpowiada na pytanie wyjątkowo nieskładnie, rozbawiona komisja stwierdza, iż powinien raczej skupić się na przedmiocie, zamiast czytać „bzdury Lessinga, Szekspira, czy jak tam się te pismaki zwą”<sup>11</sup>. Niedoszły doktor wybiega rozgorączkowany na dziedziniec, tam, gnany docinkami kolegów, prezentuje dziwny taniec na śniegu. Kamera ustawiona na poziomie wykonującej szaleńcze ruchy sylwetki nie ułatwia rozwiązania. Dopiero gdy w kolejnym ujęciu z okna wychylają się ubrane w peruczki głowy członków komisji, widz pozna tajemnicę owego ataku szaleństwa. Zgorszeni profesorowie ujrzą na śniegu napis *Lecket mich!*, „Pocałujcie mnie w tyłek!”<sup>12</sup>. Rozdrażniony Goethe w swym pokoju gorączkowo kreśli ostatnie zdania dramatu *Götz von Berlichingen* (*Götz z Berlichingen*), następnie na ulicy goni powóz pocztowy, który ma zawieźć manuskrypt do wydawcy w Lipsku, a biegnąc wypowiada niezbyt salonowe słowo: *Scheiße!*, „Cholera!”. Takie

---

<sup>10</sup> Por. W. Gast, K. Hickethier, B. Vollmers, *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*. W: *Literaturverfilmungen*. Hg. W. Gast. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1999, s. 12–20, tu s. 15.

<sup>11</sup> Cytat z filmu w wersji polskojęzycznej: *Zakochany Goethe*. W napisach końcowych jako tłumacz figuruje Rafael Wreż. Wszystkie cytaty z filmu w tej wersji językowej; w kilku miejscach podano dla porównania cytaty z oryginału: *Goethe!*, reż. Philipp Stölzl, Niemcy, 2010.

<sup>12</sup> W wersji oryginalnej zadbano o szczegóły. Forma gramatyczna *lecket* odpowiada zasadom panującym w XVIII–XIX w., obecnie dla drugiej osoby liczby mnogiej, także w trybie rozkazującym, używa się formy *leckt*.

przedstawienie epizodów z biografii pisarza zdradza obraną przez scenarzystów metodę: „młody Goethe” ma naprawdę być młody, popępniać charakterystyczne dla wieku głupstwa, cierpieć na brak rozwagi, a tym samym – stać się bliski współczesnemu widzowi<sup>13</sup>. Także w kolejnych sytuacjach jego zachowanie jest dalekie od powagi i dostojęstwa. Nie dziwi więc kolejna scena: na wieczorku towarzyskim zostaje przywitany przez kompanów-równolatków okrzykiem: „Johann, ty łajdaku!” (*Johann, du Halunke!*), nie unika alkoholu i wznosi toasty: „Za pasje, za burze, za pijacki opór!”. Toast jest sprytnie przemyconą aluzją do ówczesnego okresu literackiego zwanego okresem burzy i naporu. Strasburską beztruskę przerywa ojciec, który – powiadomiony o niepowodzeniu na egzaminie – składa niespodziewaną wizytę w kawalerskim pokoju i z dezaprobatą przegląda nieuporządkowane kartki z wierszami. Z odrazą odczytuje tytuły:

<sup>13</sup> Wyobrażenie Goethego w świadomości współczesnych czytelników kształtują edukacja (przy omawianiu biografii akcentuje się wszechstronne zainteresowania; oprócz młodzieńczej powieści epistolarnej i ballad w programach szkolnych na poziomie zaawansowanym uwzględnia się także dramaty klasyczne, np. *Ifigenię w Taurydzie*, *Fausta*, a nawet fragmenty pism teoretycznych o sztuce, literaturze i przyrodzie oraz korespondencję z wybitnymi osobistościami owych lat) i ikonografia, zwłaszcza XIX-wieczna. Znanymi pracami są m.in.: *Der junge Goethe* Georga Melchiora Krausa z ok. 1775 r.; obraz Goethego na tle krajobrazu Kampanii z 1786 r., pędzla Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina; obraz pędzla Angeliki Kauffmann z 1787 r. (Goethe w wieku 38 lat); portret z 1791 r. Georga Oswalda Maya; obraz autorstwa Luise Seidler z 1811 r. (Goethe w wieku 62 lat); obraz olejny Goethe Josefa Stielera z 1825 r.; *Der alte Goethe* Karla Augusta Schwerdgeburtha z 1831 r. Na wzmiankę zasługują także pomniki: Goethego i Schillera w Weimarze, Goethego w Lipsku, starego Goethego w Wiedniu oraz pomnik w parku Lincolna w Chicagu, ufundowany przez tamtejszą społeczność niemiecką w 1913 r., przedstawiający postać stylizowaną na rzeźbę antyczną. Czynienie z Goethego postaci pomnikowej rzutuje na jego postrzeganie. Okładki książek zdobią kopie obrazów późniejszych, na których widać mężczyznę w średnim lub starszym wieku, w statecznym stroju, często z orderem (np. portrety z 1808/09 r. Gerharda von Kügelgena lub z 1819 r. George’a Dawe’a) lub z zapisanymi kartkami w dłoni. Także poczta upamiętnia związane z pisarzem rocznice znaczkami, na których widnieje zazwyczaj osoba w zaawansowanym wieku. Młodego Goethego uwieczniono na znaczku wypuszczonym przez kraj związkowy Nadrenia-Palatynat w 1949 r., starego przedstawiają m.in. znaczek Deutsche Post z 1949 r., Deutsche Bundespost z 1961 r., znaczek z okazji 250. rocznicy urodzin z 1999 r. Edukacja i ikonografia sterują skojarzeniami odbiorców, którzy niejako automatycznie kierują uwagę na całokształt dorobku Goethego, jego interdyscyplinarne uzdolnienia, mądrość i doświadczenie. Są wprawdzie próby uwspółcześnienia jego wizerunku, np. plakaty-portrety w stylu Andy’ego Warhola czy reklama Radio Goethe (przeróbka obrazu Tischbeina: pisarz z gitarą przy odbiorniku radiowym, na tle mapy), jednak nie są one w stanie przyćmić tradycyjnego postrzegania.

*König von Thule* (*Król w Thule*), *Erlkönig* (*Król olch*), *An den Mond* (*Do księżycy*), oświadcza, iż nie zamierza dłużej łączyć na „niedorzeczne rymowane bazgroły”, a gdy z listu od wydawcy dowiaduje się o odrzuceniu *Götza* z powodu braku talentu, zmusza syna do podjęcia praktyki w sądzie w Wetzlar: „Synu, pewny jestem, że zostaniesz wspaniałym adwokatem”. Młody człowiek odczuwa jednak wyłącznie strach przed zesłaniem na prowincję.

W tym miejscu konieczna jest dygresja związana ze wzgardzonymi przez ojca tytułami. Autorzy scenariusza sięgnęli po utwory rozpoznawalne, lecz nie wykazali się dokładnością. Wiersz *Do księżycy* powstał w 1777 roku, a *Król olch* – w 1782; w tymże roku ukazał się także *Król w Thule* (powstał w 1774 r.). Tak więc Johann Kaspar Goethe nie mógł krytykować tych wierszy już w roku 1772. Założono, prawdopodobnie zresztą nie bez racji, iż widz skoncentruje się na konflikcie ojciec – syn, nie zaś na ważnych dla historii literatury datach.

Wysłanie bohatera na praktykę w Wetzlar filmowcy potraktowali jako okazję do nowego odczytania *Cierpień młodego Wertera*, dopiero bowiem od tej chwili akcja filmu zawiera znane z lektury sceny. Biografizmu powieści nikt nie kwestionuje, jednak całkowite utożsamienie Goethego ze stworzonym przezeń bohaterem należy uznać za posunięcie śmiałe, aczkolwiek ryzykowne, gdyż narażające odbiorcę filmu na podobne zatracenie granicy między rzeczywistością a fikcją, to jest interpretacją zaproponowaną przez autorów.

Prowincjonalne miasteczko, zgodnie z przypuszczeniami praktykanta-referendarza, okazuje się nudne. Oficjalista Albert Kestner zapoznaje Goethego z obowiązkami, poucza o panującym w sądzie kodeksie ubioru i obdarza charakterystyczną dla urzędników peruczką. Towarzyszem z biura jest Wilhelm Jerusalem (w rzeczywistości nosił imiona Karl Wilhelm), który wprowadza kolegę w kręgi towarzyskie. Na wieczorne tanecznym nieznajoma, nieco podchmielona dziewczyna, oblewa jego wzorzysty frak czerwonym winem, zaprasza do tańca, ale zostaje odrzucona jako prostytutka. Następnego dnia przez otwarte okna dobiega do sal sądowych pieśń chóru, którą Goethe podsumowuje słowami *Scheissig schön*, „Cholernie piękne”. Panowie w służbowych strojach wymykają się do pobliskiego kościoła, aby przyjrzeć się z bliska śpiewom. Uwagę Goethego przykuwa solistka, w której rozpoznaje dziewczynę z przyjęcia. Dochodzi do oficjalnego zapoznania, przy którym oboje ujawniają swe temperamenty. Na bezczelne: „Nie poznałam Pana bez plamy”, Lota Buff słyszy ripostę: „A ja

Pani na trzeźwo”. W tle Albert i ojciec dziewczyny snują plany matrymonialne, których Lota i Goethe jeszcze się nie domyślają. Widz jednak ma świadomość rysującego się konfliktu między rywalizującymi o względy panny Buff.

Kolejna scena wyjaśnia pochodzenie słynnego ubioru Wertera. W drugiej księdze powieści, pod datą 6 września, bohater zanotował:

[...] zdecydowałem [się] zrzucić swój niebieski prosty frak, w którym po raz pierwszy tańczyłem z Lotą [...]. Kazałem też sobie zrobić inny, zupełnie jak poprzedni, z kołnierzykiem i wyłogami i również żółtą kamizelkę i spodnie<sup>14</sup>.

Ponowny opis stroju pojawia się w kontekście śmierci Wertera:

Leżał na wprost okna, bezsilny, na plecach, całkowicie ubrany i obuty, w niebieskim fraku i żółtej kamizelce<sup>15</sup>.

Scenarzyści znajdują zręczne wytłumaczenie, skąd bohater miał ów niebieski frak: wszystkiemu winna plama z czerwonego wina na poprzednim odzieniu i życzliwość Jerusalema, który użyczył potrzebującemu koledze okrycia tak mocno kontrastującego kolorem ze spodniami i kamizelką. Następnie widz otrzymuje dość wierną ekranizację kilku ważnych dla powieści epizodów. Podczas wizyty w Wahlheim Goethe zastaje rodzinę – Buff, nie S. – przy pieczeniu chleba:

Trzymała czarny chleb i krajała swym małym stojącym dookoła, każdemu po kawałku wedle proporcji ich wieku i apetytu, i podawała uprzejmie; a każde wołało szczerze: – Dziękuję! [...]<sup>16</sup>.

Wieczór nie kończy się jednak wyjazdem na tańce, ten wątek został wszak wykorzystany wcześniej, lecz wspólną zabawą z dziećmi i śpiewami. Lota szkicuje portret Goethego schowanego za podświetlonym parawanem – w ten sposób powstaje znany profil, który zdobi dziś przedmioty użytkowe, na przykład pamiątkowe kubki z miejsc związanych z pisarzem<sup>17</sup>. Goethe i Lota ujawniają swe

<sup>14</sup> J.W. Goethe, op. cit., s. 67.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 18 (list z 16 czerwca).

<sup>17</sup> Pisarza oglądającego swój portret-profil przedstawił na wspomnianym już obrazie *Der junge Goethe* Georg Melchior Kraus.

zamiłowania artystyczne, ona zachwyca się tekstem sztuki *Emilia Galotti* i marzy o ujrzeniu jej na scenie. Uczucie między nimi pogłębia się. Oboje z udręką oczekują na list, wreszcie wyjeżdżają do siebie w tym samym czasie, równoległymi drogami. Filmowa wizja ich spotkania szczególnie mocno odbiega od powieści. Lota i Goethe są tu wyjątkowo bliscy współczesnym zakochanym. Po nieco teatralnym zdziwieniu ze spotkania („Cóż za przypadek!”) młodzieniec recytuje fragmenty (z pierwszej i trzeciej zwrotki) *Willkommen und Abschied* (*Pożegnanie i rozłąka*). Pierwsza reakcja słuchaczki („Niedorzeczne!”) smuci go, ale dalsza wypowiedź („To doprawdy niedorzeczne, że w sobie nie wierzysz!”) świadczy o jej uznaniu dla jego talentu. Na uwagę zasługuje forma, w jakiej Lota zwraca się do Goethego. *Mein Werther*<sup>18</sup>, przełożone jako „mój Werterze”, w oryginale nie oznacza, nie może przecież oznaczać, nazwiska teje postaci literackiej, skoro ta w opisywanym czasie jeszcze nie istnieje<sup>19</sup>, a raczej jest odpowiednikiem zwrotu „mój drogi”, „mój szanowny”, z zachowaniem dawnej pisowni przez *th*. Ta dwuznaczność, niestety, całkowicie gubi się w polskiej wersji filmu. Polski widz od razu musi przyjąć tożsamość postaci literackiej i jej autora, nie może zatem dostrzec finezji językowej, jaką wykazali się autorzy scenariusza<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Nazwisko Werther pochodzi z okolic dolnego Renu i nie jest tam rzadkie. Wywiedziono je zapewne od słowa *Werder* – wyspa, który to człon występuje też w nazwiskach: Werth, Werthmann, Wertheim. Por. <http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/seiler/beispiel/werther/tools/htmlpool/komplett/kultur.htm> (3.12.2013).

<sup>19</sup> Zadziwiać może fakt, iż ani w powieści, ani w filmie nie pada imię Wertera. Postać ta funkcjonuje wyłącznie pod swym nazwiskiem, w przeciwieństwie do otoczenia, w którym występują Lota, Albert, Wilhelm. Zdaniem badaczy nie był to jednak przypadek jednostkowy. W owym czasie używanie imion męskich, nawet w sferze prywatnej, należało do rzadkości. Tym tropem idą scenarzyści: tylko w kręgach swych kompanów-studentów Goethe występuje jako Johann, poza tym przedstawia się jako „Goethe, przez *oe*”. Ten zabieg ma też historyczne uzasadnienie: poeta sygnował swe listy, również te do przyszłej żony – Christiane Vulpius, inicjałem G. lub nazwiskiem Goethe. Por. *ibidem*. Podobna maniera panowała w krajach anglojęzycznych. W późniejszej o ok. 40 lat powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie* żona zwraca się do męża: *My dear Mr. Bennet*.

<sup>20</sup> Na kwestię różnojęzyczności i tłumaczeń w filmie zwraca uwagę Marek Hendrykowski. Krytykuje on dubbing, który może upraszczać lub nawet wypaczać utwór, podczas gdy „prezentacja filmów zagranicznych w wersji lektorskiej ma charakter znacznie mniej arbitralny. Słowo dociera do widza podwójną drogą: w wersji tłumaczonej i częściowo zinterpretowanej przez lektora oraz w wersji oryginalnej, która zostaje jednak generalnie wyciszona, spełniając w przekazie rolę tła dźwiękowego” (M. Hendrykowski, *O różnojęzyczności i roli tłumacza w filmie*. W: *Film: tekst i kontekst*. Red. A. Helman, W. Godzica. Katowice: Uniwersytet Śląski,



Między młodymi, z inicjatywy dziewczyny, dochodzi do zbliżenia fizycznego. Kolejne ujęcie pokazuje dwa nagie ciała na mokrej trawie, z przylepionymi do skóry źdźbłami i listkami. Powieściowy Werter mógł o takim spełnieniu jedynie marzyć. Przypomnijmy najbardziej intymną sytuację między tą parą z drugiej książki *Cierpień młodego Wertera*:

Zmysły jej zmały się, ścisłała jego ręce, tuliła je do piersi, pochyliła się bolesnym ruchem ku niemu i ich płonące policzki zetknęły się. Świt zginął dla nich. Otoczył ją ramionami, przycisnął do piersi i pokrywał jej drżące wargi szalonymi pocałunkami. – Werter! – wołała zdławionym głosem, odwracając się. – Werter! – i odpychała słabą dłonią pierś jego od swojej. – Werter! – zawołała stanowczym głosem, pełnym najszlachetniejszego uczucia. Nie opierał się, wypuścił ją ze swych ramion i bezprzytomnie padł przed nią. Porwała się i w trwożnym pomieszaniu, drżąc między miłością i gniewem, rzekła: – To po raz ostatni, Werter! Już mnie pan nie zobaczy!<sup>21</sup>

Powieściowa Lota w opisywanej scenie jest mężatką, zawieszoną między namiętnością a poczuciem obowiązku i winy; filmowa jest jeszcze wolna, wyemancypowana, zdaje się kierować maksymą: lepiej grzeszyć i żałować, niż żałować, że się nie grzeszyło. Wie, że czeka ją powrót do rzeczywistości – pierwszym zadaniem, które wykonuje w domu, jest zmienienie pieluszki maluchowi. Następnym dalekim od romantycznych uniesień doznaniem jest przeiębienie Loty i pomoc Alberta, który sprowadza lekarza i opłaca jego poradę. Dziewczyna sonduje odczytanie gościa, scenarzystom należy się duża pochwała za tę scenę: Na pytanie: „Czy zna Pan *Emilię Galotti*?” Albert odpowiada „Nie osobiście”. Polski widz może nie wyczuć humoru sytuacyjnego, jednak każdy uczeń niemieckojęzyczny ma tu powód do śmiechu. To tak, jakby zapytać: „Czy zna Pan *Balladynę* albo *Lillę Wenedę*?”. Urzędnik najwyraźniej nigdy nie słyszał tytułu sztuki, bierze więc *Emilię* za realną osobę. Albert i Goethe nie mają jeszcze świadomości, iż są

---

1982, s. 154–170, tu s. 166). Wersja lektorska lub tłumaczenie w postaci napisów pozwalają widzowi znającemu oba języki na rozumienie obu wypowiedzi, przy czym szczególnie napisy translacyjne nie zmieniają samej konstrukcji filmu. Por. ibidem, s. 167. W wypadku *Zakochanego Goethego* przy słowie „Werther” dochodzi do podwójnej interpretacji: pierwszej dokonali scenarzyści, lecz dla widza niemieckojęzycznego nie oznaczała ona automatycznie nazwiska; druga, dokonana przez tłumacza, narzuciła polskiemu odbiorcy tożsamość Goethego i Wertera.

<sup>21</sup> J.W. Goethe, op. cit., s. 96.

dla siebie rywalami, w ich męskich rozmowach nigdy nie pada imię kobiety. Pierwszy wyznaje swą nieporadność w doborze romantycznych słów, drugi radzi, jak zaaranżować oświadczyzny i układa ich tekst. Słyszac zdanie: „To miłość sprawia, że świat jeszcze nie oszalał”, dziewczyna płacze, co otoczenie interpretuje jako przejaw szczęścia. Zaproszenie Goethego przez Alberta na przyjęcie zaręczynowe następuje przy okazji pikantnej rozmowy i solidarnego męskiego porozumienia. Młodzieniec wymawia się od wizyty osobistymi planami, Albert z uznaniem przyjmuje wyjaśnienie, że „mury runęły” i dama Goethego już została zdobyta. Widz, w przeciwieństwie do postaci ekranowych, natychmiast wie, jak rozwinie się sytuacja. List Loty do Goethego z prośbą o zaprzestanie kontaktów dociera z opóźnieniem, zakochany pisarz przygotowuje dla wybranki teatrzyk kukielkowy<sup>22</sup> ze sztuką *Emilia Galotti* i przybywa ze swą niespodzianką do domu Buffów w czasie przyjęcia. Albert z dumą przedstawia narzeczoną, Lota i Goethe zachowują pozory pierwszego spotkania („Miło poznać”), ale dekonspiruje ich jej młodsze rodzeństwo, które pyta, czy pan Goethe znowu zagra na klawikordzie. Teraz Albert orientuje się, kim była dama z wcześniejszej rozmowy. Po wyjściu gościa słyszy tytułem wyjaśnienia: „To było przed naszymi zaręczynami”. Dziewczyna szuka pociechy w zabawie teatrzykiem, a treść sztuki Lessinga opisuje ojcu słowami: „Emilię zabiera pewien bogacz, choć ona kocha innego. [...] To prawda, zmarnowane życie”.

Zrozpaczony Goethe nie jest jedynym nieszczęśliwym kochankiem. Jerusalema zostawiła ukochana, mężatka, która nie odważyła się dlań porzucić męża. Połączeni nieszczęściem koledzy idą na festyn, a działanie alkoholu wzmagają „magicznymi kroplami” z wilczych jagód. Rezultatem są halucynacje i szaleńcza noc z przypadkowymi kobietami, które przypominają swym zachowaniem czarownice z nocy Walpurgi w *Fauście*. Jerusalemem nie znajduje ukojenia, następnego dnia ogłasza, że odchodzi (*Ich reise ab*), pyta niezupełnie przytomnego Goethego, czy chce mu towarzyszyć, i w jego obecności strzela sobie w skroń. Broń przykładą nad prawym okiem – to nawiązanie do wątku z powieści: to samo miejsce wybrał Werter. Diagnoza przyczyny śmierci: *morbus melancholicus* pomału dociera do Goethego, który nalega, aby w protokole pojawiło się słowo

<sup>22</sup> To trop biograficzny. W domu Goethego teatrzyk pełnił ważną funkcję wychowawczą. W takiej wersji przyszedł pisarz zobaczyć m.in. przedstawienie *Fausta* w wersji Marlowa. Teatrzyk z jakąś faustowską sztuką pojawia się w filmie na wzmiankowanym poniżej festynie.

*Freitod* (śmierć z wyboru, w filmie przetłumaczone jako samobójstwo) zamiast *Selbstmord* (samobójstwo, w filmie: zabicie się) – w polskiej wersji językowej oba rzeczowniki oddano niezbyt precyzyjnie<sup>23</sup>.

Goethe już nie może liczyć na przychyłność swego przełożonego. Ich scysja kończy się policzkiem wymierzonym Albertowi i wyzwaniem Goethego na pojedynek. Artysta nie ma doświadczenia w tej materii i chybia, jego przeciwnik strzela w powietrze, obaj zostają aresztowani za nielegalny pojedynek. Goethe trafia do aresztu, Kestner okłamuje narzeczoną, iż rywal wyjechał bez pożegnania. Sceny z aresztu to niby-dokumentacja powstawania *Cierpień młodego Wertera*. Goethe pisze gęsim piórem pierwsze zdanie<sup>24</sup>, a następnie dokonuje korekty: skreśla imię Johann i wpisuje w to miejsce: Werter. Pisanie trwa dniami i nocami, w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości powstaje tekst ozdobiony szkicami. Manuskrypt zostaje wysłany Lotcie, trafia do niej w chwili brania miary na suknię ślubną. Dziewczyna czyta tekst z wypiekami na twarzy, a zakończenie, to jest samobójstwo Wertera, interpretuje jako taki sam zamiar Goethego. Pełna pretensji do narzeczonego o zatajenie sytuacji żąda widzenia z więźniem, któremu na przywitaniu wymierza policzek. Lota nie chce, żeby zrobił sobie krzywdę. Jego słowa: „Ale bez Ciebie Werter nie potrafi żyć” – kwituje pytaniem, czy Werter chce pozostać na wsi, utrzymywać jej rodzinę i piąć się w hierarchii sądu. Odpowiedzi udziela sama:

To nie jest życie dla Wertera, tylko dla Alberta i Loty. [...] Werter powinien rozwijać swój talent, a nie zabijać się. Odejdź, proszę. Oni jednak będą ciągle razem. Nie dzięki prawdzie, lecz poezji.

Poezja i prawda, dosłownie przetłumaczony drugi człon tytułu autobiograficznego dzieła *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*<sup>25</sup>. Goethe prosi Lotę

<sup>23</sup> Film *Zakochany Goethe* jest dostępny w wersji lektorskiej. Zgodnie z teorią Hendrykowskiego (por. idem, *O różnorodności...*, s. 166) w tle słychać język oryginału. Jednorazowa wizyta w kinie może nie wystarczyć do wychwycenia niuansów natury translatorskiej, jednak w dobie powszechnego dostępu do filmów zapisanych na nośnikach cyfrowych i związanej z tym faktem możliwości wielokrotnego oglądania i odsłuchania filmu w warunkach kameratealnych, także tłumaczenie podlega zwiększonej kontroli ze strony odbiorcy.

<sup>24</sup> J.W. Goethe, op. cit., s. 5: „Czego tylko dowiedzieć się mogłem o dziejach biednego Wertera [...]”.

<sup>25</sup> W polskim przekładzie dzieło ukazało się pt. *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*.

o spalenie powieści, ona obiecuje to uczynić. Pisarz w celi składa pistolet, przykład go, jakżeby inaczej, nad prawym okiem, płacze. W tle słychać wystrzał, jest to salwa na ślubie Loty i Alberta.

Wystrzał mógłby zamykać interpretację powieści i utrzymać odbiorcę w niepewności, jak potoczą się dalsze losy bohatera, jednak autorzy filmu dopisują zakończenie wsparte na motywach biograficznych. Po sześciu miesiącach do Wetzlar przyjeżdża Johann Kaspar Goethe i zabiera syna do Frankfurtu, aby tam pracował w rodzinnej kancelarii pod nadzorem. Podróż kończy się na ulicach Frankfurtu, na których panuje dziwny tumult. Oko bystrego widza dostrzeże w tłoku wielu mężczyzn w niebieskich frakach. Tłum szturmuje księgarnię, jej właściciel tłumaczy, że lada dzień dotrą nowe kopie – czego?, tytuł nie pada. Do rąk ojca trafia książka, którą wertuje. Rozmowa panów Goethe ma zwięzły przebieg: ojciec: „Najwyraźniej ludziom podobają się twoje bazgroły”; syn z błyskiem w oku: „Lota! Cholera!”; ojciec: „I tak żaden z ciebie adwokat”. Pisarza rozpoznają koledzy z uniwersytetu, zapraszają do powozu i wznoszą toasty: „Za pasje, za burze, za pijacki opór!”. Goethe na dachu powozu rozdaje autografy, dumny ojciec, który docenia wreszcie pisarstwo jako sposób na życie, opowiada tłumowi, że to jego syn.

W ostatniej scenie filmu pojawia się Lota. W gabinecie wydawcy oferuje do druku *Cierpienia młodego Wertera*: „To więcej niż prawda. To poezja”. Narrację zamykają napisy informujące, że opublikowanie powieści rozpoczęło tak zwany ruch młodych i przyniosło falę samobójstw (niebieskie fraki na ulicy były więc zaczątkiem „gorączki werterowskiej”), a Lota spotkała się z Goethem tylko raz<sup>26</sup>.

Z przedstawionej, częściowo już opatrzonej komentarzem, treści filmu jasno wynika, że na motywy z *Cierpień młodego Wertera* i życiorys Goethego nakłada się fikcja, na jaką pozwala *licentia poetica* scenarzystów. Odstępstwa od dat, faktów biograficznych i dzieła nie rażą, wręcz przeciwnie, czynią akcję spójną, lecz niewątpliwie wpływają na odbiorcę, kształtując jego wyobrażenie o pisarzu. Film okazuje się wariacją na temat biografii i śmiałą interpretacją znanej powieści. Według Anne Bohnenkamp ekranizacji z zasady podlegają utwory o dużym stopniu rozpoznawalności, a widz powinien być w stanie

---

<sup>26</sup> Z biografii pisarza nic nie wiadomo o takim spotkaniu. Tu autorzy scenariusza mają zapewne na myśli spotkanie fikcyjne, na kartach innej powieści: *Lotte in Weimar* Thomasa Manna (wyd. pol.: *Lotta w Weimarze*. Tłum. F. Konopka. Warszawa: Czytelnik, 1983).

zidentyfikować literacki pierwowzór<sup>27</sup>. Tu ten warunek jest spełniony, jednak tekst wyjściowy uległ dużej transformacji; został zredukowany do wątku miłosnego, ale wzbogacony o liczne dopowiedzenia, które uznano za konieczne przy zmianie medium. Zgodnie z teorią Romana Jakobsona zmiana mediów w obrębie pary literatura – film jest analogiczna do przekładu z jednego języka na inny – mowa więc o przekładzie intersemiotycznym lub intermedialnym<sup>28</sup>. Powieść epistolarna jest *per se* gatunkiem pośrednim<sup>29</sup>, łączy elementy dramatyczne i epickie, obecność tych drugich zaprasza wręcz do jej ekranizowania. W ramach podobieństwa między tłumaczeniem a filmowaniem badacze podnoszą następujące kwestie: zazwyczaj zmienia się grupa docelowa, to jest odbiorca; oryginał zostaje udostępniony w nowej przestrzeni społecznej lub kulturowej, w której był dotąd nieobecny bądź nierozpoznawalny; dokonuje się popularyzacja dzieła wyjściowego w środowisku „pozaliterackim”, nieczytającym; dochodzi do odnowienia/odświeżenia utworu, a sytuację tę należy rozpatrywać nie w kategoriach straty, lecz zysku<sup>30</sup>. Dobry przekład intersemiotyczny nie zubaża ani nie zastępuje oryginału, jest raczej jego uzupełnieniem<sup>31</sup>. Nie da się

<sup>27</sup> Por. A. Bohnenkamp, *Vorwort*. W: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*. Hg. A. Bohnenkamp. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005, s. 9–38, tu s. 14, 17. Także Hendrykowski twierdzi, iż często „dzieło literackie będące przedmiotem adaptacji cieszy się poczytnością tak znaczną, że uchodzi w danym kręgu odbiorczym niemal za własność ogółu” (M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 142, 155).

<sup>28</sup> Por. A. Bohnenkamp, op. cit., s. 23. Maryla Hopfinger definiuje przekład intersemiotyczny jako „przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego” (M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1974, s. 21).

<sup>29</sup> Por. A. Bohnenkamp, op. cit., s. 29.

<sup>30</sup> Por. ibidem, s. 25–27; także: M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 141–142.

<sup>31</sup> Za Hopfinger warto przytoczyć, jak zmieniły się poglądy na relację ekranizacja – pierwowzór literacki. Pierwotnie uważano, „że film jest swoistą »filia« literatury, tyle tylko, że z mniejszymi możliwościami ekspresyjnymi i znaczeniowymi”, następnie zaś uznano, „że film – wspólnie z innymi sztukami: radiem i telewizją – zmieniając radykalnie rolę literatury zdominował ją i uczynił sztuką »przyfilmową«” (M. Hopfinger, op. cit., s. 26). Spostrzeżenia te odnoszą się do rzeczywistości sprzed kilku dziesięcioleci, lat 60.–70. XX w., kiedy przekonanie „o znakowej odmienności literatury i filmu, o istniejących sferach odrębności i wspólnoty” było silnie zakorzenione (por. ibidem, s. 71). Zaskakującą konkluzję rozważań o kryterium

jednak ukryć, że reżyser, którego praca polega na wypełnieniu wszelkich luk i niespójności w literackim pierwowzorze, narzuca widzowi swoje wyobrażenia i zawęża jego pole interpretacji. Wchodzi niejako w rolę manipulatora i sugeruje adresatowi, iż ten ma przed oczyma autentyczną rzeczywistość, a zaoferowany mu konstrukt audiowizualny oddziałuje na jego opinie i emocje<sup>32</sup>. Autorom *Zakochanego Goethego* zawdzięczamy trójdzielną kompozycję filmu. Trzon, część środkową, stanowi odważna adaptacja *Cierpień młodego Wertera*; wstęp (okres strasburski) i zakończenie (wyjazd z Wetzlar do Frankfurtu) są kłamrą, ramą biograficzną, pozwalającą na wyjście poza relację treść utworu literackiego – treść filmu i skonkretyzowanie wątków, które nie figurują bezpośrednio w pierwowzorze.

Mimo licznych odautorskich uzupełnień w omawianym filmie ginie jednak ważny, społeczny aspekt powieści, szczególnie konflikt mieszczaństwo – arystokracja. O nierównościach majątkowych mowa jest tylko przy wizycie medyka u przeziębionej Loty, zdanej na bogatego męża, gotowego utrzymać jej liczną rodzinę. Tym samym redukcji ulega obraz epoki. Widz może odnieść wrażenie, iż ma do czynienia z czasem romantycznych spotkań towarzyskich – wzmocnieniu dramatyizmu służą czynniki wizualne i tonalne, sztafaż kostiumowy i pasująca doń muzyka Ingo L. Frenzela sprowadzają rzeczywistość do schematów. Filmowi bliżej do akcji niż do refleksji. Świat przedstawiony w książkach wymaga dookreślenia, uzupełnienia przez wyobraźnię czytelnika, którego doświadczenia i indywidualne przeżycia wpływają na te konkretyzacje tak, że mogą pojawić się elementy w samym dziele nieobecne, a nawet przysłaniające oryginał<sup>33</sup>. W wypadku filmu owo przysłonięcie jest jeszcze silniejsze. Może się zdarzyć, iż

---

wierności i podobieństwie filmu do adaptowanego pierwowzoru formuluje Alicja Helman: „[...] sukces najczęściej osiągają filmy, których autor niejako z góry rezygnuje z »tożsamości« z oryginałem literackim, polemizując z nim, deformując, przeinaczając na wszelkie możliwe sposoby, a tworzy przy tym dzieło na tyle wybitne oraz interesujące, by publiczność filmowa zaakceptowała jego decyzję, nie domagając się owej »tożsamości« zrekompensowanej w zamian innymi wartościami” (A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*. „Kino” 1979, nr 6, s. 28–30, tu s. 29).

<sup>32</sup> Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 78.

<sup>33</sup> Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960, s. 415–416. O ekranizacji jako formie interpretacji i zmysłowej konkretyzacji tekstu książkowego pisze H. Kreuzer, *Arten der Literaturadaption*. W: *Literaturverfilmungen...*, s. 26–31, tu s. 29. Hopfinger mówi o „materializacji” i konkretyzacji następująco: „Wpisanie filmowej postaci w kontekst czasoprzestrzenny, konieczność prezentowania jej związków

ktoś, kto obejrzał omawiany tu film, będzie miał przed oczyma zaproponowany w nim odcień fraka<sup>34</sup>, zwątpi w znane z życiorysu pisarza przekazy o niespełnionym uczuciu do Charlotte Buff, uwierzy, że powieść powstała w celi aresztu, ulegnie pokusie postawienia znaku równości między Goethem a Werterem i prawdopodobnie przeoczy granicę między wybiórczo przedstawianymi faktami i fikcją. A pamiętać należy przy tym o fikcji, jaką do *Cierpień młodego Wertera* wprowadził sam autor. On to „przeprowadził” rodzinę Buff z Deutsches Haus w Wetzlar do domku myśliwskiego oddalonego o półtorej godziny jazdy od miasta, aby jego bohater mógł wyruszać w drogę do ukochanej, jak czynił to Goethe podczas pobytu w Sesenheim<sup>35</sup>. Powieść jest nie tylko przetworzeniem jego przeżyć, ale syntezą doświadczeń własnych, historii Jerusalema i wreszcie ogólnego nastroju tamtych lat<sup>36</sup>. W filmie na przekłamania świadomie niegdyś zastosowane przez pisarza nakładają się nowe, wynikające ze zmiany medium. *Cierpień młodego Wertera* zawsze odczytywano przez pryzmat biografii, tu zostają one dosłownie wpisane w „retuszowany” życiorys. W rzeczywistości Goethe nie pojedynkował się z Kestnerem, nie przebywał w areszcie. Nic też nie wiadomo o używaniu przez niego niecenzuralnych wyrażen, których przywołanie jest w filmie sposobem na danie upustu emocjom. Filmowcy odbrazowali, uwspółcześnili pomnikową postać pisarza, z którą uczeń lub student spotyka się w procesie edukacji. Tu Goethe jest młody i nieroztropny – przedstawienie znanych z opracowań literaturoznawczych faktów na ekranie, z użyciem współczesnego języka, przemawia do wyobraźni kinomanów.

Intencją niniejszego artykułu nie jest badanie recepcji filmu, warto jednak przytoczyć kilka kwestii najczęściej wskazywanych przez odbiorców. Niemiecka

---

z innymi i z otoczeniem fizycznym stwarzają szansę wzbogacenia pierwowzoru literackiego o nowe wartości” (M. Hopfinger, op. cit., s. 85).

<sup>34</sup> Taka siła oddziaływania filmu wynika z faktu, iż operuje on znakami ikonicznymi, w aspekcie dosłownym i symbolicznym. Zjawisko to badał m.in. Roland Barthes (*Rhétorique de l'image*, 1964), por. M. Hopfinger, op. cit., s. 73–74.

<sup>35</sup> Por. *Einleitung des Herausgebers*. W: J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*. W: *Goethes Werke. Unter Mitwirkung mehrerer Fachgelehrter*. Hg. K. Heinemann (*Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bänden*). Leipzig–Wien: Bibliographisches Institut, [s.a.], Bd. 8, s. 3–14, tu s. 3. Tu także przytoczono fakty z życia Goethego, które znalazły się na kartach powieści.

<sup>36</sup> Por. ibidem, s. 7–8.

krytyka chwali taki portret Goethego i cieszy się z odkurzenia (*entstauben*) klasyka<sup>37</sup>. Na polskim forum internetowym przeważają pochwały i – co w grupie spod znaku nowych technologii chyba zaskakuje, ale może być przykładem pozyskania przez film nowego kręgu odbiorców literatury<sup>38</sup> – wpisy o tęsknocie za dawnymi czasami, kiedy bezpośrednia rozmowa i wspólnie spędzane chwile kształtowały stosunki międzyludzkie<sup>39</sup>. Głosy krytyczne są odosobnione; pojawia się zarzut: „Szekspir, Moliere, Austen, a teraz Goethe”<sup>40</sup>; pojedyncze komentarze zalecają ostrożność przy próbie traktowania filmu, opatrywanego przymiotnikiem *biograficzny*, jako źródła prawdy historycznej. Faktycznie można wpisać film w szereg popularnych produkcji fabularnych na motywach życiorysów i dzieł znanych pisarzy<sup>41</sup>. Niebezpieczeństwo ulegania schematom widać już w tytule<sup>42</sup>. Oryginał *Goethe!* nie sugeruje wyłącznie wątku miłosnego,

---

<sup>37</sup> Por. fragmenty recenzji prasowych na stronie <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/sommerkino-im-ersten/sendung/2013/goethe-104.html> (3.12.2013).

<sup>38</sup> Hendrykowski określa taką sytuację jako konfrontację lekturową film – utwór literacki i zwraca uwagę na fakt, iż kolejność lektury nie jest obojętna dla mechanizmów indywidualnego procesu odbioru. Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 141–142, 150. Śmiało można założyć, iż w Polsce *Zakochanego Goethego* obejrzały osoby, które nie czytały *Cierpienia młodego Wertera*, chociaż nazwisko tej postaci może nie było im obce.

<sup>39</sup> Por. <http://www.filmweb.pl/film/Zakochany+Goethe-2010-529319> (3.12.2013).

<sup>40</sup> <http://www.filmbeb.pl/reviews/Bez+weltschmerzu-12498> (3.12.2013). W podobnym tonie utrzymana jest recenzja: Z. Pietrasik, *Cierpienia młodego Goethego*. „Polityka” 2012, nr 9, s. 68. Por. także: J. Kolawa, *Zakochany Goethe. Cierpienia młodego Johanna*. „Film” 2012, nr 3, s. 76; J. Olszewski: *Zakochany Goethe*. „Kino” 2012, nr 4, s. 88–90.

<sup>41</sup> Schyłek XX i początek XXI w. przyniosły nieomal modę na ekranizację biografii, w których wątki historyczne przeplatają się z wątkami narracyjnymi zaczerpniętymi z dzieł literackich. Na wymienienie zasługują m.in. następujące produkcje: dramat historyczny *Zuchwały Beaumarchais* Eduardo Molinarty z 1996 r., *Zakochany Szekspir* Johna Maddena z 1998 r., film telewizyjny *Schiller* Martina Weinharta z 2005 r. (o młodości i wczesnych latach twórczości Friedricha Schillera), *Zakochany Moliere* Laurenta Tirarda z 2007 r., dramat biograficzny *Jane Austen żałuje* Jeremy’ego Loveringa z 2007 r., *Zakochana Jane* Juliana Jarrolda z 2007 r., melodramat *Ostatnia stacja* Michaela Hoffmanna z 2009 r. (o romansie Lwa Tołstoja).

<sup>42</sup> Według Hendrykowskiego tytuł jest instrumentem gry komunikacyjnej, przy którego pomocy można realizować szeroki repertuar strategii porozumienia między nadawcą a odbiorcą. Zazwyczaj w wypadku ekranizacji renomowanych dzieł literackich obowiązuje „zasada »bez zmian« i niemal nigdy nie rezygnuje się na ekranie z magii szerokiej popularności tytułu pierwowzoru”; wybór tytułu to wypadkowa wielu czynników, „począwszy od indywidualnej intencji scenarzysty czy reżysera, a skończywszy na komercyjnym dyktacie rynku filmowego”



a wykrzyknik po nazwisku wręcz prowokuje do interpretacji. W przekładzie na inne języki dochodzi do spłylenia: *Zakochany Goethe*, *Young Goethe in Love* – tu wskazanie, że tematem będą perypetie uczuciowe, jest jednoznaczne. Miłośnik melodramatów zadowolony się zapewne wątkami sentymentalnymi i sensacyjnymi; znawca kinematografii będzie oceniał walory artystyczne i warsztat autorów filmu; literaturoznawca i historyk literatury skupi swą uwagę na sposobie transpozycji powieści epistolarnej Goethego w filmie, na kwestii „wierności” bądź „niewierności” obu dzieł, będzie się starał oddzielić znane mu z życiorysu pisarza fakty od dopowiedzeń i przeinaczeń wprowadzonych na potrzeby medium audiowizualnego. Przekład *Cierpień młodego Wertera* (i biografii) na kod obrazów jest zatem godny zarekomendowania szerokiemu gronu odbiorców.

### *Young Goethe in Love:*

#### *An Analysis of the Film Adaptation of The Sorrows of Young Werther*

#### Summary

The subject of the paper is the relation between the film *Young Goethe in Love* (2010), directed by Philipp Stölz, and the epistolary novel *The Sorrows of Young Werther*. The paper is centered on the plot of the film as an adaptation of the novel; yet, the author of the paper also points out some relevant incidents from the life of the writer, as well as makes remarks with respect to certain changes aiming at disambiguation or specification, which were introduced due to specific requirements of the audio-visual medium. Moreover, the author of the paper strives to reconstruct the image of Goethe as created by the film-makers.

*Translated by Magdalena Zyga*

**Keywords:** comparative literature, literature and film, *Young Goethe in Love* directed by Philipp Stölz, *The Sorrows of Young Werther*

---

(M. Hendrykowski, *O tytule filmowym*. „Kino” 1979, nr 12, s. 32–33, tu s. 33). W wypadku *Zakochanego Goethego* zwyciężyło prawdopodobnie myślenie marketingowe i obawa, że przywołanie w tytule *Cierpień młodego Wertera*, pozycji z listy lektur w programie polskiego liceum, zawęziłoby krąg odbiorców do uczniów i osób o zainteresowaniach literackich.



III

Nowe media

Neue Medien



Ewa Szczęsna, Urszula Pawlicka, Mariusz Pisarski<sup>1</sup>  
Uniwersytet Warszawski

## Przekład hipertekstowy. Teoria i praktyka<sup>2</sup>

### 1. Przekład cyfrowy i jego formy: digitalizacja, adaptacja digitalna, przekład hipertekstowy, przekłady struktur

Przekład cyfrowy jest wielopłaszczyznową, twórczą transformacją. Transformacyjny charakter przekładu digitalnego ujawnia się na różnych płaszczyznach: semiotycznej, technologicznej, kulturowej, inwencji i intencji tłumacza. Przekaz uzyskany w efekcie takiego przekładu jest **reprezentacją** tekstu wyjściowego. Reprezentacja ta rozciąga się od interpretacji imitujących, poszukujących analogii przez świadome reinterpretacje i zabiegi metaprzekładowe, aż do swobodniejszych adaptacji, parafraz, użyć.

Kategorią przekładu cyfrowego zostają objęte wszystkie te formy transformacji tekstu, w których zaangażowanie technologii cyfrowych ma charakter twórczy. Poza zakresem rozważań pozostają zatem **transformacje automatyczne** (algorytmiczne) – działania technologiczne, trywialne, do których zaliczyć można na przykład wprowadzenie tekstu za pomocą klawiatury, skanera czy aparatu fotograficznego do komputera czy też przekład językowy tekstu przy użyciu programu translacyjnego. Przekład ma w tym wypadku charakter mechaniczny i sprowadza się do zastosowania zaprogramowanej, identycznej

---

<sup>1</sup> Kolejność nazwisk odpowiada autorstwu kolejnych trzech części artykułu.

<sup>2</sup> Publikacja powstała w ramach realizacji projektu badawczego NN 103 398340, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w Krakowie.

dla każdego tekstu zasady, nieuwzględniającej indywidualnego charakteru tekstu ani podmiotowego, twórczego działania tłumacza. Działanie twórcze nie dotyczy bezpośrednio jednostkowej, każdorazowo innej translacji. Sprowadza się do wykreowania narzędzi technologicznego przetwarzania tekstu – takich samych dla każdego transformowanego przekazu.

Wyznacznik twórczego angażowania technologii cyfrowych w kreowanie znaczeń tekstowych sprawia, że do form przekładu cyfrowego można włączyć przypadek pograniczny, jakim jest **digitalizacja**. Przekłady tradycyjnej literatury „papierowej” na linearną formę elektroniczną (literatura zdigitalizowana) zdają się realizować zasady transformacji automatycznej. Jednak utwory te, umieszczone w przestrzeni dyskursu internetowego, zyskują hipertekstowy kontekst czy też **interaktywną (ergodyczną) ramę**. Zyskują interfejs graficzny użytkownika. Dostają się w przestrzeń dyskursu, który umożliwia inne ich użytkowanie, na przykład przeszukiwanie, czytanie wybiórcze tekstu wokół wybranych słów czy opatrywanie tekstu komentarzami. Przemodelowanie kontekstu, którego efektem jest zarówno łatwość dostępu do innych, dowolnie wybranych przez użytkownika tekstów, jak i **zmiana sposobu odbiorczego posługiwania się tekstem**, ma istotny wpływ na konstruowane przez odbiorcę znaczenia. Warto tu dodać, iż cyfrowy kontekst przekazu wzmacnia postulowane przez Mieke Bal postrzeganie ramy tekstu jako łącznika między utworem a światem, nie zaś jako granicy między nimi<sup>3</sup>.

Digitalizacja jest przekładem medialnym, wprowadzeniem do medium cyfrowego (z wykorzystaniem technologii cyfrowych) tradycyjnego tekstu, utrwalonego na tradycyjnym nośniku. Przykłady dostarczają tu udostępniane w Internecie cyfrowe zbiory literatury. W wypadku digitalizacji tekst zyskuje **nowe warunki medialne (poddany zostaje remediacji) i dyskursywne**; zachowuje tożsamość semiotyczną na poziomie warstwy przedstawień poziomu użytkownika; zmianie ulegają jednak materia warstwy semiotycznej i jej struktura na poziomie programowania. Wprowadzone do Internetu czy na nośniki cyfrowe teksty są semiotycznymi podróbkami, falsyfikatami mającymi imitować identyczność semiotyczną; są kopiami warstwy przedstawień. Przekształceniu ulega jednak ich ontyczność. Teksty umieszczone w środowisku cyfrowym zyskują

---

<sup>3</sup> M. Bal, *Rama*. W: eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012, s. 169.

**nowe funkcjonalności** – mogą w każdej chwili, w zależności od programu, w jakim są zapisane, być na przykład poddawane transformacjom, stawać się narzędziem tekstowym – mogą być przemieszczane, kawałkowane, wzbogacane o inne formy dyskursywne, tworzące kontekst interpretacyjny, jak chociażby komentarze czytelnicze itp.

Istotna dla myślenia translacyjnego jest świadomość, że zmiana medium skutkuje wypracowaniem nowych struktur tekstowych, nowych form dyskursywnych. I tak na przykład w kulturze oralnej organizacja tekstu literackiego związana była z mnemotechniką. Na strukturę utworu, kształtowanie się określonych form wypowiedzi miały wpływ: referencyjność, udział gestu, mimiki, ruchu ciała, tembru, siły głosu, które współtworzyły znaczenia, pełniły funkcję interpretatorów. Z kolei zapis, utrwalając tekst, umożliwił rozwój form narracyjnych, twórcze wykorzystanie typografii, uwydatnienie znaczeniowej funkcji interpunkcji. W wypadku medium cyfrowego możliwość łączenia wszelkich znaków – zestawiania ich, przetwarzania, wycinania, kopiowania, linkowania – skutkuje kreowaniem figur i narracji ergodycznych (angażujących cielesność użytkownika), interdyskursywnych i intersemiotycznych.

Interaktywną ramę biorącą udział w kształtowaniu znaczeń tekstowych ma także kolejna forma przekładu cyfrowego – **adaptacja digitalna (cyfrowe przekłady intersemiotyczne)**. Przykłady dostarczają tu przekłady tradycyjnej literatury na formy wieloznakowe, animacje. Tu również, jak w wypadku digitalizacji, zachowana jest hipertekstowa rama dyskursywna tekstu, która włącza tekst w dyskurs digitalny (np. kliknięcie na zlinkowane słowo „start” czy na pole leksji umożliwia uruchomienie lub zatrzymanie animacji).

Cyfrowym przekładem intersemiotycznym jest adaptacja futurystycznego *Marszu* Brunona Jasiońskiego, dokonana przez grupę „twożywo” ([www.twozywo.art.pl](http://www.twozywo.art.pl) [2010])<sup>4</sup>. Utwór w warstwę przedstawień graficznych wpisuje parafrazę tekstu. Waler interpretacyjny ma sposób ukazywania się utworu: słowa poruszają się w rytm marsza wygrywanego na bębnach; układają się w przedstawienia ikoniczne (echo poezji wizualnej), które często tworzą analogię semantyczną względem warstwy słownej (np. słowa „palily się lampki” układają się w wizerunek zapalonych lamp); wartość interpretacyjną mają rytm,

---

<sup>4</sup> Zob. <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?n> (31.03.2013).

tempo ukazywania się słów tekstu, wielkość, barwa i – co najważniejsze – ruch liter i wyrazów. Sposób przedstawienia kolejnych słów tekstu jest interpretacją semantyki słowa. Słowo „szli” zostaje zwielokrotnione i porusza się w rytm marszu (kojarzy się z maszerującym wojskiem), słowo „stanął” przedstawione jest w układzie pionowym – stojącym, słowa „krew”, „usta”, „palić się”, a także niektóre słowa nasycone emocjonalnie – mają barwę czerwoną. Powtórzenia w sferze semantyki słowa i semantyki warstwy graficznej oraz dźwiękowej hiperbolizują znaczenia. Dokonują też subtelnych przesunięć znaczeniowych, opatrując warstwę słowną dodatkowymi konotacjami. Znaczenie całego tekstu kształtuje się w interakcji znaczeń werbalnych, animacji komputerowej i warstwy dźwiękowej. Elementy tekstury wchodzą ze sobą w relacje metonimiczne i metaforyczne; powtarzające się układy tych samych słów, rytmicznego ruchu, dźwięku dają efekt hiperboli epitetyzującej tekst słowny. Tekst jest w rytmie marsza pokazywany i odczytywany naprzemiennie po jednym, niekiedy po kilka słów przez kolejne osoby (głosy męskie i żeńskie). Odbiorca doświadcza znaczenia zarówno w owych interakcjach semiosfery i znaczeń słownych, jak i w interakcji elementów semiotyczno-semantycznych przekazu z własną wiedzą kulturową.

Formą przekładu cyfrowego, która włącza w zakres twórczych działań translacyjnych linkową strukturę, jest **przekład hipertekstowy**. Wśród przekładów hipertekstowych wyróżnić można takie, które dokonywane są w obrębie medium digitalnego (np. przekłady językowe, transformacje semiotyczne, stylizacyjne) oraz takie, które wiążą się ze zmianą medium (przekłady medialne, np. hipertekstowa adaptacja tradycyjnego utworu papierowego). Kategorią przekładu hipertekstowego w wypadku utworów literackich objąć zatem należy:

- przekłady literatury hipertekstowej jednego języka/kraju kulturowego na inny język/kraj kulturowy (**przekład hipertekstu literackiego**),
- przekłady utworów linearnych-papierowych na hipertekstową strukturę cyfrową (**przekład hipertekstowy właściwy** – w szczególności adaptacja sieciowa).

W pierwszym z wymienionych przypadków – **przekładzie hipertekstu literackiego** innojęzycznego na hipertekst w języku rodzimym – zachowana zostaje tożsamość medium i dyskursu (tekst pozostaje w przestrzeni cyfrowego medium i dyskursu literatury hipertekstowej). Przekład ten może się koncentrować



wyłącznie na tkance języka tylko wtedy, gdy interakcje, w jakie wchodzi słowo z warstwą dźwięku, ruchomego lub nieruchomego obrazu oraz w jaką wchodzi elementy linkowane, nie wytwarzają znaczeń, które w kulturze docelowej byłyby konstruowane odmiennie. Istotne jest to, iż utwory hipertekstowe łączą zwykle słowo z warstwą ikonyczną, ruchem i linkami. Znaczenie wykracza poza słowo; tworzone jest w interakcji systemów semiotycznych. To sprawia, że tłumacz, chcąc uwzględnić fakt, iż wprowadzenie tekstu w odmienny krąg kulturowy wiąże się z modyfikacją jego interpretacji, możliwością istotnych przesunięć w sferze skojarzeń, jakie może wywoływać, znaczeń, jakie będą ustanawiane przez odbiorcę – **musi dokonać przesunięć nie tylko w tkance słownej, ale i w pozostałych współtworzących tekst „komórkach” tkanki semiotycznej.** Musi wziąć pod uwagę to, jak w kulturze docelowej będzie znaczył tekst jako całość wieloznakowa i hipertekstowa<sup>5</sup>. Wprowadzanie hipertekstu do kultury docelowej jest wprowadzaniem go jako wieloznakowej jedności.

Ponadto obraz, słowo, ruch, dźwięk wzajemnie się reinterpretują w procesie tworzenia znaczeń. To sprawia, że nawet niewielka zmiana w tkance semiotycznej może prowadzić do reinterpretacji wymowy całości, zmiany hierarchii elementów znaczeniowych tekstu, może kierować uwagę odbiorcy na określone elementy tekstowe, jedne znaczenia wydobywać, nawet hiperbolizować, inne lokować w ich cieniu. Przykładu takich przesunięć semiotycznych dostarcza dokonany przez Mariusza Pisarskiego przekład powieści Susan Gibb *Blueberries* (w wersji polskiej: *Czarne jagody*)<sup>6</sup>.

W utworze tym znaczenia kreowane są w interakcji warstwy semantycznej tekstu słownego, semantyki tkanki semiotycznej oraz działań użytkownika.

---

<sup>5</sup> Zagadnienie dbałości o spójność elementów tekstowych w procesie przekładu hipertekstu literackiego i gry wideo pojawia się w artykule Anny Wendorff. Autorka powołuje się w tej mierze na pracę Kamili Gądek. Zob. A. Wendorff, *Hiperteksty i hipermedia literackie a problem tłumaczenia. Wokół „Gabrielli Infinity” Jaimego Alejandra Rodriguez.* W: *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje.* Red. M. Górka-Olesińska. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012, s. 199–200; K. Gądek, *La localización de los videojuegos.* W: *Traducción: Manipulación o transformación necesaria.* Estudios coord. por G. Beltrán y K. Dłużniewska-Łoś. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2011.

<sup>6</sup> Zob. <http://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/gibb/blueberries/titlec.html> (31.03.2013); [http://www.ha.art.pl/hiperteksty/czarne\\_jagody/czarne\\_jagody.html](http://www.ha.art.pl/hiperteksty/czarne_jagody/czarne_jagody.html) (31.03.2013).

Zlinkowane w utworze słowa zaznaczone są na fioletowo. Mają kolor tytułowych jagód. Tak jak w warstwie fabularnej z obrazem jagód powiązane jest wspomnienie bohaterki dotyczące jej molestowania seksualnego w dzieciństwie, tak z fioletowymi słowami powiązane są fragmenty tekstów, w których pojawiają się traumatyczne wspomnienia. Kliknięcie fioletowych słów w wersji oryginalnej zmienia je na kolor jasnoszary. Zabieg ten znów powiązany jest z warstwą fabularną. Słowa-linki zostają nasycone znaczeniami zawartymi w fabule, stają się reprezentacjami tego, co dzieje się w psychice bohaterki. Fioletowa czcionka słów-linków stanowi analogię do obsesyjnie powracającego wspomnienia jagód, które zostawiały ślady na sukience dziewczynki podczas jej wyjść z dziadkiem do lasu. Zmiana barwy linku po kliknięciu na szary koresponduje z pragnieniem wymazania z pamięci traumatycznych wspomnień. Oto bohaterka w swoim dorosłym życiu jest malarką. W jej pracach powraca nieustannie motyw krzaków jagód (pojawia się też w warstwie ikonicznej utworu – jako tło tekstu). Zamalowanie obrazów białą farbą jest znakiem pragnienia wymazania wspomnień z pamięci. Jednak próba okazuje się nieudana – jagody przebijają przez białą farbę, tak jak fioletowe słowa-linki nie zanikają, ale jedynie bledną, stając się znakiem przeżyć, których nie sposób wymazać z pamięci.

W przekładzie Pisarskiego pojawia się dodatkowy element interpretacyjny. Oto linki po najechaniu na nie myszą najpierw zmieniają swoją barwę na czerwoną, a dopiero później stają się szare. Wprowadzenie czerwieni – koloru krwi, cierpienia, przemocy – uwydatnia przedstawione w fabule doświadczenie bólu, utraty dziewictwa i okaleczenia psychiki bohaterki. Wzmacnia (emfaza) traumatyczną wymowę wspomnień, które pojawiają się po kliknięciu w zlinkowane słowa. Przesuwa wreszcie akcent z pragnienia wymazania wspomnień na powracające nieustannie doświadczenie przeszłości, które staje się współodczuwaniem odbiorczym. Efekt empatii, identyfikacji użytkownika z przeżyciami postaci literackiej, dokonuje się nie tylko na poziomie interpretacji znaczeń, ale również na poziomie percepcji. Szczególnie ważny staje się tu dotyk: dotyk klawisza myszki przechodzi w dotyk fioletowych słów, które przywołują traumatyczne wspomnienia dotyku z dzieciństwa.

W procesie przekładu hipertekstu literackiego równie ważne są zatem wszystkie elementy tekstu – zarówno warstwa słów, jak i warstwa ruchomych (czy nieruchomych) ikon, warstwa dźwięku, a wreszcie sposób linkowania.

Na każdej tej płaszczyźnie, a także w interakcji, w jakie wchodzą, może zaistnieć aktywność reinterpretacyjna, każda z nich w procesie przekładu dostaje się też w sieć oddziaływań czynników mających wpływ na znaczenie – tu zwłaszcza intencji i osobowości twórczej tłumacza oraz specyfiki kultury docelowej, w której funkcjonuje odbiorca przekładu. W przestrzeni owych wielorakich oddziaływań, po pierwsze, tekst literacki przestaje być obiektem (przedmiotem), a staje się zdarzeniem (jak piszą o literaturze digitalnej N. Katherine Hayles<sup>7</sup> i Roberto Simanowski<sup>8</sup>), po drugie zaś przekład jest działaniem na zdarzeniach, a nie na przedmiotach tekstowych.

**Przekłady hipertekstowe właściwe** (tu zwłaszcza adaptacje sieciowe, o których będzie mowa niżej) to przekłady literackich utworów linearnych na utwory hipertekstowe.

Szczególną odmianą przekładu cyfrowego są **przekłady struktur**. Ich istotą jest wytworzenie w przestrzeni cyfrowej reprezentacji struktur charakterystycznych dla dotychczasowych dyskursów sztuki (np. dyskursu literatury). Mamy zatem do czynienia z przekładem na hipertekst, czy szerzej: formę digitalną, **cech gatunkowych wypracowanych w toku rozwoju literatury tradycyjnej** (zwłaszcza w kulturze druku), a więc tego, co Gerard Genette nazywa architekstualnością<sup>9</sup>. Specyfika tego przekładu polega na tym, że artefaktem poddawany translacji jest forma (zasada) tekstowa (np. cechy gatunku), a nie jednostkowy, konkretny tekst. Ilustracji przekładu struktury tekstowej wypracowanej przez dyskurs literacki dostarcza *Ars poetica* Zenona Fajfera<sup>10</sup>. Utwór jest reprezentacją idei wypowiedzi metapoetyckiej wypracowanej w przestrzeni tekstu tradycyjnego. W tradycyjnej poezji ujęcie istoty poezji jest zazwyczaj poetyckim nazywaniem. Na pytanie o istotę sztuki poetyckiej poeci odpowiadają słowem poetyckim

<sup>7</sup> N.K. Hayles, *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*. W: *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. Ed. A. Morris, T. Swiss. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, s. 181–209.

<sup>8</sup> R. Simanowski, *What is and Toward What End Do We Read Digital Literature?* W: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*. Ed. F.J. Ricardo. New York–London: Continuum, 2009, s. 13.

<sup>9</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. IV, cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, s. 321.

<sup>10</sup> Zob. [http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars\\_poetica\\_polish.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html) (31.03.2013).

– ujmują ją w języku poezji – przemawiają właściwym poezji językiem figura-tywnym. Wypowiedzi takie wyrażają istotę sztuki poetyckiej semantyką słowa poetyckiego, stosując zabiegi językowe mniej lub bardziej typowe dla poezji, ale zawsze użyte poetycko (by przywołać utwór Czesława Miłosza *Ars poetica?*, który zaczyna od słów: „Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej...”<sup>11</sup>).

Metadyskursywność, chcąc być nią w pełni, wypowiada się zwykle językiem dyskursu, o którym mówi. Fajfer dokonuje przekładu tej idei na strukturę cyfrową. Jego *Ars poetica* jest cyfrową, wykorzystującą narzędzia charakterystyczne dla sztuki digitalnej, reprezentacją idei metapoezji. Na pytanie o sztukę poetycką, istotę poezji cyfrowej, Fajfer odpowiada nie semantyką poetycko zorganizowanego słowa, ale **semantyką formy semiotycznej właściwej przekazom digitalnym**. Poezja u Fajfera wciąż pozostaje sztuką słowa. Ale istotę artyzmu słowa, jego otwartość znaczeniową, wypowiada się nie zabiegami stylistyczno-semantycznymi, ale semiotyczno-semantycznymi. Słowo może być atomizowane (rozbijane), kinetyzowane. Wprawiane w ruch słowa, jego części, znikanie i pojawianie się liter, łączenie ich w nowe jednostki słowne – oddają istotę tekstu cyfrowego. Sztuka poetycka w tej przestrzeni dzieje się już (a niekiedy przede wszystkim) **na poziomie tekstury** – tkanki semiotycznej tekstu oraz w akcie percepcji – także **cielesnego** doświadczenia **tekstu**. Przekład idei poetyckości z medium papierowego na cyfrowe – jest jej realizacją w środowisku cyfrowym. Wydobywa na plan pierwszy cechy wyznaczające specyfikę utworów digitalnych – możliwe dzięki programowaniu: kinetyzację, atomizację, modulowanie, linkowanie, łączenie i przetwarzanie znaków, dyskursów, mediów. Cechy te zostają w utworze poddane tekstualizacji – wypowiadają sobą istotę cyfrowej sztuki poetyckiej.

## 2. Adaptacja sieciowa – cechy i przykłady

Adaptacja sieciowa polega na przystosowaniu utworu tradycyjnego do warunków sieciowych przy wykorzystaniu właściwości nowych mediów. Statyczny dotąd tekst ulega konwersji w formę hipertekstową, interaktywną,

---

<sup>11</sup> C. Miłosz, *Ars poetica?* [z tomu: *Miasto bez imienia*]. W: idem, *Poezje*. Warszawa: Czytelnik, 1988, s. 337.

kinetyczną lub animacyjną i przeznaczony jest już nie tylko do czytania, lecz także do eksplorowania, oglądania i generowania. Adaptacja sieciowa to uczynienie z utworu wyjściowego formy multisemiotycznej – tekst cyfrowy staje się przestrzenią wielu kodów (tekstowych, wizualnych, dźwiękowych), które łączą się, uzupełniają i wzajemnie implikują. Stąd obok oryginalnych fragmentów tekstu pierwotnego pojawią się nowe elementy, mające wpływ na zmianę jego znaczenia. W konsekwencji cyfrowy utwór literacki ulokowany jest na pograniczu wielu dziedzin: animacji, designu, cybernetyki czy muzyki. Zasadne wydają się zatem postulaty badań transdyscyplinarnych, które pozwalają spojrzeć na dzieło przez pryzmat innych obszarów badawczych<sup>12</sup>.

Adaptacje sieciowe rozpatrywać można z punktu widzenia **twórcy** oraz **odbiorcy**. Pierwsza perspektywa wiąże się z omówieniem procesu przełożenia, składającego się z trzech etapów: **wyboru dzieła adaptowanego, opracowywania formy cyfrowej oraz praktycznej realizacji**.

Przy doborze utworu przeznaczonego do adaptacji, twórcy powinny towarzyszyć pytania dotyczące celowości danej procedury: czy przekład ma pełnić funkcję ludyczną, edukacyjną, wyjaśniającą utwór tradycyjny, czy może wyłącznie artystyczną, odcinając się od wersji tradycyjnej? Zasygnalizowane problemy wymagają rozwiązania już w pierwszym etapie pracy, determinują bowiem dalsze metody wykonywania projektu.

Zastanawiając się nad wyborem dzieła, należy przyrzeć się jego strukturze oraz tematyce, te dwie płaszczyzny wpływają bowiem na decyzje dotyczące formy cyfrowej, składników semiotycznych oraz sposobów jego generowania. Cechy wyróżniające utwór wyjściowy – rozstrzygające o jego przekładalności, jak na przykład kompozycja szkatułkowa czy narracja polifoniczna – powinny być uwydatnione poprzez kompozycję i estetykę dzieła cyfrowego.

Wskazać można zatem na dwa warunki przekładu: zintensyfikowanie w utworze cyfrowym znaczenia i budowy tekstu wyjściowego oraz dostosowanie właściwości medium cyfrowego do adaptowanych treści.

Drugi etap pracy na adaptacją wymaga opracowywania formy cyfrowej, czyli określenia jej architektury. Żmudna praca nad utworem pierwotnym

---

<sup>12</sup> Zob. S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*. W: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. Wysłouch, B. Przymuszała. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 25.

oznacza rozpatrywanie go w kategoriach „bazy danych” – tekst traktowany jest bowiem jako zbiór elementów: większych (partie utworu) lub mniejszych (pojedyncze słowo). Utwór ujęty jako zespół składników podlega rozbiciu na poszczególne części, dokonaniu ich selekcji, a następnie wyznaczeniu ich położenia i wzajemnych relacji. Wybór komponentów zależy od znaczenia tekstu wyjściowego i od koncepcji przekładu.

Konstruowanie architektury tekstu cyfrowego polega na ustanawianiu jego przestrzeni, pozycji składników oraz estetyki, przy jednoczesnym pamiętaniu o całościowym, spójnym wydźwięku pracy. Po operacji dokonanej na materii tekstowej odbywa się część przygotowywania w programie komputerowym – etap ten dowodzi autonomizacji poszczególnych części dzieła, wymagających odrębnej procedury. Wykreowanie przekładu digitalnego w efekcie przypomina produkcję filmową, angażującą scenarzystę, producenta i dźwiękowca. Adaptacje sieciowe często są wynikiem prac kolektywnych – przygotowywanych przez kilka osób, z których każda odpowiedzialna jest za inną część pracy.

Stacyczny utwór literacki przemienia się w swoiste wydarzenie – i to nie tylko w momencie jego konstruowania, lecz także na etapie recepcji. Odbiór adaptacji sieciowej jest dowodem na to, że zdolności piśmiennicze, dotyczące umiejętności czytania i pisania, wymagają poszerzenia o wiedzę związaną z funkcjonowaniem w kulturze nowomediów. Roberto Simanowski używa pojęcia *transliteracy*<sup>13</sup> na opisanie połączenia wskazanych kompetencji piśmienniczych z umiejętnością odbioru dzieł audiowizualnych i interaktywnych. Literatura cyfrowa uczy nas bowiem tego, jak posługiwać się technologiami, by wykorzystywać je w praktyce, oraz pomaga przy tym zrozumieć współczesną sztukę i kulturę.

---

<sup>13</sup> R. Simanowski, *Teaching Digital Literature: Didactic and Institutional Aspects*. W: *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*. Ed. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla. Bielefeld: Transcript, 2010, s. 232.

Pierwszą adaptacją sieciową<sup>14</sup> na gruncie polskim jest *Blok*<sup>15</sup> Sławomira Shutego z 2003 roku. Hipertekst jest recyklingiem jego wcześniejszych tekstów drukowanych, przede wszystkim *Cukru w normie* z 2002 roku. Shuty prezentuje społeczne perturbacje toczące się w jednym z bloków na nowohuckim osiedlu. Rozdziały z *Cukru w normie*, opisujące codzienne życie lokatorów, zostały w hipertekście połączone odsyłaczami. Nawigacja między leksjami, stanowiącymi opis rodzinnych perypetii, wywołuje wrażenie wałęsania się od jednego lokatora do drugiego. Nawigacja nabiera także charakteru plotki, zataczającej coraz szersze kręgi swojej obecności. Jak słusznie stwierdza Piotr Marecki:

Kołem napędowym *Bloku* jest wszechnapędzająca społeczność blokowo-osiedlowa plotka. Plotkują dosłownie wszyscy, każdy interesuje się każdym, hiperłącze jest tutaj poniekąd Judaszem, podglądaczem, mieszkańcy bloku Shutego zachowują się jak ich prześcigający się w „informacyjnym skrzeku” bogowie z telewizji i brukowców, kopią ich zachowania<sup>16</sup>.

Spis mieszkańców odgrywa rolę „domofonu” – wystarczy kliknąć na wybrane nazwisko rodziny, by automatycznie przenieść się do jej mieszkania. Prozaiczne historie mieszkańców odkrywają ich zamiłowanie do konsumpcjonizmu, ubóstwianie mediów i wiarę w popkulturę. Użytkownicy poznają mizerną rzeczywistość mieszkańców, skupiającą się wokół życia innych lokatorów, mass mediów i supermarketów.

Shuty zastosował jedną z podstawowych figur retorycznych hipertekstu, jaką jest cykl. Przejawia się ona na przykład we fragmencie o Boryczkach, skąd przechodzimy za pomocą linku do tekstu o Kogutach, a stamtąd odsyłacze przenoszą tylko do jednego miejsca – z powrotem do Boryczków. Zastosowany przez niego cykl, nazwany przez Mariusza Pisarskiego „kołem Shutego”, uznany

---

<sup>14</sup> Oprócz omówionych w niniejszym tekście adaptacji cyfrowych wymienić można ponadto paragrafową grę sieciową na podstawie opowiadań Brunona Schulza *Batwochwał*, w opracowaniu Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka, dźwięk przygotowany przez Artura Sosena Klimaszewskiego. Korporacja Ha!art, 2012. Online: <http://www.ha.art.pl/schulz/start.html>. Również grę tekstową *Popiół i diament* opartą na powieści Jerzego Andrzejewskiego, autorstwa Agnieszki Słodownik, Michała Danielewicza i Michała Szoty. Online: [popioldiament.pl/](http://popioldiament.pl/).

<sup>15</sup> S. Shuty, *Blok*, 2002. Online: <http://www.blok.art.pl>. Wykonanie M. Pisarski, oprac. graficzne P. Marecki, rysunki M. Maciejowski.

<sup>16</sup> P. Marecki, *Sławomir Shuty, czyli Nikifor Internetu*. W: *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*. Red. P. Marecki, M. Pisarski. Kraków: Korporacja Ha!art, 2011, s. 154.

został przez jednych za „nieumiejętność poruszania się w środowisku hipertekstowym”<sup>17</sup>, przez drugich zaś za celowy zabieg wprowadzenia błędu, mającego uwydatnić „prymitywizm i naiwne *reality* relacji” mieszkańców<sup>18</sup>.

Oprócz formy hipertekstowej tekst pierwotny został wzbogacony o komentarze odautorskie, usytuowane w tak zwanych dymkach, pojawiających się przy linkach. Odwołują się one do przytoczonego fragmentu tekstu lub są zapowiedzią następnej leksji. Dymki są elementem odświeżającym tekst tradycyjny i, oprócz linków, jedynym składnikiem wymagającym interwencji czytelnika. Wyjściowa proza wzbogacona została również o rysunki w wykonaniu Marcina Maciejowskiego. Czarno-biała grafika, stylizowana na amatorszczyznę, podkreśla szarość rzeczywistości, banalność i prostotę konsumpcyjnego życia mieszkańców w nowohuckim bloku.

W 2012 roku wydany został w Korporacji Ha!art przekład monumentalnego dzieła Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*<sup>19</sup> w adaptacji Mariusza Pisarskiego. Oświeceniowa powieść swoją strukturą wielowarstwową, polifonicznością, wielością bohaterów i miejsc, wywołuje w odbiorcach poczucie konsternacji i zakłopotania. Wyzwaniem czytelniczym jest zatem okiełznanie wszystkich wątków, niesforne wijących się, krzyżujących i zapętających. Kompozycja szkatułkowa, zastosowana przez Potockiego, polegająca na umieszczeniu jednego opowiadania w drugim – kusi autora przekładu swoją budową labiryntową, pączkującą, można powiedzieć, pre-hipertekstową. Konstrukcja *Rękopisu* ma w sobie ogromny potencjał, wykorzystany przez Pisarskiego, który podjął się wyzwania przełożenia dzieła na formę hipertekstową.

W części „Instrukcja obsługi” Pisarski oswaja użytkownika z dziełem, opisując jego strukturę i proponując metody lektury. Dzieło Potockiego zostało przez autora adaptacji rozbite według różnych kryteriów, a każde z nich zaowocowało powstaniem różnych sposobów nawigacji. Pierwszym wyznacznikiem segmentacji powieści są rozdziały, pełniące funkcję leksji – odbiorca może linearnie, na wzór tekstu tradycyjnego, przechodzić z jednej części do kolejnej.

---

<sup>17</sup> M. Pisarski, *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfiksji w Polsce*. W: *Liternet.pl*. Red. P. Marecki. Kraków: Rabid, 2003, s. 19.

<sup>18</sup> P. Marecki, op. cit., s. 155.

<sup>19</sup> J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, 2012. Wykonanie M. Pisarski. Online: [http://www.ha.art.pl/rekopis/00\\_intro.html](http://www.ha.art.pl/rekopis/00_intro.html).



Drugą podstawą podziału są opowiadania bohaterów, które rozgałęziają się, oddalając czytelnika od głównej fabuły. Ustępy tekstu pełniące funkcję linku generują pojawienie się na marginesie komentarzy, które następnie odsyłają do innych partii *Rękopisu*. Zaproponowana strategia nawigacji wiąże się z największym ryzykiem zagubienia, gdyż podążamy na zasadzie asocjacyjności, a nie zgodnie z linearnym rozwojem głównej historii powieści.

Trzecim wyznacznikiem fragmentaryzacji dzieła są odmienne miejsca zdarzeń, które posłużyły do skonstruowania interaktywnej mapy. Użytkownik ma szansę, niczym podróżnik, podążać śladami przygód Velasqueza. Kolejnym kryterium segregacji utworu wyjściowego były postaci – przygotowana została chronologiczna tabela z imieniem narratora i bohatera oraz z przypisanymi im rozdziałami, w których występują. Pod każdą częścią tekstu – leksją – znajduje się grafik narratorów i postaci, umożliwiający czytelnikowi kontynuowanie historii wybranego bohatera.

Dzięki bez wątpienia żmudnej pracy autora przekładu dzieło Potockiego odsoniło przed odbiorcami warstwy dotąd nieeksplorowane. W tekście głównym Mariusz Pisarski kolorem szarym i niebieskim zaznaczył partie sygnalizujące dodatkowe informacje, między innymi dotyczące fragmentów docelowych powiązanych linkiem. Blisko tysiąc linków wewnętrznych (w tabelach narratorów) i zewnętrznych (w tabelach postaci) oraz dwieście linków tekstowych oddaje hipertekstowość i prekursorstwo dzieła Potockiego – Pisarski w nowatorski wówczas sposób przełamał konwencje formalne powieści.

Oprócz struktury segmentacyjnej, rozgałęziającej i nielinarnej, *Rękopis* przyciąga uwagę swoją szatą graficzną, przygotowaną przez Jakuba Niedzielę. Klasyczna estetyka została zamieniona na design nowomediálny, komponujący się ze stylem komputerowego zapisu tekstu. Estetyka glitchu, szumu i pixel-artu wzmacnia wyobrażenie o „technologicznym przetworzeniu” dzieła tradycyjnego, w czasie którego papier ulega zniszczeniu, a maszyna – awarii. W efekcie otrzymujemy hipertekst o nowej estetyce „cyber-gotyckości”<sup>20</sup>.

Powieść drukowana nie pozostawiała czytelnikowi wyboru sposobu lektury – linearność była nieunikniona. Uwięziony w przestrzeni kartek papieru, czytelnik gubił się w wielości wątków, zgiełku fabuły i w kakofonii wypowiedzeń.

---

<sup>20</sup> J. Niedziela, *Kto się boi geometry Velasqueza?*. Online: <http://www.ha.art.pl/felietony/2799-jakub-niedziela-kto-sie-boi-geometry-velasqueza.html> (31.03.2013).

Forma cyfrowa umożliwiła użytkownikowi podjęcie decyzji o strategii odbioru i tym samym dokonanie wyboru warstw dzieła, które chcemy eksplorować. Labiryntowość i szkatułkowość oświeceniowej powieści doskonale dały się przełożyć na cyfrową hipertekstowość i interaktywność.

W 2012 roku w tym samym wydawnictwie ukazał się **przekład cyfrowy poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego** w opracowaniu Urszuli Pawlickiej i wykonaniu Łukasza Podgórnego<sup>21</sup>. Zastosowana poetyka remiksu traktuje tekst wyjściowy jako materiał do przetworzenia, dekompozycji i reinterpretacji. Twórcy wykorzystują poezję Czyżewskiego, by wygenerować utwory o strukturze i estetyce daleko odbiegających od pierwowzoru. Punktem wyjścia przekładu cyfrowego są sparafrazowane słowa Marka Ameriki: „Co Czyżewski-formista zrobiłby z nowymi mediami?”. Pawlicka i Podgórní wybrali utwory Czyżewskiego ze względu na jego poezję intermedialną, wykorzystującą język werbalny, wizualny i dźwiękowy oraz kładącą nacisk na strukturę formalną. Ponadto kryterium wyboru stanowi tematyka poezji odwołująca się do zagadnienia mechanizacji i medialności życia ludzkiego. Twórczość formistyczna Czyżewskiego wydaje się zatem doskonale dostosowywać do języka cyfrowego, ze względów nie tylko kompozycyjnych, lecz także semantycznych<sup>22</sup>.

Poezja wizualna Czyżewskiego w wersji cyfrowej zyskuje postać utworów interaktywnych, hipertekstowych, kinetycznych lub generatywnych o wyróżniających się estetykach dostosowanych do semantyki tekstu<sup>23</sup>. Punktem wyjścia do przekładu *Muzyki z okna* była powtarzalność wersów, kojarząca się z poetyką pętli w hipertekście. Stąd utwór docelowy przyjmuje postać poezji hipertekstowej, w której funkcję leksji pełni wers z wiersza tradycyjnego. Pojedyncze słowa odsyłają do kolejnych warstw tekstu, wzbogaconych o dźwięk w wykonaniu

---

<sup>21</sup> U. Pawlicka, Ł. Podgórní, *Cyfrowe zielone oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego*, 2012, oprac. U. Pawlicka, grafika i programowanie Ł. Podgórní, muzyka (w wybranych pracach) W. Stępień. Online: [ha.art.pl/czyzewski/](http://ha.art.pl/czyzewski/) (31.03.2013).

<sup>22</sup> Więcej o formizmie: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974, s. 165–179. O poezji Czyżewskiego: J. Kryszak, *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni*. W: T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*. Wstęp J. Kryszak. Oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009, s. 5–27.

<sup>23</sup> Szerzej o formach poezji cyfrowej: U. Pawlicka, *Kryteria i odmiany poezji cyfrowej*. W: eadem, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków: Korporacja Halart, 2012.

Wojciecha Stępnia oraz grafikę obrazującą sens utworu. Odbiorca przechodzi od jednej leksji do kolejnej, odtwarzając powtarzającą się sytuację i zapoznając się z towarzyszącymi wrażeniami podmiotu.

*Noc – dzień* z kolei to utwór geometryczny poświęcony aeroplanom. Ich niesamowita moc wzbijania się w powietrze pobudza wyobraźnię o przekraczaniu wszelkich granic i o byciu w innej przestrzeni fizycznej. Dynamiczność, błyskawiczność oraz wrażenie pomieszania nocy z dniem zdeterminowały konstrukcję rzeczownikowo-czasownikową, przypominającą niekształtną mgławicę, z której odczytać można różnorakie konstelacje wyrażen. Twórcy przekładu rozbili utwór na pojedyncze słowa, grupując je w tak zwane boksy; za kryterium podziału posłużyła część mowy (odrębnie wydzielone zostały rzeczowniki, czasowniki oraz przymiotniki). Kompozycja cyfrowa stylizowana jest na hipertekst: każde słowo w boksie jest linkiem, nie tyle odsyłającym się do innego wyrazu, ile automatycznie zmieniającym się (po aktywacji użytkownika) na kolejny wyraz z tej samej grupy. Procedura ta prowadzi do generowania utworów wielowariantywnych, wzbogaconych o właściwości audialne – komputer odczytuje układ słów. Dzięki temu, że słowa w boksach są ponumerowane, użytkownik może zapisać projekt o tytule szeregu cyfr. Estetyka retro natomiast przywodzi na myśl pierwsze etapy programowania tekstu i tym samym uwydatnia proces jego mechanizacji.

Adaptacje sieciowe sygnalizują zatem zmiany we współczesnej kulturze cyfrowej, jakimi są digitalizacja, interaktywność, sieciowość i konwergencja.

### 3. Nowe aspekty adaptacji i translacji tekstu w mediach cyfrowych

W trakcie pracy translatorskiej nad przekładem hipertekstu literackiego tłumacz styka się nie tylko ze zjawiskami, z którymi tłumacze nie mieli do czynienia wcześniej, lecz także z niuansami translacji, których czytelnik języka docelowego może w ogóle nie dostrzec<sup>24</sup>. Do gry wchodzi szereg nowych

---

<sup>24</sup> W wypadku wspomnianych *Czarnych jagód* praca tłumacza odbywała się w specjalnym hipertekstowym programie Tinderbox do wizualizacji tekstu, w którym Susan Gibb zamieściła pierwotną wersję swojego utworu nadesłaną tłumaczowi. Wszystkie segmenty hipertekstu można było dostrzec jednym rzutem oka jako tematyczne zbiory, rozlokowane na mapie według kryterium napięcia fabularnego. Połączenia między segmentami zostały

aspektów, które skutecznie burzą ogólne schematy dzieł cyfrowych, każąc dostrzec piętrzące się pod-poziomy na modelu i tak już wzbogaconym o dodatkowe warstwy. Trzema głównymi pokładami wielopoziomowego utworu cyfrowego są:

- tekst/poziom wizualny (przedstawieniowy),
- poziom interfejsu/operacyjny (ergodyczny),
- poziom kodu/programistyczny.

### Translacja w warstwie wizualnej i interfejsowej

W trakcie translacji cyfrowej, zwłaszcza typu dzieło cyfrowe – inne dzieło cyfrowe, żadnego z tych poziomów nie sposób nie brać pod uwagę. Wymownym przykładem translatorskich wyzwań w warstwie wizualnej i operacyjnej jest *10veOne* Judy Malloy – krótka powieść hipertekstowa, pisana prozą, ale w układzie wersowym, złożona ze 130 segmentów tekstu połączonych ze sobą około czterystu linkami, które sprawiają, że lektura utworu jest nieliniowa i skojarzeniowa. Dwa wyraźnie zarysowane układy: wersowy i linkowy, które nadbudowują się nad tekstem, co chwila dają o sobie znać efektami poetyckiej, wizualnej i hipertekstowej nadorganizacji. Na pierwszy rzut oka warstwa tekstowa ściśle przylega do niewidocznej warstwy programistycznej. Jedynymi sygnałami kodu widocznymi na ekranie są czerwone linijki oznaczające awerbalne, niezakotwiczone na konkretnych słowach hiperłącza do innych stron tekstu. Po aktywowaniu zamieniają się one w linijki niebieskie. W segmencie nr 30 dziesięciu pisanych prozą wersom towarzyszą aż cztery linki. Każdy tłumacz słusznie założy, że rozmieszczenie linków nie może być przypadkowe. Sama ich forma – to, że zamiast podkreślenia słowa wprowadzony jest awerbalny element typograficzny – celowo czyni dwuznacznym swój hipertekstowy desygnat. Czytelnik może zapytać, czy link między *white dress* a *waiting* odnosi się do wypowiedzi poprzedzającej go, czy następującej dopiero po nim, czy do białej sukienki jako obrazu, metafory, alegorii, czy może do czekania jako czynności. Aby dobrze rozpoznać intencje nadawcze, tłumacz musi zobaczyć, jaka scena kryje się za linkiem, prześledzić alternatywne tory, którymi czytelnik

---

zwizualizowane, alternatywne zakończenia ułożone obok siebie. Wszelkie znaczeniotwórcze implikacje translacji w tym pierwotnym środowisku powieści siłą rzeczy giną w jej wersji ostatecznej, eksportowej, a zatem w wersji odczytywanej online w przeglądarce internetowej.

może się do tego docelowego segmentu dostać. Dopiero wtedy może zdecydować o wyborach językowych, o stylu, rytmie, a nawet szyku spojonych linkami wersów, zdań i słów. Refleksję taką należy ponawiać przy okazji każdego z czterystu linków tego poetyckiego, hipertekstowego opowiadania, pozostając wyczulonym na mechanikę dzieła, na jego równoległe przebiegi, na specyficzną retorykę hipertekstu, z jej poetyką miejsc źródłowych i docelowych, na napięcia wokół kotwicy linku i szereg innych efektów semantycznych<sup>25</sup>.

Przedstawiony wyżej przypadek dotyczy znajomej sfery dzieła literackiego: jego warstwy językowej oraz poziomu lekturowo-interfejsowego. Choć układ zdaniowy, wersowy i linkowy<sup>26</sup> wchodzi w utworze Malloy w relacje częstokroć bardziej złożone niż w wypadku przekładu poezji – pozbawionej tego ostatniego elementu – to lektura *10ve0ne* pozostaje w zasadniczej przyległości do lektury książki drukowanej. Między linkiem a przypisem jest więcej pomostów niż przepaści. Dość szybko jednak tłumacz literatury cyfrowej natknie się na zupełnie nowe układy znakowe, które aktywnie wpływają na kształt dzieła, na proces translacyjny, na decyzje wydawnicze i jakość lektury. Dzieje się tak przede wszystkim wtedy, gdy do głosu dochodzi programowalny aspekt dzieła cyfrowego.

### Translacja w warstwie kodu i między kodami

Obecność kodu komputerowego – najczęściej jest to JavaScript lub języki pokrewne – może być dla tłumacza czymś neutralnym, a tradycyjny proces translacyjny może przebiegać obok procesów sterujących mechaniką utworu. Na jednej ze wstępnych stron *Hipertekstualnej świadomości* Marka Ameriki, po kliknięciu na słowo „linkuję” w zdaniu „Linkuję więc jestem”, czytelnik za każdym razem przechodzi do innego z kilkudziesięciu potencjalnych ciągów

---

<sup>25</sup> O efektach takich, np. o „echu leksji docelowej”, piszę w książce *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, rozwijając rozpoznania Sebastiana Strzeleckiego z jego *Efektów interfejsu*. Zob. S. Strzelecki, *Efekty interfejsu. Recepcja ekranowa hipertekstów literackich*. „Techsty” 2008, nr 1. Online: <http://www.techsty.art.pl/magazyn4/strzelecki/efekty-interfejsu/index.html> (31.03.2013); M. Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013, s. 164.

<sup>26</sup> Kategorię układu linkowego wprowadziła Ewa Szczęsna, zob. eadem, *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*. W: *Tekst (w) sieci. 1. Tekst, język, gatunki*. Red. D. Ulicka. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009, s. 67–75.

dalszych. Możliwe to jest dzięki prostej funkcji *random* języka JavaScript, która – gdy czytelnik kliknie na link – każe komputerowi wybrać jeden z wielu wskazanych w kodzie, ale niewidocznych na ekranie, adresów. W tym wypadku praca tłumacza sprowadzić się może do podmienienia w kodzie JavaScript nazw plików docelowych z angielskiego na polski. Jednak pamiętając, że nazwa pliku jest czymś innym niż widoczna dla czytelnika nazwa danej strony WWW, tłumacz może zaniechać wszelkiej ingerencji w materię programistyczną. Mechanizm otwierania się losowych stron i tak zostanie zachowany – w wersji polskiej komputer losuje wybór uprzednio przetłumaczonych polskich segmentów.

Na podobny brak ingerencji w kod pozwala *Hegirascope* – ruchoma powieść Stuarta Moulthrop’a z 1997 roku. Za sprawą prostego wyrażenia skryptowego `<meta http-equiv="Refresh" content="30">` *Hegirascope* prezentuje się jako zbiór ponad dwustu hipertekstowych slajdów, które następują jeden po drugim w odstępie trzydziestu sekund. Czas ten rzadko wystarcza na to, by przeczytać cały fragment tekstu od początku do końca. Podczas jednak gdy dla historii literatury hipertekstowej to ruchome, migotliwe dzieło jest kamieniem milowym, dla historii translacji literatury cyfrowej okazuje się jednym z najprostszych przedsięwzięć. Użyty tu kod nie ingeruje w zawartość tekstową i pozwala tłumaczowi zapomnieć o swojej obecności. Tekst tłumaczyć trzeba bowiem w „zamrożeniu” – w programie do edycji HTML na komputerze tłumacza, a nie w ruchu, w przeglądarce internetowej.

Jak się okazuje, w wypadku niektórych translacji w kodzie kompetencja tłumacza nie musi wybiegać daleko poza swoje granice, wystarczy, abyśmy potrafili posługiwać się edytorem HTML, który jest rozbudowaną wersją edytora tekstowego, i rozumieli podstawowe znaczniki tego języka, takie jak `<p>` – znacznik używany na oznaczenie paragrafu, czy `<em>` – na oznaczenie pogrubienia.

Inaczej rzecz się ma w wypadku cyfrowej translacji, która odbywa się pomiędzy kodami, czyli porządkami programistycznymi. Taka translacja trans-platformowa, nazywana popularnie „portem” lub „portingiem”, wymuszona zostaje przez rozwój technologii, do jakiego dochodzi między czasem wydania oryginału a czasem translacji, co w konsekwencji wymaga zmiany popularnych narzędzi do czytania literatury cyfrowej i prowadzi do reinterpretacji kontekstu odbioru. Tłumaczenie trans-platformowe konieczne jest wtedy, gdy komputery

współczesne przekładowi nie są w stanie odtworzyć tekstu oryginału, napisanego i wyświetlanego w nieużywanym już systemie.

Dobrym przykładem jest polskie tłumaczenie *afternoon, a story* Michaela Joyce'a – klasycznej, najgłośniejszej powieści hipertekstowej, wydanej w 1991 roku do odczytu na komputerach Macintosh, a po polsku w 2010 roku do odczytu w większości przeglądarek internetowych. Oprócz tłumaczenia nieliniarnie prezentowanego tekstu i rozbudowanej warstwy paratekstowej<sup>27</sup> proces translacyjny musiał objąć także język oprogramowania. Pierwotnie *afternoon, a story* napisane było w języku Pascal. W polskiej wersji zdecydowaliśmy się użyć XML i jego rozszerzeń. Kod jest w wypadku tego dzieła ogromnie ważny i jak nigdzie indziej odpowiedzialny nie tylko za mechanikę, ale też za semantykę dzieła. Przykładem niech będą linki warunkowe. To dzięki nim powieść zapamiętuje kroki czytelnika i zmienia się w zależności od tego, jakie kroki zostały podjęte. Ten prosty z pozoru mechanizm nie da się łatwo odtworzyć nie tylko w zmienionym otoczeniu komputerowym, ale i w warunkach Internetu. Stąd tłumacz musi wkroczyć na teren informatyczny, poprosić wydawcę o zatrudnienie programisty, mieć ogłęd możliwości proponowanych przez współczesną informatykę, podjąć właściwą decyzję, a następnie – jeśli dysponuje pewnymi kompetencjami informatycznymi – implementować i testować programistyczne różnice, by mieć pewność ich zewnętrznej, ekranowej wierności oryginałowi. Ostatecznie tłumaczenie *afternoon, a story* samo w sobie miało charakter zdarzenia, w którym wzięło udział kilku równoprawnych autorów. Radosław

---

<sup>27</sup> Prace nad polską adaptacją tej pozycji trwały od 2005 r. W oryginalnej postaci *popołudnie, pewna historia* to tekst posegmentowany na ok. 550 fragmentów, które na wiele sposobów łączą się z sobą, a te wielorakie powiązania odkrywane są w trakcie lektury. W konsekwencji czytelnik za każdym razem czyta zmienione sekwencje tekstu. Aby uniknąć sytuacji, w której tłumacz omija przez przypadek pewne fragmenty, i upewnić się, że dysponuje on pełną wersją tekstu, polski zespół translacyjno-adaptacyjny zmuszony był do ponownej linearyzacji tej hipertekstowej powieści. Angielski tekst całości został skompilowany jako eksport z programu komputerowego Storyspace, w którym powstał oryginał i w którym powieść się czyta. Była to konieczność o brzemiennej skutkach. Radosław Nowakowski, który tłumaczył tekst, nie mógł znać zmieniających się kontekstów, w jakich dany fragment występuje w trakcie rzeczywistej lektury, nie zawsze np. wiedział, czy mówi kobieta, czy mężczyzna (brak rodzajów gramatycznych), nie mógł też śledzić częstotliwości występowania danych wyrazów w potencjalnych sekwencjach. Stąd konieczność wprowadzenia roli drugiego tłumacza, który pracować będzie w źródłowym programie hipertekstowym (Storyspace).

Nowakowski, autor między innymi polskiej powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka*, odpowiedzialny był za tłumaczenie tekstu głównego w formie pojedynczego, linearnego pliku tekstowego. Jakub Jagiełło czuwał nad szczegółowym określeniem programowania wszystkich „inteligentnych” linków, z których *popołudnie*,  *pewna historia* słynie. Z kolei Mariusz Pisarski (drugi tłumacz utworu, producent tłumaczenia, web designer i drugi programista) tłumaczył parateksty interfejsowe oraz ręcznie adaptował warunki linków każdego segmentu oryginału na warunki w nowym języku skryptowym według założeń Jagiełły. Przykładem działania na kodzie niech będzie algorytm linku warunkowego z segmentu „siginify” określony w oryginale w następujący sposób:

LINK NAME	DESTINATION	GUARDFIELD
<i>Shrapnel</i>	<i>Red Desert</i>	<i>“begin”&amp;~“fragments”&amp;~“die”</i>

Treść warunku to: link szrapnel prowadzi do miejsca „Red Desert” tylko wtedy gdy odwiedziliśmy fragment „begin”, ale nie odwiedziliśmy segmentów „fragments” oraz „die”. W tłumaczeniu warunek ten przepisany jest na nowo i przybiera formę następującą:

```
<leksja title="znaczy"  
href1="Red_Desert"  
href="fragments/the"  
title1="odłamki"  
q="v('begin') ? (v('die') &amp; & (fragments) ? 1 : 0) : 1">
```

Choć różnice mogą wydawać się niewielkie, to pomnożone przez 250 cyfrowych stron *popołudnia*,  *pewnej historii* skutecznie oddają skalę przedsięwzięcia. Warto dodać, że warunki w oryginale pisane były w kolumnach, w wersji polskiej – z uwagi na uwarunkowania techniczne – musiały być zawarte w jednej linii pojedynczego warunku, co czasami przybierało formę tak rozbudowaną, jak w segmencie „music”:

```
q="v('begin') || v('fragments') ? (v('die') ? (v('die') ? 2 : 3)) :  
v('fragments') ? (v('fragments') ? 0 : 1) : (v('begin') ? 3 : 4)"
```

Powyższy warunek był wpisywany ręcznie w kod pojedynczej strony i wielu innych stron z warunkami. Jednak czytelnik nawet tego nie zauważy, gdyż na ekranie, w warstwie wizualnej, obie wersje wyglądają – i działają – mniej więcej tak samo.



Też, iż przekład hipertekstowy jest **działaniem na zdarzeniach, a nie na przedmiotach tekstowych**, polska translacja *popołudnia, pewnej historii* ilustruje wzorowo. Czytelnik kieruje tokiem swojej lektury nie tylko poprzez klikanie na nieoznaczone jako linki słowa, ale wpisuje w okienko dialogowe hasła, otwiera menu ze ścieżkami narracji, aktywuje przyciski „tak” i „nie” jako swoją afirmatywną lub negatywną odpowiedź na rozwój zdarzeń w danym segmencie utworu. To translatorskie przedsięwzięcie okazało się wieloaspektowym wyzwaniem nie tylko w sferze operacyjnej i lingwistycznej, wymusiło też mocną ingerencję w samą cyfrową materię (*hardware* i *software*), która z racji gwałtownego rozwoju technologicznego musiała ulec poważnemu uaktualnieniu. Domagając się zamiany oprogramowania (*software*) wynikłej z ewolucji sprzętu (*hardware*), *popołudnie, pewna historia* odsoniło złożoność „tkanki semiotycznej”, wyraźnie rozdzielając ją na warstwy kodu, interfejsu i sprzętu. Nawet warstwa dyskursywna okazała się tutaj dwuaspektowa, gdyż tekstowi głównemu towarzyszył tu – obfitujący w sygnały ważne dla semantyki utworu – tekst poboczny, ukryty w nazwach linków i w rozwijanych menu z dostępnymi ścieżkami narracji. W konsekwencji proces translacyjny musiał zostać rozdzielony na trzy wyraźne, równoległe pasma: kodu, tekstu i interfejsu, za których przebieg odpowiedzialnych było trzech wyspecjalizowanych tłumaczy. Efektem na ekranie czytelnika pozostaje jednolita całość, remediująca zarówno dziedzictwo druku, pionierskość oryginału powieści, jak i klasyczną oraz nieprzystającą już do zmienionych warunków dzieła – sytuację translacyjną.

\*\*\*

Systemy semiotyczne i medialne, dyskursy i technologie są narzędziami kształtowania znaczeń. Ich nietransparentny charakter sprawia, że przekład hipertekstowy nie jest prostym przemieszczeniem tekstu z jednej rzeczywistości znakowej do drugiej, ale jego wielopłaszczyznową transformacją, która przebiega na wielu poziomach równoległe. Jest działaniem na zdarzeniach tekstowych uzyskiwanych w interakcji semantyk: słowa, polisemiotycznej tkanki tekstu, projektowanych działań użytkownika i ramy kulturowej przekładu.

## Translating Digital Literature: Theory and Practice

### Summary

The aim of our study is to present a new type of translation which takes place on the crossroads of language (translation proper), medium (adaptation) and a combination of software and hardware (port/porting). Looking closely at several translations of American hypertext fiction and poetry into Polish (*afternoon, a story* by Michael Joyce, *Blueberries* by Susan Gibb) we analyze textual procedures that must be taken into account while translating digital literature, at the same time scrutinizing various challenges (on the level of text semantics) that must be faced by the authors of this new kind of translation. Our goal is to demonstrate in what ways the shift from one medium and semiotic system (print) to another (screen) changes the ontology of the literary work and the scope of translator's assignments. It is especially important in the situation when verbal elements are no longer sole conveyers of meaning, but are instead accompanied by multimedia elements and the underlying layer of computer code.

Four forms of digital translation are presented: digitalization, digital adaptation, structural translations and hypertextual translation. Two possible instances of the hypertext translation are discussed; one is a language to language translation over the programming layer, the other being an adaptation of classic work into a hypertext structure. We analyze the stages and specifics of digital translation. Translation that takes into account the visual, the operational (interface) and the programming layer of the work becomes a process on events rather than a process on textual elements. Hypertextual translation – as we conclude – is a multidimensional transformation of text that happens on the semiotic, technological and the cultural levels at the same time.

*Ewa Szczęsna, Mariusz Pisarski*

**Keywords:** comparative literature, hypertext translation, digital literature, inter-media translation, adaptation

Ewa Hendryk  
Uniwersytet Szczeciński

## Liberatura

### – o nowych aspektach dialogu między literaturą i sztuką

Liberatura jest pojęciem funkcjonującym w literaturoznawstwie od niedawna. Zgodnie z jednym ze znaczeń łacińskiego słowa *liber* odnosi się ono do książki nie tylko jako nośnika tekstu, ale również jako obiektu materialnego biorącego udział w przekazie literackim. W erze systematycznego upowszechniania e-booków, kiedy wysuwane są raczej postulaty koniecznego dystansu do książki w ujęciu przedmiotowym, takie rozumienie wydaje się anachronizmem, a także powielaniem znanych już technik i stylów. Z drugiej zaś strony liberatura, będąca niekonwencjonalną formą artystycznego wyrazu, cieszy się wśród twórców i krytyków literatury coraz większym zainteresowaniem. Celem niniejszego artykułu jest omówienie tego zjawiska, wykazanie różnych technik liberackich, które rozwijały się na przestrzeni wieków, a także walorów estetycznych, jakie wynikają z połączenia elementów utworów literackich z wizualnymi, charakterystycznymi dla sztuk plastycznych.

## Definicja

Twórca pojęcia liberatury, polski artysta i pisarz Zenon Fajfer, w eseju-manifeście opublikowanym po raz pierwszy w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej”<sup>1</sup> podkreśla, że

jest to nie tyle nowy prąd czy styl, lecz bardziej pewna forma aktywności artystycznej i myślenia: o słowie, o literaturze, o książce, z uwzględnieniem jej cech fizycznych, na ogół ignorowanych przez czytelników, pisarzy i krytyków<sup>2</sup>.

Termin „liberatura” pojawił się wprawdzie kilkanaście lat wcześniej w powieści *Larva* hiszpańskiego pisarza Juliána Ríosa, jednakże w drugim znaczeniu łacińskiego *liber*. Oznaczał wolność twórczą wyzwalającą od wszelakich światopoglądowych, obyczajowych czy artystycznych tabu<sup>3</sup>. Definicja Fajfera zakłada także kreacyjną swobodę artysty i emancypację z ograniczeń, oznacza jednak przede wszystkim dążenie do stworzenia tak zwanego dzieła totalnego, w którym pisarz mówi całą książką, tak że jej materialna i duchowa strona nawzajem się dopełniają, tworzą harmonię<sup>4</sup>. Wojciech Kalaga podkreśla zawartość obu znaczeń słowa *liber* w tym pojęciu:

Termin *liberatura* jest swego rodzaju słowem-walizką, łączącym w sobie znaczenie łacińskiego *liber* zarówno w sensie *wolny* jak i *książka*: konotuje on zatem i wolność twórczą, i znaczenie książki jako obiektu materialnego w przekazie artystycznym<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6, s. 8–9. W 2005 r. ukazał się kolejny tekst, tym razem wspólny z Katarzyną Bazarnik, pt. *Liberatura czyli dziura w sieci*, w którym autorzy zdefiniowali liberaturę jako nowy rodzaj literacki (obok epiki, liryki i dramatu).

<sup>2</sup> Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*. W: *liternet.pl*. Red. P. Marecki. Kraków: Rabid, 2003, s. -5 [sic!].

<sup>3</sup> W Niemczech termin ten używany jest w podobnym znaczeniu i odnosi się do nagrody przyznawanej od końca lat 90. XX w. co roku pisarkom z krajów Ameryki Łacińskiej, Azji i Afryki w celu popularyzacji tych autorek.

<sup>4</sup> Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks... Por. Puzdro 01 – Liberatura* [wywiad z Zenonem Fajferem], 2005. Online: <http://www.puzdro.pl/1/16-wywiad-fajfer.htm> (5.12.2013).

<sup>5</sup> W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*. „Dwutygodnik.com” 2010, nr 38. Online: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html> (5.12.2013).

Nieco kontrowersyjna propozycja Fajfera, by uznać liberaturę za nowy gatunek literacki obok prozy, liryki i dramatu<sup>6</sup>, pozostała bez większego odzewu, ujawnia jednak awangardowy zamysł jej twórców i jest odpowiedzią na brak adekwatnego określenia dla tego rodzaju twórczości. Zarówno przez teoretyków, jak i zwykłych czytelników graficzna, materialna i przestrzenna strona literatury są na ogół pomijane. Przestrzeń zapisu znajduje się zdaniem Katarzyny Bazarnik poza obszarem lektury i analizy:

[...] w oczekiwaniu większości wydawców i odbiorców książka miała i nadal ma pełnić jedynie rolę służebną wobec „treści”, sprawować funkcję estetycznego opakowania, umożliwiającego możliwie ekonomiczny zapis mowy, odpowiednio atrakcyjny z czysto handlowego punktu widzenia<sup>7</sup>.

Na wzrost zainteresowania zewnętrzną warstwą utworu wpłynęły trzy wydarzenia na polskim rynku literackim. Pierwsze z nich to wspomniany już esej Fajfera zawierający główne założenia liberatury. Drugie to otwarcie w 2002 roku w Krakowie pierwszej Czytelni Liberatury, w której zebrane zostały przykłady książek liberackich z różnych krajów i epok. Trzecie to ukazująca się od roku 2003 seria Korporacji Ha!art pod nazwą „Liberatura”, w której dotychczas ukazało się kilkanaście tomów reprezentujących liberaturę polską, a także zagraniczną w przekładzie na język polski<sup>8</sup>. Termin ten powoli zadomawia się w dyskursie naukowym: ukazało się kilka opracowań na ten temat, dwie dysertacje,

<sup>6</sup> Zob. Z. Fajfer: *liryka, epika, dramat, liberatura*. W: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*. Red. K. Bazarnik. Kraków: Universitas, 2002, s. 233–239.

<sup>7</sup> K. Bazarnik, *1929–2009: czyli od Work in Progress do Kota w Worku*. W: idem, *Liberatura*. Online: <http://www.liberatura.pl/1929-2009-czyli-od-work-in-progress-do-kota-w-worku.html> (5.12.2013).

<sup>8</sup> Publikacje Ha!art, seria *Liberatura* (ważniejsze pozycje): Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, *(O)patrzenie* (2003); Radosław Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* (2003); Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę/But Eyeing Like Ozone Whole* (2004); Radosław Nowakowski, *Koniec świata według Emeryka* [CD-ROM] (2005); Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (2005); Stanisław Czycz, *ARW* (2007); Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter/ten letters* (2010); Georges Perec, *Życie instrukcja obsługi* (2009); Paweł Dunajko, *Chodzi o wyciszenie głosu, żeby usłyszeć pismo* (2010); Krzysztof Bartnicki, *Prospekt emisyjny* (2010); Herta Müller, *Strażnik bierze swój grzebień* (2010); Raymond Federman, *Podwójna wygrana jak nic* (2010); Bryan Stanley Johnson, *Przełożona w normie* (2010); James Joyce, *Finneganów tren* (2012).

kilka prac magisterskich w zakresie literatury polskiej, ale także niemieckiej<sup>9</sup>. Wzrasta zainteresowanie tym zjawiskiem za granicą<sup>10</sup>, czego przykładami są: typologia przestrzeni w dziele literackim Carla Darryla Malmgrena, w której amerykański badacz dużo uwagi poświęca przestrzeni ikonicznej obejmującej graficzne i materialne cechy utworu, oraz tezy francuskiego teoretyka Michela Butora wskazujące na konieczność przewartościowania w estetyce recepcji dzieła literackiego z uwzględnieniem warstwy zewnętrznej książki jako istniejącego w przestrzeni obiektu fizycznego<sup>11</sup>. Również niektórzy poeci konkretni, na przykład Stanisław Dróżdź, który określał swoje utwory mianem „pojęciokształtów”, gdyż łączyły one słowo i obraz w jedną całość<sup>12</sup>, czy Richard Kostelanetz, twórca sztuki holograficznej, book-art i instalacji komputerowych – dostrzegają potrzebę innego nazewnictwa dla swych dzieł niż tradycyjne określenie „utwór literacki”. Jak pisze Mariusz Pisarski, liberatura wychodzi obecnie

z kontekstu Joyce'a i jawi się jako jeden z ciekawszych, nowych gatunków artystycznych, które można rozpatrywać w kontekście ikoniczności literatury czy literackości obrazu/fizycznej przestrzeni<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Zob. W. Husarzewska, *Liberatura – projekt dzieła totalnego*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Teresy Walas [manuskrypt]. Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki. Kraków 2007; E. Karbowski, *Liberatur als Architektur des Wortes. Ein neuer Blick auf die Literatur oder eine neue Literaturform?* Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jacka Rzesotnika [manuskrypt]. Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Germańskiej. Wrocław 2007. Online: [http://www.forumbookart.de/redaxo/download.php?file=protect/liberatura-3\\_2mb.pdf#](http://www.forumbookart.de/redaxo/download.php?file=protect/liberatura-3_2mb.pdf#) (5.12.2013).

<sup>10</sup> Do popularyzacji nowej, współczesnej idei liberatury przyczyniły się prace Katarzyny Bazarnik w języku angielskim, m.in. artykuł *Liberature: A New Literary Genre?*, który ukazał się w 2007 r. w przygotowanym przez uniwersytety w Krakowie, Zurichu i Amsterdamie, a wydanym przez amerykańskie wydawnictwo John Benjamins zbiorze pt. *Insistent Images*.

<sup>11</sup> Por. A. Rybarczyk, „*Uksiążkowiec świat*”, czyli kilka słów o literaturze. „Biblioteka” 2012, nr 16, s. 348. Zob. także K. Bazarnik „*Książka jako przedmiot*” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą. W: *Od Joyce'a do liberatury...*, s. 188.

<sup>12</sup> Por. A. Rybarczyk, op. cit., s. 348.

<sup>13</sup> M. Pisarski, *Liberatura na świecie*. „Techsty. Literatura i Nowe Media”, 2007. Online: [http://www.techsty.art.pl/aktualnosci/archiwum/2007\\_1.html](http://www.techsty.art.pl/aktualnosci/archiwum/2007_1.html) (5.12.2013).

Jeszcze inny istotny aspekt liberatury – zetknięcie się dwóch sfer literatury, „*physis* i transcendencji: materialności i immaterialności”<sup>14</sup> – dostrzega Jacek Rzeszotnik, germanista i literaturoznawca z Uniwersytetu Wrocławskiego. Owo spotkanie stanowi według niego pewną formę wyjścia z dotychczasowej wzajemnej alienacji tych sfer, będącej następstwem masowej – prowadzącej do uniformizacji – produkcji słowa drukowanego<sup>15</sup>.

### Początki liberatury

Pośredni rodowód tego rodzaju twórczości sięga narodzin pisma i najbardziej pierwotnych form książki, na przykład egipskich hieroglifów czy chińskich ideogramów. Wynalazek pisma, a potem druku, wytwarzał swoiste jakości wizualizacyjne i umożliwiał poetom nowe obszary kreacji. Już w kulturze starożytnej znane były tak zwane *technopaegnia*, wiersze uformowane na wzór rzeczy, o których opowiadały. Podobny charakter miały *carmina figurata*, oddające w swoim zapisie kształty przedmiotów. Za pewnego rodzaju prototypy dzieł liberackich można uznać wiele dzieł religijnych, zarówno rękopiśmiennych, jak i drukowanych, głównie inskrypcje, iluminacje, zwoje papirusu i księgi wykorzystywane w praktykach kabalistycznych, rytuałach pogrzebowych i mistyce chrześcijańskiej<sup>16</sup>. Figuralne techniki wersyfikacyjne wykorzystywano także (zwłaszcza w epoce baroku) w utworach emblematycznych, których przykładem jest tomik wierszy angielskiego poety George’a Herberta *The Temple* (1633), przedstawiających swym kształtem budynek i wnętrze świątyni chrześcijańskiej<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> J. Rzeszotnik, *Liberatur als Verschmelzung von Physis und Transzendenz. Zu einem gesamt-künstlerischen Literaturkonzept*. W: *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Hg. F. Grucza. Bd. 10. Frankfurt am Main [et al.]: Peter Lang, 2012, s. 335 (tłum. E.H.).

<sup>15</sup> Por. ibidem, s. 336.

<sup>16</sup> Należą do nich: średniowieczna iluminacja *Ars magna* Rajmunda Lulla, *Księga o pochwałach św. Krzyża* z IX w., zwój *Tory* w języku hebrajskim, drzeworytnicza Biblia Pauperum z XV w., a także przykłady chorałowej twórczości brewiarzowej, np. *Das Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden* z XV w.

<sup>17</sup> Również w historii literatury niemieckiej można wykazać wiele podobnych przykładów, np. wiersze figuralne Theodora Kornfelda (*Ein Sanduhr*, 1686) i Cathariny Reginy von Greiffenberg (*Kreuzgedicht*, ok. 1700).

Często znani pisarze włączali w obręb dzieła elementy niewerbalne, z typografią i przestrzenią włącznie, nie definiując co prawda swych działań czy intuicji jako odrębnego gatunku literackiego. Symbolista niemiecki, Stephan George, zaprojektował na przykład dla osiągnięcia satysfakcjonującego wyglądu swoich tekstów własny krój czcionki, a Christian Morgenstern, inny poeta tworzący w duchu antynaturalizmu, w wierszu *Fisches Nachtgesang* (1905) przedstawił za pomocą znaków intonacyjnych główny jego motyw – rybę, wyrażając tym samym niemy protest przeciwko konwencjonalizacji języka. Próby wizualnego wykorzystania znaku werbalnego i przełamywania granic między sztukami podejmowali zwłaszcza awangardysty z kręgu kubizmu, futuryzmu, dadaizmu i konstruktywizmu, do których w tekście tym jeszcze nawiążę.

### Próba systematyzacji

Przyjmując kryterium formalne – nośnik fizyczny – można wyróżnić, podążając tropem Fajfera<sup>18</sup>, kilka typów utworów wykazujących cechy liberatury, chociaż granica między nimi jest nieznaczna, nieraz trudna do wykazania: 1) teksty wzbogacone obrazem, w których warstwa graficzna (rysunki, zdjęcia) jest bardziej zintegrowana z tekstem niż zwykła ilustracja; 2) utwory z przewagą aspektu przestrzennego, gdzie „tekst niejako wymusza określoną budowę książki lub jej fragmentu”<sup>19</sup>; 3) dzieła o dominującej sferze materialnej, najbardziej spokrewnione z tak zwaną książką artystyczną; 4) kolaże artystyczno-literackie; 5) książki w pudełkach, zrywające z linearnym i chronologicznym porządkiem tekstu; 6) tekstowe instalacje; 7) e-liberaturę wykorzystującą właściwości elektronicznego hipertekstu.

1) Najlepszym przykładem pierwszej grupy utworów, których ilustracje ściśle sprzężone są z tekstem, jest całe olbrzymie terytorium ilustrowanej literatury dziecięcej. Obraz, elementy graficzne i przestrzenne pełnią tu funkcję nadrzędną – wystarczy wspomnieć choćby interaktywne, trójwymiarowe książeczki dla najmłodszych. Na tym obszarze tworzenie liberatury na pewno nie budzi

---

<sup>18</sup> Por. Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*. Kraków: Korporacja Ha!art 2003, nr 2, s. 9–10.

<sup>19</sup> A. Połusznna, *Czy liberatura to literatura?* „Konspekt” 2004, nr 20. Online: <http://www.up.krakow.pl/konspekt/20/liber.html> (5.12.2013).



żadnych wątpliwości. Ale również w literaturze dla dorosłych wyzwaniem dla odbiorcy mogą być książki, w których obraz tworzy ze słowem nierozzerwalny związek, nadaje kształt przesłaniu autorskiemu. Jedną z pierwszych książek uznanych za liberackie jest *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy* (1759–1767) Laurence’a Sterne’a, gdzie autor świadomie i umiejętnie stosuje zamiast słów typograficzne zabiegi formalne: gwiazdki i znaki interpunkcyjne, rysunki i nuty, a puste lub czarne strony pozostawia do wypełnienia czytelnikowi według jego własnej fantazji. Taka forma burząca istniejący porządek estetyczny przysporzyła wówczas krytkom literackim kłopotów z jej klasyfikacją. Podobny problem pojawił się w odniesieniu do powieści Jamesa Joyce’a – ani *Ulisses* (1918–1920), ani *Finneganów tren* (*Finnegans Wake*, 1922) nie mieścił się w ramach żadnego znanego gatunku literackiego. Również wygląd niektórych dramatów Stanisława Wyspiańskiego, na przykład *Wyzwolenia* (1903), był w najdrobniejszym szczególe przemyślany i zaprojektowany przez autora, co odróżniało je od ówczesnych tradycyjnych publikacji<sup>20</sup>. Niezwykłymi utworami są też iluminowane poematy Williama Blake’a z początku XIX wieku, których grafika ilustracyjna, integralnie połączona ze słowem, przypomina średniowieczne zdobnictwo książkowe.

2) W książkach z przewagą czynnika przestrzennego rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory, a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego. Ich prototypy można znaleźć we wspomnianych już wierszach figuralnych, następnie w twórczości kubistów i futurystów, ich próbach przełamywania tradycyjnego układu tekstu i oswobodzenia literatury z rygorów składni języka i konwencjonalnego składu drukarskiego<sup>21</sup>.

Znaczący krok w tej dziedzinie poczynił Stéphane Mallarmé w swoim oryginalnym poemacie przestrzennym *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (1897). Autor gestem hazardzisty rozrzucił czarne na białym, czcionkę na

<sup>20</sup> Por. *Liberatura*, strona Małopolskiego Instytutu Kultury (1759–1939: czyli od *Tristrama do Finneganana*). Zob. <http://www.liberatura.pl/1759-1939-czyli-od-tristrama-do-finneganana.html> (5.12.2013).

<sup>21</sup> Koncepcja „słów na wolności”, postulowana po raz pierwszy przez Filippa Tommasa Marinettiego w 1909 r., zakłada całkowitą autonomię poszczególnych słów, wolnych od tradycyjnej, logicznej składni. Znalazła ona także odbicie w przestrzennych układach typograficznych. Por. M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010, s. 113–114.

stronie, czyniąc puste, białe płaszczyzny ważnym elementem dzieła. Czytelnik, podążając za proponowaną przez autora grą słów, czcionki, czerni farby drukarskiej i bieli niezapisanej kartki, zaczyna tworzyć słowa-obrazy. Dzięki nowatorskiemu wykorzystaniu przestrzeni Mallarmé uzyskał zupełnie nową jakość – słowo nierozzerwalnie stopione z materią książki, co Maryla Hopfinger określa jako „rozsunięcie typograficzne” tworzące nowe miejsce czytelnikowi<sup>22</sup>.

Kolejnym przełomem w poszukiwaniu nietradycyjnych typograficznych form ekspresji były też *Kaligramy* (1918)<sup>23</sup> Guillaume’a Apollinaire’a. Poeta, łącząc tekst z elementami grafiki, odnowił zapomniany nieco na przestrzeni wieków gatunek *carmen figuratum*. Niektóre kaligramy przedstawiające różne figury są tak misterne, że trudno powiedzieć, czy patrzymy na obraz, który jest tekstem, czy na tekst, który jest obrazem<sup>24</sup>.

Z komponowania fantazyjnych układów typograficznych znani byli w późniejszych latach animatorzy ruchu „konkretystycznego”, zwłaszcza Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Max Bense, Franz Mohn, Stanisław Dróżdź, a także przedstawiciele brazylijskiej Grupy Noigandres, którzy kładli nacisk na podstawowe elementy języka poetyckiego: pojedynczy znak i słowo. Również abstrakcyjna twórczość letrystów, zorientowana głównie na sferę brzmieniową języka, miała znaczący wymiar wizualny, ponieważ ich teksty tworzyły swoiste partytury będące syntezą warstwy dźwiękowej z graficzną. Błędem byłoby przywoływanie poetów konkretnych i innych grup awangardy literackiej w kontekście liberatury, ponieważ ich punkt wyjścia i inspiracje były zupełnie inne. Należy jednak podkreślić pewne podobieństwa, na przykład zabiegi zapisu ikonograficznego, twórczość na granicy sztuk pięknych i literatury, korzystanie z materii obydwu tych dziedzin.

Polscy twórcy liberatury – Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer – podejmują się liberackich eksperymentów w przestrzeni trójwymiarowej. Przykładem jest uznawane za „modelowy egzemplarz” liberatury *Oka-leczenie*, autobiograficzny trójksiąg powstały po trwałym połączeniu poszczególnych części okładkami. Tematem jednego z okalających tomów jest oczekiwanie i moment przyścia

---

<sup>22</sup> Por. ibidem, s. 113.

<sup>23</sup> *Kallos* w języku greckim oznacza piękno, a *gramma* – literę, pismo, stąd inna nazwa formy kaligramów: „liryczne ideogramy”.

<sup>24</sup> Por. M. Hopfinger, op. cit., s. 119.

na świat syna autobiograficznych bohaterów; z drugiej zaś strony analogicznie przedstawiana jest historia umierania jego dziadka. Utwór zawiera kilka warstw tekstu odsłaniających się dopiero w trakcie lektury. Prowadzą one do ukrytego kluczowego słowa „zarodek”, które ma znaczenie symboliczne, służy oddaniu z jednej strony wyłaniającej się, z drugiej zaś strony zanikającej świadomości. Forma wynika więc z treści – dwa odrębne wydarzenia zbiegły się w czasie, dlatego też księgi muszą być połączone i nierozzerwalne<sup>25</sup>.

3) Dzieła liberackie o dominującej sferze materialnej wykazują największe pokrewieństwo z tak zwanymi książkami artystycznymi czy bibliofilskimi. Materialny wolumin staje się przewodnim składnikiem dzieła, zbliżonego bardziej do obrazu, rzeźby czy obiektu artystycznego<sup>26</sup>. W pierwszych dekadach XX wieku obserwuje się dość liczne przypadki twórczej współpracy poetów z malarzami, przynoszące ciekawy, bliski liberaturze efekt książkowy. Ten typ interdyscyplinarnego współdziałania zainicjowali Max Jacob z Pabłem Picasso, wydając w 1911 roku ilustrowany kubistycznymi grafikami poemat prozą *Saint Matarel*. Duży wpływ na rozwój książki artystycznej w latach powojennych wywarł nawiązujący do doświadczeń dadaizmu międzynarodowy ruch artystyczny Fluxus, zwłaszcza jego koncepcja intermediów zakładająca syntezę sztuk.

Wśród polskich książek z przewagą materiału należy wymienić *Hasę Rapasę* Radosława Nowakowskiego – trójkątną książkę, wykonaną przez autora własnoręcznie; *Polano* Zbigniewa Sałaja, którego forma odpowiada tytułowi; *Świątynię kamienia* Andrzeja Bednarczyka – medytacyjny poemat w betonowej oprawie z kamieniem będącym częścią tekstu. Z kolei książki miniaturki, na przykład do wierszy Zbigniewa Herberta *Kamyk*, *Wybrańcy gwiazd* i do wiersza Paula Celana *Wybij kliny światła*, pokazują, w jaki sposób wizualizacja za pomocą materialnego woluminu może ułatwić, wzmocnić lub uzupełnić przekaz literacki. Na uwagę zasługuje też dostępna w Czytelni Liberatury dziesięciometrowa „książka-makieta” *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego – opowiedziana za pomocą szkiców, rysunków i krótkich zdań historia tego, co się dzieje w umyśle człowieka, który mija kolejne kamienice i spotyka różnych

<sup>25</sup> Zob. prezentację multimedialną: <http://www.youtube.com/watch?v=gsDdj4oFBFc> (5.12.2013).

<sup>26</sup> Por. Z. Fajfer, *Liberum veto? W: Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. M. Dawidek-Gryglicka. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005, s. 18.

ludzi. Czytelnik zmuszony jest do obcowania z obiektem przestrzennym, przez który trzeba się przespacerować, zanim się go odkryje.

W niemieckim obszarze językowym ważnym źródłem informacji na temat twórczości na pograniczu liberatury i książki artystycznej jest *Kompendium zeitgenössischer Handpressendrucke* Heinza Stefana Bartkowiaka, a także jego forum *book art*<sup>27</sup>, skupiające wiele przykładów dzieł tak zwanej pięknej książki, rozumianej jako „sztuka książki”<sup>28</sup>. Różnica między liberaturą a książką artystyczną dotyczy przede wszystkim funkcji słowa w utworze. W liberaturze najważniejsze jest słowo, co oznacza, że każde odejście od edytorskich konwencji ma swoje literackie uzasadnienie. Natomiast książka artystyczna, choć bywa tworzona przez poetów, przeważnie konkretystów, należy do dziedziny sztuk plastycznych. W książce artystycznej twórca może poszerzyć swe możliwości, umieszczając fragmenty tekstu, napisu lub pojedyncze litery. Słowo jest tu więc tylko jednym – często drugorzędnym – z jej elementów.

4) Kolejną grupę dzieł liberackich tworzą kolaże artystyczno-literackie. Technika ta, zainicjowana przez dadaistów, między innymi Tristana Tzarę<sup>29</sup>, Hansa Arpa i Kurta Schwittersa, z czasem stała się ważną strategią łączenia słowa z obrazem, wykorzystywaną przez wybitnych pisarzy, na przykład Jamesa Joyce’a. Nowy impuls rozwojowi kolażu artystyczno-literackiego nadał zwłaszcza Kurt Schwitters w swych eksperymentach pod nazwą *Merz*, które stanowiły swoistą formę korespondencji sztuk. Artysta, znany z wierszy typowo dadaistycznych (*Ursonate*) oraz poezji zaskakującej związkami semantycznymi

---

<sup>27</sup> Zob. H.S. Bartkowiak, <http://www.forumbookart.com/> (5.12.2013).

<sup>28</sup> Por. K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*. W: *Tekst-tura...*, s. 24.

<sup>29</sup> Prekursorem techniki kolażu był w latach 20. XX w. Tristan Tzara, który na spotkaniu surrealistów zaproponował, że stworzy na miejscu wiersz, wyjmując w przypadkowej kolejności słowa z kapelusza. Z czasem kolaż stał się poważną alternatywną strategią pracy ze słowem, badaną i wykorzystywaną przez poetów i pisarzy. W *Manifestie o miłości słabej i miłości gorzkiej* (*Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*) Tzara zawarł przepis na poemat dadaistyczny: „weź gazetę/ weź nożyczki/ wybierz z gazety artykuł takiej długości, jaką przewidujesz dla swojego poematu/ wytnij artykuł/ potem starannie wytnij każde słowo z artykułu i wsyp wycinki do worka/ lekko potrząśnij/ potem starannie wyciągaj odcinki jedne po drugich/ przepisz sumiennie/ [...] poemat będzie do ciebie podobny”. Cyt za: A. Pająk, *Czy jest w tym tekście jeszcze autor? Cyfrowe zlepki, postprodukty, kolaże*. „Techsty. Literatura i Nowe Media”, Magazyn 2008, nr 5. Online: <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/pajak02.html> (5.12.2013).

(*Anna Blume*), tworzył kolaże, które w przeciwieństwie do znaczących kaligramów Apollinaire'a odznaczały się dużym stopniem abstrakcyjności, składały się bowiem z wycinków czasopism, plakatów, zużytych biletów, odbić stempli i ręcznych zapisów<sup>30</sup>. Ich celem było niwelowanie granic wyrazowych różnorodnych tworzyw, a tym samym granic między różnymi dyscyplinami, także między sztuką i życiem.

Znaczący wpływ na rozwój techniki kolażu artystyczno-literackiego ma twórczość niemieckiej laureatki nagrody Nobla, Herty Müller, szczególnie jej – co podkreśla w wielu wywiadach sama autorka – zamiłowanie do nożyczek, kleju i zużytych gazet. Zamyśl tworzenia kolaży powstał w czasie częstych podróży, kiedy pisarka zamiast pocztówek wysyłała znajomym własnoręcznie zrobione kartki-kolaże. Pomysł ten przerodził się w pasję<sup>31</sup>, a jej efektem jest między innymi zbiór kolaży *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993), opublikowany w Polsce w 2010 roku w serii „Liberatura” pod tytułem *Strażnik bierze swój grzebień*<sup>32</sup>. Müller jest autorką także innych tomów kolaży: *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) i *Kolaże* (2013), ale ten wydany najwcześniej (*Der Wächter nimmt seinen Kamm*) wykazuje najwięcej cech liberackich. Przekaz współtworzą tutaj zarówno tekst, jak i niekonwencjonalna forma utworu – luźne karty włożone do tekturowego pudełka. Każda karta to poetycko-graficzny kolaż utworzony przez autorkę z wycinków gazet – pasków ze słowami i ich fragmentami, a także wycinków zdjęć, ilustracji oraz wychudłych, zdeformowanych postaci, przypominających nieco rysunki Kafki. Kolaże Müller w pewnym sensie nawiązują do eksperymentów Tristana Tzary, autorka rezygnuje jednak z czynnika przypadkowości, który u dadaistów odgrywał zasadniczą rolę. Starannie dobiera, waży słowa, akcentuje niektóre wypowiedzi za pomocą odpowiedniego rodzaju, wielkości i barwy czcionki. Chociaż ważnym punktem kolaży jest sam proces przebudowy języka i tworzenie nowych znaczeń ze słów wyrwanych z kontekstu, ich istotna cecha to symbioza

<sup>30</sup> Eksperymenty literackie Schwittersa z etykietą „Merz” przedstawiały swoistą technikę kolażu. Wywarły duży wpływ na późniejszy rozwój letryzmu i poezji konkretnej. Por. H. Hartung, *Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck, 1975, s. 29–30.

<sup>31</sup> Więcej pod adresem: <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/1510418,1,herta-muller-dla-politykapl.read#ixzz1mD1NWM9l> (5.12.2013).

<sup>32</sup> Polskiemu wydaniu książka zawdzięcza więc swój pierwszy przekład.

tekstu i materialnej formy utworu. Oryginalne przenośnie i obrazy poetyckie pisarka łączy z techniką wizualizacji, a grę między przekazem słownym i obrazem, często surrealistycznym, perwersyjnym, cechuje niezwykła ekspresja. Tematyka podejmowana przez Müller w kolażach nie różni się właściwie od innych utworów pisarki. Są to jej osobiste doświadczenia rumuńskiej komunistycznej dyktatury, problem zniewolenia i prześladowania, traumy, strachu, obcości, motyw wygnania, a także inne wątki autobiograficzne. Przejawiają się one w hermetycznej formie, skomplikowanych obrazach poetyckich i metaforach wyodrębnionych specjalną typografią. Luiza Stachura w recenzji *Kolaży* pisze:

Kolaże Müller to wejście między słowo i obraz – językowo-wizualny szyfr, do którego potrzebny jest kod nie tylko lingwistyczny, kulturowy i historyczny, ale przede wszystkim wynikający z indywidualnej wrażliwości odbiorcy na słowo, obraz i doświadczenie<sup>33</sup>.

Chociaż utwór ten trudno jest sklasyfikować, jego forma wydaje się odpowiednia do wyrażenia poszarpanej i zdeformowanej pod wpływem dyktatury ludzkiej osobowości. Ten związek potwierdza sama autorka: „Jeżeli w życiu nic już się nie zgadza, rozsypują się również słowa”<sup>34</sup>. Pomimo skomplikowanej formy i przygnębiającej, miejscami wręcz szokującej wymowy kolaże są udaną próbą nowej techniki wizualizacji, słowno-obrazowego uchwycenia tego, co trudno wyrazić słowami.

5) Książki w pudełkach, pozbawione tradycyjnej linearnej i sekwencyjnej struktury, umożliwiają przede wszystkim nieskończenie wiele odczytań. Duże znaczenie w odchodzeniu od kodeksu miały książki Marcela Duchampa opublikowane w 1934 roku w formie nieuporządkowanych notatek włożonych do pudełka. Zainicjowały one szereg późniejszych powieści, których autorzy z powodów kompozycyjnych odchodzą od kodeksowej budowy tomu. Jedną z nich jest awangardowa powieść *Composition No. 1* (1960) Marca Saporty o losach pewnego Francuza podczas drugiej wojny światowej. Aby rozpocząć

---

<sup>33</sup> L. Stachura, *Pisanie obrazem*. Online: <http://www.papierowemysli.pl/recenzje/recReadFull/892> (5.12.2013).

<sup>34</sup> H. Müller, *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?* „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur” 2002, H. 155, s. 13 (tłum. E.H.; słowa oryginału: *Wenn am Leben nichts mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab*).

lekturę, czytelnik musi „książkę” rozłożyć jak karty i dopasowywać do siebie poszczególne strony. Autor nie podaje konkretnych wskazówek odnośnie do kolejności zdarzeń, część kompetencji nadawczych przerzuca na czytelnika. Jeszcze więcej wolności pozostawia odbiorcy Bryan Stanley Johnson w powieści *Nieszczęśni* (*The Unfortunates*, 1969, wyd. pol. 2008), w formie nienumerowanych stron luźno ułożonych w kartonowym pudełku. Pierwsza i ostatnia z dwudziestu siedmiu kartek stanowią ramę dla całej opowieści, resztę można czytać w dowolnej kolejności. Główny bohater przyjeżdża do pewnego miasta, żeby napisać relację z meczu. W mieście tym przed laty przeżył traumę – odchodzenie przyjaciela. Wydarzenia aktualne przeplatają się z retrospekcją, a pudełko symbolizuje umysł, w którym kłębią się nieuporządkowane myśli, wspomnienia i uczucia. Przypadkowe wyciąganie ręką z pudełka następnym epizodów jest ważnym elementem powieści, w ten sposób według autora działa również pamięć. W książkach w pudełku, podobnie jak w innych eksperymentalnych powieściach odchodzących od tradycyjnej formy, jak na przykład w znanej *Grze w klasy* Julio Cortáзара (1963), autorzy wykorzystują atuty hipertekstu do utworzenia co najmniej kilku wersji powieści<sup>35</sup>.

6) Innym sposobem przestrzennej organizacji utworu są tekstowe instalacje. Jednym z ich przykładów jest eksperyment z początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, pod nazwą *Sto tysięcy miliardów wierszy* (*Cent mille milliards de poèmes*) Raymonda Queneau, współzałożyciela grupy OuLiPo, mający na celu produkcję sonetów za pomocą techniki permutacji<sup>36</sup>. Książka składa się z dziesięciu sonetów z wersami pociętymi na paski. Każdy z czternastu wersów sonetu można zamienić na każdy z pozostałych, co daje zawrotną liczbę kombinacji i w rezultacie możliwość kojarzenia poszczególnych elementów znaczeniowych na podstawie odległych związków semantycznych, czasami zaskakujących, a nawet sprzecznych. Największy problem, który się pojawia w tego typu utworach, to czas niezbędny do recepcji tak ogromnej liczby wariantów.

<sup>35</sup> Wśród polskich książek w pudełku ciekawym przykładem jest też *Nieposkładana teoria sztuki* Radosława Nowakowskiego, zbiór luźnych kartek zamkniętych w drewnianym pudełku, z graficznie opracowanymi spostrzeżeniami związanymi z istotą sztuki.

<sup>36</sup> Por. Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, s. -5 [sic!].

Daleko posuniętą próbą włączenia fizyczności dzieła w jego odbiór jest instalacja *Krótką historią przypadku* Małgorzaty Dawidek-Gryglickiej (1997/98)<sup>37</sup>. Wielowątkowa opowieść o pewnym przypadkowym spotkaniu została przedstawiona za pomocą hipertekstu w przestrzeni. W momencie, kiedy główna postać spostrzega z okna autobusu swoją dawną sympatię, opowieść rozgałęzia się w kilku kierunkach i toczy się na ponad stu rozmieszczonych w przestrzeni i połączonych ze sobą sznurkami kartkach. Fragmenty tekstu znajdują się na ścianach, drzwiach, podłodze, a nawigacja pomiędzy nimi przypomina przeprawę przez gęsty labirynt.

7) Najlepszym nośnikiem dla tego typu instalacji, tekstów rozwidlających się, wymagających przeskakiwania z jednego miejsca na drugie, jest medium elektroniczne, stąd *e-liberatura*, termin zaproponowany przez Mariusza Pisarskiego na określenie opowieści hipertekstowej funkcjonującej w Internecie. Jej istota nie tkwi w przenoszeniu utworów liberackich do sieci (co byłoby niemożliwe), lecz na tworzeniu takiej liberatury, dla której wirtualna przestrzeń, w jakiej została ukształtowana, staje się elementem konstytutywnym. Ważna dla tego rodzaju twórczości jest relacja między użytym nośnikiem elektronicznym a znaczeniem utworu. Przykładem e-liberatury jest *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego (2004)<sup>38</sup>, będący kontynuacją dzieła *Hasa rapasa*<sup>39</sup>. Jego nietypowy układ graficzny ma prowokować do podróży po wnętrzu książki, a przestrzeń wirtualna jest najbardziej odpowiednim do tego medium. Podobnej lektury wymaga inny utwór Nowakowskiego, *Liberlandia*<sup>40</sup>, którego poszczególne części to kłęczaste twory z licznymi pędami prowadzącymi do następnych linków. Wpisana w ten utwór gra w błądzenie i w znajdowanie właściwych połączeń czyni lekturę dużym wyzwaniem. Odbiorca, stopniowo odkrywając poszczególne części utworu, wyrafinowane układy graficzne, kaligrafie i fragmenty tekstu w różnych językach, odnosi wrażenie, że utwór mógłby ciągnąć się w nieskończoność jako tak zwany *work in progress*. Należy

---

<sup>37</sup> Notatka w: „Techsty. Literatura i Nowe Media”: „Ten pionierski projekt, zarówno w stosunku do polskich hipertekstów cyfrowych, jak i przedsięwzięć z obszaru liberatury, powstał na przełomie roku 1997/98 i zaprezentowany został na ASP w Poznaniu”. Online: [http://techsty.art.pl/aktualnosci/2010/krotka\\_historia\\_przypadku.html](http://techsty.art.pl/aktualnosci/2010/krotka_historia_przypadku.html) (5.12.2013).

<sup>38</sup> Zob. <http://www.liberatorium.com/emeryk/koniec.html> (5.12.2013).

<sup>39</sup> Zob. <http://www.liberatorium.com/hasa/rapasa.html> (5.12.2013).

<sup>40</sup> Zob. <http://www.liberatorium.com/liberlandia.html> (5.12.2013).



podkreślić, że utwory te, podobnie jak wymienione już książki w pudełkach, mogą być zaliczane, ze względu na ich wspólne niektóre cechy, takie jak nielinearność, wielowarstwowość i interaktywność, zarówno do kategorii liberatury, jak i hipertekstu.

### Zakończenie i wnioski

Prób łączenia słowa i obrazu podejmuje się wielu wybitnych współczesnych pisarzy, chociaż nigdy nie przyszłoby im do głowy postrzeganie swych eksperymentów w kontekście liberatury. Intersemiotyczny ruch wyobraźni można dostrzec w utworach Güntera Grassa wzbogaconych rysunkami autora, na przykład *Pokazać język* (*Zunge zeigen*, 1988), *Listopadia* (*Novemberland*, 2001), *Ostatnie tańce* (*Letzte Tänze*, 2003). Fascynująca jest w tych książkach warstwa rysunkowa wykraczająca poza funkcję ilustratorską, będąca efektem dialogu sztuk w wyobraźni pisarza i twórczego spotkania różnych tworzyw. Do utworów wymykających się stosowanej przez literaturoznawców siatce pojęć należy również *Płaskorzeźba* (1991) Tadeusza Różewicza, zawierająca na stronie *verso* wiersze w stadium autografu, będącego niczym gipsowa forma dla dokonanych na stronie *recto* „odlewów” w czcionce drukarskiej, a także kolaże Wisławy Szymborskiej czy *Tajemniczy płomień królowej Loany* Umberto Eco (2005). Na podstawie tych przykładów można stwierdzić, że poszukiwania nowych sposobów artystycznego wyrazu z uwzględnieniem formy typograficznej i ilustratorskiej cieszą się popularnością również we współczesnej literaturze.

Reasumując, liberatura obejmuje bardzo różnorodny obszar twórczości artystyczno-literackiej, w którym mieszczą się utwory gatunkowo i czasowo odległe od siebie. Omówione pokrótce bądź tylko wymienione w niniejszym tekście przykłady nie wyczerpują bogatej tradycji powstawania tego typu utworów, ale dowodzą, że idea bliskości literatury i sztuki, wysunięta przez greckiego poetę Simonidesa z Keos, potwierdzona potem przez Horacego, towarzyszyła twórcom właściwie od zawsze i ma swą żywą kontynuację także w dzisiejszych czasach.

Liberatura nie jest ani nowym prądem, ani kolejnym „-izmem” w historii literatury czy sztuki, lecz przede wszystkim propozycją odmiennego postrzegania literatury już istniejącej. Jest odkrywaniem możliwych gier przestrzeni tekstu i koegzystencją różnych tworzyw, wspieraniem konceptualnej zawartości

utworu wrażeniami wzrokowymi. Cechy, które można przypisać tego rodzaju utworom, to innowacyjność i unikatowość, a także polimedialność, interaktywność, często przerost formy nad treścią. Zwłaszcza swoistość medium, czyli organiczna więź tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu, wydaje się jedną z kluczowych cech liberatury.

O ile we wcześniejszych epokach łączenie strukturalnych części książki, doprowadzone zresztą do swoistego kunsztu, miało znaczenie symboliczne i magiczne<sup>41</sup> oraz podkreślało hierarchię tematów i motywów, najnowsze próby zaprzęgnięcia języka w służbę oka mają na celu odkrywanie coraz to nowszych sposobów wykorzystania wizualno-semantycznych możliwości znaku językowego i obrazu, które pozwolą czytelnikowi na głębsze wnikięcie w treść przesłania literackiego. Nietrudno dostrzec w nich próby przełamywania linearności, wyzwania się ze schematów, odkrywania współzależności między literaturą a innymi sztukami. Liberatura – wielowarstwowa, hybrydyczna – ma przekazać doświadczenie równie wielowymiarowej współczesnej rzeczywistości.

Wymagania lektury stawiane przez liberaturę kształtują nowy typ odbiorcy: jej interaktywna natura wymaga od czytelnika porzucenia dotychczasowych przyzwyczajeń związanych z linearną lekturą tekstu, „proponuje mu większą, ale też trudniejszą niż dotąd aktywność, a nawet przymusza go do niej”<sup>42</sup>, skłaniając jednocześnie do percepcji w duchu syntezy sztuk.

W kontekście wpływu rewolucji informatycznej na naszą kulturę można postrzegać liberaturę jako reakcję na masową digitalizację i odcieśnienie tekstu, ważny głos w sprawie ocalenia papierowej książki przed zalewem elektroniki<sup>43</sup>. Jeszcze do niedawna prognozy wpływu rewolucji informatycznej na kulturę przewidywały unicestwienie książek przez komputery lub Internet. Dziś wiemy, że nowe media nie wpływają negatywnie na powstawanie i odbiór tradycyjnych książek i pozycji liberackich, że – tu Maryla Hopfinger – „mimo ogromnych

---

<sup>41</sup> Zob. A. Drózd, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*. Warszawa: Biblioteka Analiz, 2009, rozdz. *Symbolizacja książki w jej warstwie zewnętrznej*, s. 50–81.

<sup>42</sup> M. Hopfinger, op. cit., s. 117.

<sup>43</sup> Ten istotny, w tym tekście jedynie zasygnalizowany wątek poruszam w monografii *Internetliteratur. Zu einer modernen Produktions- und Rezeptionsästhetik des netz genuinen deutschsprachigen Schrifttums*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, s. 14. Problem ten wykracza poza zakres niniejszego artykułu, wymaga bowiem odrębnego, bardziej wyczerpującego opracowania.

przemian we wszystkich dziedzinach życia autorytet książki trwa”<sup>44</sup>. Dowodem na to jest między innymi rozwój liberatury, będącej na pewno świadomą potrzebą precyzyjnego określenia postawy, która chociaż nie jest nowatorska, w zderzeniu z obecnymi technicznymi możliwościami nabiera posmaku nowości.

**Liberature:  
About New Aspects of a Dialogue between Literature and Art**

**Summary**

Liberature is a concept operating in literary studies only recently. One of the Latin meanings of the word *liber* relates to the book not only as a carrier of a text, but also as a material object involved in the transmission of literature. This article is an attempt to organize the issue of liberature in today's literary reflection. Its aim is to develop a typology of different artistic and literary forms connected with the flow of liberature, but also to offer a broad perspective on the phenomenon in historical terms. Within the typology several cases can be distinguished, namely realization of text, which emphasizes in particular the visual elements (pictures, drawings etc.), spatial dimension, materiality (liberature versus art books), artistic and literary collages, books in boxes, text installation, and finally the songs included in the e-liberature. The examples discussed in the article prove that the idea of the proximity of literature and art, put forward by the Greek poet Simonides of Ceos, confirmed later by Horace, has been always accompanied by authors and is also continued today.

*Translated by Iza Blaszyńska*

**Keywords:** comparative literature, liberature, intermedia, a dialogue between literature and art

---

<sup>44</sup> M. Hopfinger, op. cit., s. 97.



IV

Analizy przekładów

Literarische Übersetzung: Fallanalysen



Christine Fischer  
Friedrich-Schiller-Universität Jena

## Zwischen ‚Kammerlyrik‘ und Requiem: Anna Achmatowa in deutschen Übersetzungen

Anna Achmatovas klare, schnörkellose Lyrik hat in Deutschland eine facettenreiche, zum Teil auch kontroverse übersetzerische Rezeption erfahren. Dies mag auf den ersten Blick überraschend erscheinen, da ihre Gedichte auf semantischer Ebene vergleichsweise leicht zu entschlüsseln sind. Dennoch stellt gerade Achmatowa offensichtlich eine immer neue Herausforderung für Lyrikkübersetzer dar. Zum einen kommt die Wiedergabe der ihrem Autorinnenstil eigenen Schlichtheit und Formstrenge einer Gratwanderung gleich. Zum anderen lässt das für Achmatowa zentrale Thema der (auch kollektiven) Erinnerung ihre nicht selten tagebuchartig und subjektiv anmutende Lyrik gleichwohl zu einem Politikum werden. Das akmeistische Schlüsselthema der Erinnerung und des Gedenkens, insbesondere bei Achmatowa und Mandel'stam, fand in der Literaturwissenschaft relativ große Beachtung, man denke beispielsweise nur an Renate Lachmanns Studie *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*<sup>1</sup>, auf die viele nachfolgende Publikationen Bezug nehmen. Explizit bezeichnet sie darin jene beiden bedeutendsten Lyriker des Akmeismus als „Gedächtnisschreiber“<sup>2</sup> und erläutert deren Dichtungs- und Kulturkonzeption der *memoria*<sup>3</sup>, die sie „als poetische Handlung gegen den

---

<sup>1</sup> Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>2</sup> Ebd., S. 372.

<sup>3</sup> Ebd., S. 373.

Tod“ versteht.<sup>4</sup> Das Verhältnis zwischen Schweigen und Stimme, Wort und Schrift ist dabei durchaus ambivalent, wie Christine Gözl in Bezug auf die Werkgenese des *Requiem*s ausführt:

Viele Gedichte der Terrorjahre, vor allem die des Zyklus *Requiem*, wurden weder dem Papier anvertraut, noch laut ausgesprochen. Stumm, mit Hilfe eines später verbrannten Stück Papiers und dem Verbot einer schriftlichen Fixierung teilte Achmatova ihren engsten Freunden diese Gedichte mit, die in der *Verschwiegenheit der Gedächtnisse* überdauern sollten.<sup>5</sup>

Im Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung stand bislang zu meist Achmatovas originale Lyrik, weniger ihre übersetzerische Rezeption in Deutschland, die sich ja wenigstens zum Teil auch aus der Intention erklärt, der in ihrer Heimat zeitweise zum Schweigen gebrachten Lyrikerin andernorts eine Stimme zu verleihen.

Im wesentlichen kristallisieren sich demzufolge zwei zentrale Fragestellungen heraus: Zum einen gilt es zu zeigen, inwiefern Achmatova trotz oder gerade wegen ihres der *tichaja lirika* („Kammerlyrik“) zugehörigen Dichtungskonzepts in den beiden deutschen Staaten als ‚politische‘ Autorin wahrgenommen wurde. Zum anderen geht es um die grundsätzliche Problematik der Übersetzbarkeit der spezifischen ästhetischen Formprinzipien ihrer Lyrik.

### West- und ostdeutsche Übersetzungen aus Achmatovas Lyrik

Die westdeutsche Rezeption von Achmatovas Werk setzte in ihren ersten Anfängen noch zu den Lebzeiten der Autorin ein. Hier sind, wenigstens am Rande, auch Literaturzeitschriften zu nennen: In der „Fähre/Literarische Revue“ erschien 1947 eine Auswahl von Achmatovas Lyrik in der Übersetzung

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 378.

<sup>5</sup> Christine Gözl: *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 2000 (= Texte und Abhandlungen. Hg. Wolf Schmid, 21), S. 230 f. Hervorhebung im Original.



Johannes von Guenthers<sup>6</sup> und 1964 wurde die Autorin in den „Akzenten“ in einer Fassung von Xaver Schaffgotsch gedruckt.<sup>7</sup>

Die „Neuen Deutschen Hefte“ publizierten 1966 eine Rezension zu deutschen Ausgaben von Achmatovas Gedichten, darunter auch zu ihrem damals in der Sowjetunion verbotenen *Requiem*. Zunächst nimmt der Verfasser, Arnfrid Astel, eine literarhistorische Einordnung der Autorin vor, bezeichnet sie als „letzte Überlebende des sogenannten ‚silbernen Zeitalters‘ der russischen Literatur“ und nennt sie in einem Atemzug mit Blok, Esenin, Majakovskij, Mandelštam und Pasternak.<sup>8</sup> Ausführlich geht Astel auf die politische Verfolgung der Dichterin während des Stalinismus ein und zitiert in diesem Zusammenhang Ždanovs berühmten-berüchtigten Ausspruch, sie sei „eine Vertreterin des reaktionären literarischen Sumpfes, Dirne und Nonne zugleich“.<sup>9</sup> Die geringe Bekanntheit Achmatovas in Deutschland der Nachkriegszeit sieht der Rezensent auch in den Schwierigkeiten, ihre Lyrik zu übersetzen, begründet.<sup>10</sup>

Das 1964 in deutscher Übersetzung veröffentlichte *Requiem* berücksichtigt Astel eher am Rande, lobt jedoch das „redliche Sprachgefühl Mary von Holbecks“ und betont die politische Dimension des Werkes als dichterisches Zeugnis des stalinistischen Terrors Ende der 1930er Jahre, als

nachts die Polizeiautos durch die Straßen jagten und niemand vor Verhaftung sicher war. In dieser Zeit folgte die Achmatowa ihrem Sohn auf seinem Weg durch Gefängnisse und Lager, um sein Schicksal aufzuklären und ihn mit Nahrungsmitteln zu versorgen.<sup>11</sup>

Ein Jahr nach dem Tod der Dichterin, 1967, erschienen in Westdeutschland gleich mehrere Ausgaben ihrer Lyrik: *Gedichte* sowie *Gekreuzte Regenbogen*,

---

<sup>6</sup> Vgl. Anna Achmatova: *Gedichte* [Die Menschen kennen ein geweihtes Grenzgebiet...; Wir alle hier, Zecher und Huren...; 19. Juli 1914 (2. August 1914 N. St.); Abends]. In: Die Fähre 3/1947, S. 171 f.

<sup>7</sup> Vgl. Anna Achmatova: *Die Verleumdung*. In: Akzente 4/1964, S. 193.

<sup>8</sup> Arnfrid Astel: Rez. zu „Anna Achmatova: *Das Echo tönt. Gedichte. Übertragen von Xaver Schaffgotsch*. Limes Verlag, Wiesbaden 1964. 67 Seiten. 6.80 DM. *Requiem. Aus dem Russischen von Mary von Holbeck*. Possev Verlag, Frankfurt a.M. 1964. 37 Seiten. 3.90 DM“. In: Neue Deutsche Hefte 3/1966, S. 139–142, hier S. 139.

<sup>9</sup> Ebd., S. 140.

<sup>10</sup> Ebd., S. 141.

<sup>11</sup> Ebd., S. 142.

beide in der Übertragung von Hans Baumann (München). *Ein niedagewesener Herbst* (in der Übersetzung von Sarah und Rainer Kirsch) wurde zeitgleich in Berlin (Ost) und Düsseldorf veröffentlicht.

Der Höhepunkt der westdeutschen Achmatova-Rezeption indessen liegt eindeutig in den 1980er Jahren; hervorgehoben seien hier nur der von Êtkind herausgegebene umfangreiche Lyrikband *Im Spiegelland* (München/Zürich 1982) und der ab 1988 immer wieder aufgelegte Band *Gedichte* (Frankfurt a.M.).

Anders stellt sich die Achmatova-Rezeption in der DDR dar. Dort wurde die Dichterin in Literaturzeitschriften kaum gedruckt.<sup>12</sup> Mehrfache Berücksichtigung fand sie ab 1956 immerhin in der Zeitschrift „Sowjetliteratur“, die, von 1946 bis 1990 in Moskau verlegt, in verschiedenen europäischen Sprachen, darunter auch in Deutsch, existierte.<sup>13</sup> Thematische Schwerpunkte der darin veröffentlichten Achmatova-Gedichte sind die „Muse“, Russland und Puškin.

Im Hinblick auf Buchausgaben von Achmatovas Lyrik in Ostdeutschland sind im wesentlichen zwei Publikationen zu nennen: Der bereits erwähnte Band *Ein niedagewesener Herbst* erschien 1967 in der Übersetzung von Sarah und Rainer Kirsch in Berlin (Ost) sowie im gleichen Jahr in Düsseldorf und wurde 1998 in Göttingen ein weiteres Mal aufgelegt. Der von Fritz Mierau herausgegebene Band *Poem ohne Held. Poeme und Gedichte* wurde in Leipzig ab 1979 in mehreren Auflagen veröffentlicht und in wesentlichen Teilen in die Göttinger Ausgabe von 1989 aufgenommen. Auf der Jenaer Tagung zum Thema „Russische Literatur als deutsch-deutscher Brückenschlag (1945–1990)“ berichtete uns Fritz Mierau im März 2010 über seine anhaltenden Bemühungen, Anna Achmatova und andere politisch verfemte Lyriker in der DDR herauszubringen:

Nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns, nach Sarah Kirschs „Umzug“ nach Westberlin und dem Ausschluss von acht Mitgliedern aus dem Schriftstellerverband

---

<sup>12</sup> 1976 erschien in der „Neuen Deutschen Literatur“, der Zeitschrift des DDR-Schriftstellerverbandes, zumindest Ilja Ehrenburgs Essay *Modi*, der sich vorwiegend mit Modigliani beschäftigt, aber in diesem Zusammenhang auch auf Achmatova Bezug nimmt. In: Neue Deutsche Literatur 11/1976, S. 72–75. Der Essay wird durch Modiglianis berühmte Achmatova-Zeichnung illustriert.

<sup>13</sup> Einige Gedichte – z. B. *Die Muse* und *Majakowski 1913* – finden sich in Übersetzungen von Maximilian Schick bzw. Franz Leschnitzer im Dezemberheft 1956. In: Sowjetliteratur 12/1956, S. 147 f. Vgl. auch ebd., 9/1965, S. 130–134; 6/1966, S. 124; 6/1967, S. 34–36; 6/1979, S. 137–142; 5/1985, S. 97.

der DDR, gegen den wir uns mit nur 30 Mitstreitern vergeblich gewehrt hatten, sah ich 1978/79 Nachdichtung und Herausgabe russischer Poesie unseres Jahrhunderts auf dem toten Punkt angekommen.<sup>14</sup>

Gerade das Ausharren der Dichterin beim eigenen Volk und das Miterleiden von dessen Not jedoch werden in der sowjetischen und der DDR-Literaturgeschichtsschreibung hervorgehoben. Eršov in seiner *Istorija russkoj sovetskoj literatury* und Beitz in der *Geschichte der russischen Sowjetliteratur* verweisen in diesem Zusammenhang explizit auf ihre Leningrad besingende Verserzählung *Poëma bez geroja (Poem ohne Held)*.<sup>15</sup> Achmatovas Absage an die Emigration hebt nicht zuletzt Lev Ozerov in einem Essay hervor, der in deutscher Übersetzung in der DDR publiziert wurde:

Künstlerisch und ideell stand die Dichterin nach 1917 sowohl Majakowski als auch Block sehr fern. Aber sie distanzierte sich stets von jenem Teil der russischen Intelligenz, der die Heimat verließ oder verlassen wollte und sich bei Feinden der Revolution wiederfand.<sup>16</sup>

Implizit bringt Ozerov in diesem Aufsatz zudem seine Anerkennung des Dichtungskonzepts der *tichaja lirika* zum Ausdruck, das er der *ëstradnaja lirika* Majakovskijs als gleichwertig ansieht:

Man darf die Intimität des „Zimmers“ bei Anna Achmatowa nicht der Öffentlichkeit des „Platzes“ bei Majakowski gegenüberstellen. Das ist kein Entweder – Oder; der Mensch braucht das eine wie das andere.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Fritz Mierau: „Ach, lebt die Achmatowa noch?“ – *Gedichte der russischen Moderne in der DDR*. In: *Russische Literatur als deutsch-deutscher Brückenschlag (1945–1990). Beiträge einer Tagung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 26.–27. März 2010*. Hg. Christine Fischer. Jena: Institut für Slawistik, 2010, S. 109–123, hier S. 118.

<sup>15</sup> Vgl. Leonid F. Eršov: *Istorija russkoj sovetskoj literatury*. Moskva: Vyššaja škola, 1982, S. 209; Gerhard Dudek: *13. Epochengestaltung im Poem*. In: *Geschichte der russischen Sowjetliteratur*. Bd. 2: *1941–1967*. Hgg. Willi Beitz, Barbara Hiller, Harri Jünger, Gerhard Schaumann. Berlin (Ost): Akademie-Verlag 1977, S. 157–168, bes. S. 163. Hierzu auch Lew Oserow: *Anna Achmatowa*. In: *Multinationale Literatur der Sowjetunion. 1945–1980. Einzeldarstellungen*. Bd. 1. Hgg. Georgi Lomidse, Oleg Jegorow [u. a.]. Berlin (Ost): Volk und Wissen, 1981, S. 124–137, bes. S. 131 f.

<sup>16</sup> Oserow, S. 126.

<sup>17</sup> Ebd., S. 124.

In Westdeutschland wird nicht so sehr die *Poëma bez geroja* als vielmehr das *Requiem* als ‚Schlüsseltext‘ Achmatovas rezipiert. Auf „die Parallelisierung, ja Identifizierung der privaten Geschichte mit der des Jahrhunderts“<sup>18</sup>, die sich ganz besonders in diesem Text zeigt, hat etwa Christine Gözl hingewiesen.

Im einzelnen sind hier zunächst die bereits kurz erwähnte Fassung von Mary von Holbeck (1964) und jene von Hans Baumann (1966) zu nennen. In den 1980er Jahren erschienen zwei weitere Versionen von Siegfried Heinrichs (1981) und Rosemarie Düring (1987) als eigenständige Buchausgaben in Berlin (West). Auch der 1982 von Ètkind herausgegebene Band *Im Spiegelland* enthält das *Requiem* – in einer deutschen Fassung von Ludolf Müller. Die bislang neueste Version stammt von Erich Ahrndt (2013).

Erst 1989 wurde in der ostdeutschen Literaturzeitschrift „Sinn und Form“ das *Requiem* in einer Übersetzung von Martin Remané publiziert, die in Westdeutschland bis heute fast unbekannt geblieben ist.<sup>19</sup> Die Jahreszahl hat natürlich Signalwirkung: Achmatovas 100. Geburtstag und das Ende der DDR fallen zusammen.

### Achmatovas Schlüsselthema der Klage und des Gedenkens im Übersetzungsvergleich

In *Iva* (*Die Weide*) von 1940 werden in besonderer Weise Schweigen und Stille als Grundlage der dichterischen Inspiration – gewissermaßen als „höchste Ausprägung des Klangs“ („vysšim projavleniem zvuka“)<sup>20</sup> – thematisiert. Seit alters her gilt die Weide als Symbol der Keuschheit *und* der Totenklage wegen ihrer zur Erde geneigten Gestalt und ihrer an herabfließende Tränen erinnernden Zweige<sup>21</sup>. Aufgrund der Weiden-Metaphorik ist *Iva* eng mit anderen ‚Inspirationsgedichten‘ verbunden, vor allem mit *Pamjat’ o solnce v serdce slabeet...* (*Die Erinnerung an die Sonne verblasst im Herzen...*) von 1911 und *Vse duši milych na*

---

<sup>18</sup> Gözl, S. 102, Fn. 42.

<sup>19</sup> Vgl. Anna Achmatowa: *Requiem*. In: Sinn und Form 4/1989, S. 771–778.

<sup>20</sup> Tat’jana V. Civ’jan: *Achmatova i muzyka*. In: Russian Literature 10–11/1975, S. 173–212, hier S. 177.

<sup>21</sup> Vgl. Udo Becker: *Lexikon der Symbole*. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1998, S. 329.

*vysokich zvezdach...* (Alle Seelen der Lieben sind auf hohen Sternen...) von 1944. Die auffallende Tatsache, dass für den Akmeismus zentrale Themen zum Teil gerade in Achmatovas *Spätwerk* vertieft werden, erklärt Agnieszka Świerszcz mit der Entwicklung eines „kulturellen Gedächtnisses“<sup>22</sup> in ihrer Lyrik.

ИВА

*И дряхлый пук дерев.  
Пушкин*

А я росла в узорной тишине,  
В прохладной детской молодого века.  
И не был мил мне голос человека,  
А голос ветра был понятен мне.  
Я лопухи любила и крапиву,  
Но больше всех серебряную иву.  
И, благодарная, она жила  
Со мной всю жизнь, плакучими ветвями  
Бессонницу овеивала снами.  
И, странно! – я ее пережила.  
Там пень торчит, чужими голосами  
Другие ивы что-то говорят  
Под нашими, под теми небесами.  
И я молчу... Как будто умер брат.<sup>23</sup>

*Iva* ist ein Motto aus Aleksandr Puškins Gedicht *Carskoe Selo* (1819) vorangestellt: „I drjachlyj puk derev.“ („Und das gebrechliche Bündel der Bäume.“). Puškins Prätext ‚diktiert‘ gleichsam die Thematik der sich in „lebendiger Stille“ vollziehenden Erinnerung; jeder heroischen und doch oft nur plakativen Dichtung wird von ihm eine deutliche Absage erteilt:

[...]  
Воспоминание, рисуй передо мной  
Волшебные места, где я живу душой,  
[...].

---

<sup>22</sup> Agnieszka Świerszcz: *Die ‚literarische Persönlichkeit‘ von Anna Achmatova. Eine Rekonstruktion.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2003, S. 19.

<sup>23</sup> Anna Achmatova: *Sočinenija.* Tom pervyj. Hgg. G.P. Struve, V.A. Filippov. München 1965, S. 229. Gleichlautend in: 2. Aufl. 1967, S. 239. Vgl. auch: dies.: *Sobranie sočinenij v šesti tomach.* Tom 1: *Stichotvorenija 1904–1941.* Hg. N.V. Koroleva. Moskva 1998, S. 459; ferner in: dies.: *Sobr. soč.* Tom IV: *Knigi stichov.* Hg. N.V. Koroleva. Moskva 2000, S. 224.

Другой, пускай, поёт героев и войну,  
Я скромно возлюбил живую тишину,  
[...].<sup>24</sup>

Der vordergründig erzählende Charakter von Achmatovas Gedicht, der durch das Versmaß (fünfhebige Jamben) und das Tempus (Präteritum) unterstützt wird, verleitet einige Übersetzer, vor allem Barbara Honigmann und Rainer Kirsch, zum Gebrauch freier Rhythmen. Auch das kunstvolle Reimschema Achmatovas (*aBBaCCdEEdEfeff*) bleibt in den meisten deutschen Fassungen nicht erhalten; so arbeitet etwa Kirsch vorwiegend mit Assonanzen. Varianten insbesondere in den letzten vier Versen finden sich bei Ludolf Müller, Erich Ahrndt und Irmgard Wille. Keine reimtechnischen Abweichungen liegen in meiner Version vor; dieses Verfahren zieht allerdings zum Teil beträchtliche ‚semantische Verschiebungen‘ nach sich.

In Achmatovas Text werden visuelle und auditive Sinneswahrnehmungen zu einer Synästhesie verdichtet, die aufgrund ihrer Positionierung im ersten Vers umso auffälliger ist: „v *uzornoj* tišine“ – „von *zarter* Stille“ (Hans Baumann [1967]<sup>25</sup>) – „in *grüngemusterter* Stille“ (Rainer Kirsch<sup>26</sup>) – „in *edler* Stille“ (Ludolf Müller [1982]<sup>27</sup>) – „in *buntbestickter* Stille“ (Barbara Honigmann [1988]<sup>28</sup>) – „in *Mustern tiefer* Stille“ (Irmgard Wille [1988]<sup>29</sup>) – „in Stille,

---

<sup>24</sup> Aleksandr S. Puškin: *Poimoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom pervyj: *Stichotvorenija 1813–1820*. Moskva 1962, S. 371 f., hier S. 371. „[...] / Erinnerung, zeichne vor mir / Jene zauberhaften Orte, wo ich in meiner Seele lebe, / [...] // Ein anderer mag Helden und Krieg besingen, / Ich habe bescheiden die lebendige Stille lieb gewonnen, / [...]“ (Übers. C. F.).

<sup>25</sup> Anna Achmatowa: *Gedichte*. Ausgewählt und übertragen von Hans Baumann. Ebenhausen: Langewiesche-Brandt, 1967, S. 70.

<sup>26</sup> Vgl. Anna Achmatowa: *Poem ohne Held. Poeme und Gedichte russisch und deutsch*. Hg. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, 1989, S. 25; auch in: dies.: *Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 43; dies.: *Ein niedagewesener Herbst*. Göttingen: Steidl, 1998, S. 31.

<sup>27</sup> Vgl. Anna Achmatowa: *Im Spiegelland. Ausgewählte Gedichte*. Hg. Efim Erkind. München, Zürich: Piper, 1994, S. 71.

<sup>28</sup> Vgl. Anna Achmatowa: *Vor den Fenstern Frost. Gedichte und Prosa*. Berlin: Friedenauer Presse, 1988, S. 21.

<sup>29</sup> Vgl. Anna Achmatowa: *Die roten Türme des heimatlichen Sodom*. Berlin: Oberbaum Verlag, 1988, S. 97.

*musterreich*“ (Erich Ahrndt [2013]<sup>30</sup>) – „im *Mosaik* der Stille“ (Christine Fischer [2003]<sup>31</sup>).

Dieser Stille wird im 3. und 4. Vers die Stimme („golos“) antithetisch gegenübergestellt, wobei die Stimme des Menschen („golos človeka“) und die Stimme des Windes („golos vetra“) wiederum einen Gegensatz bilden. Nur die letztere, die erst dann hörbar werden kann, wenn die Stimme des Menschen der Stille weicht, vermag zum Impuls für die dichterische Inspiration zu werden. In den meisten Übersetzungen (außer bei Baumann, Müller und mir selbst) findet sich das ‚Schlüsselwort‘ „Stimme[n]“ in der Versendposition und wird dadurch noch stärker hervorgehoben als bei Achmatova. Zugewiesen wird „golos“ dem Wind, einem uralten Symbol für Inspiration und göttliche Eingebung<sup>32</sup>, so dass Achmatovas Text auch ein religiöser Aspekt innewohnt, der gegen Ende des Gedichtes durch den Kirchenslawismus „nebesa“ (die Himmel [Pl.]) weitergeführt und zugleich negiert wird, denn diesem feierlichen, religiös konnotierten Ausdruck stehen nun die vielen, unharmonischen, profanen „fremden Stimmen“ („čuzie golosa“) gegenüber:

Там пень торчит, чужими голосами  
Другие ивы что-то говорят  
Под нашими, под теми небесами.  
И я молчу, как будто умер брат.

Nur noch ihr Stumpf starrt her. *Mit fremden Stimmen*  
*Bereden Weiden sich, die ich nicht kenne.*  
Und drüber immer noch der gleiche *Himmel.*  
Ich schweig, *als sei* ein Bruder mir gestorben.  
(Baumann)

Dort ragt der Stumpf, *mit leisen Stimmen*  
*Reden andere Weiden fremde Worte*  
*Unter dem alten, unter unserem Himmel.*

---

<sup>30</sup> Anna Achmatowa: *Unsrer Nichtbegegnung denkend. Gedichte 1911–1964*. Ausgewählt und aus dem Russischen übertragen von Erich Ahrndt. Leipzig: Leipziger Literaturverlag, 2013, S. 79.

<sup>31</sup> Vgl. Anna Achmatova: *50 Gedichte*. Jena: Institut für Slawistik, 2003, S. 83. Alle weiteren Zitate aus diesem Gedicht beziehen sich auf die genannten Ausgaben. Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir – C. F.

<sup>32</sup> Vgl. Becker, S. 333.

Ich schweige, schweig. *Als wär* ein Bruder gestorben.  
(Rainer Kirsch)

Dort ragt sein Stumpf; *rings um ihn ein Gewimmel*  
*Von andern Weiden, plaudernd das und dies.*  
Und oben wölbt sich doch der gleiche *Himmel.*  
Ich schweige, *weil* ein Bruder mich verließ.  
(Müller)

Dort steht ihr Baumstumpf. Doch *mit fremden Stimmen*  
*Reden andere Weiden irgendwas,*  
Aber *unter* diesen, *unter* unseren *Himmeln.*  
Und ich schweige... *So als wär* ein Bruder mir gestorben.  
(Honigmann)  
Da ragt ein Stumpf; *es sprechen fremde Stimmen*

*der andren Weiden irgendwas zu mir*  
hier *unter* unsren, *unter* jenen *Himmeln.*  
Ich schweig' ... *Mir ist's, als* starb ein Bruder mir.  
(Wille)

Ein Stumpf ragt auf, *mit neuen fremden Stimmen*  
*Sind's andre Weiden, die zu reden haben.*  
*Unter* den unsren, *unter* jenen *Himmeln.*  
Ich aber schweig... *Als ob* ein Bruder starb.  
(Ahrndt)

Dort ragt der Stumpf, und *fremde Stimmen steigen*  
*Aus andern Weiden, flauen wieder ab,*  
Hier, wo sich diese unsre *Himmel* neigen  
Ich schweige... *denn* mein Bruder liegt im Grab.  
(Fischer)

Honigmann, Wille, Ahrndt und ich selbst bewahren die feierliche Pluralbildung „nebesa“ („die Himmel“) im Deutschen und übersetzen an dieser Stelle also verfremdend.

Zudem geht aus der soeben vorgenommenen Gegenüberstellung der Übersetzungen hervor, wie viele verschiedene Varianten gerade für den Vers „Drugie ivy čto-to govorjat“ gefunden wurden; hier zeigt sich besonders deutlich das ‚aneignende‘, interpretierende Übersetzungskonzept der meisten deutschen Nachdichter. Auffälligerweise ist das Verstummen des lyrischen Ich



im Schlussvers – „I ja molču“ – bei Rainer Kirsch doppelt gesetzt: „Ich schweige, schweig. [...]“. Der für das Verstummen genannte Grund wird von Ludolf Müller und mir insofern intensiviert, als der Ausdruck „kak budto“ kausal wiedergegeben ist: „weil ein Bruder mich verließ“ (Müller); „denn mein Bruder liegt im Grab“ (Fischer). Als Anlass für das vom lyrischen Ich angestimmte Klagelied kann letztlich der Verlust der dichterischen Inspiration, für die die Weide steht – gewissermaßen also der Tod der Muse – bezeichnet werden.

Ein Klagelied, mehr noch, eine Totenmesse ist insbesondere das *Requiem*, dessen einzelne Gedichte zwischen 1935 und 1940 entstanden sind, zur Zeit der berüchtigten Stalinschen „Säuberungen“. Betrachten wir exemplarisch das zweite Gedicht des *Requiem*s – *Ticho l'etsja tichij Don...* – in den verschiedenen deutschen Übersetzungen.

Dieser Text ist verstechnisch äußerst schlicht und gewinnt auch dadurch seine Eindringlichkeit. Es liegen vier zweizeilige, paargereimte Strophen im vierhebigen Trochäus vor. Die Kadenzierung ist durchgehend männlich. Vor allem in der dritten und vierten Strophe wird die karge Aussage zusätzlich durch eine elliptische Syntax verknappt: „Èta ženščina bol'na,/ Èta ženščina – odna.// Muž v mogile, syn v tjur'me,/ [...]“.<sup>33</sup>

Zugleich aber zeigt sich hier, dass Achmatova trotz allem nicht auf eine lyrische Stilisierung der Rede verzichtet; zweimal liegt ein Parallelismus vor, der im ersten Fall zudem mit einer Anapher verbunden ist. Wortwiederholungen sind überhaupt von großer Bedeutung für das Gedicht: „Želtyj mesjac“ (I, 2; II, 2), „vchodit“ (I, 2; II, 1) und – ganz besonders – im Anfangsvers: „Ticho l'etsja tichij Don/ [...]“. Durch die deiktische Anapher „èta ženščina“ (III, 1, 2) betrachtet das lyrische Ich sich selbst gleichsam von außen; dass es *über sich* spricht, tritt im Grunde erst im Schlussvers zutage: „Pomolites' obo mne“ (IV, 2).

Mit diesen Besonderheiten des so schlicht wirkenden Gedichts gehen die Übersetzer in ganz unterschiedlicher Weise um. Zunächst einmal wird die gebundene Rede nicht von allen bewahrt. Durchgehend rhythmisch frei ist

<sup>33</sup> Achmatova: *Sočinenija*, S. 353–362, hier S. 355 f. Gleichlautend in: 2. Aufl. 1967, S. 359–370, hier S. 363 f. Vgl. auch in: dies.: *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Tom tretij: *Poëmy. Pro domo mea*. Teatr. Hg. S.A. Kovalenko. Moskva 1998, S. 21–30, hier S. 24. Alle weiteren russischen Zitate aus diesem Gedicht beziehen sich auf die genannten Ausgaben.

die Version von Siegfried Heinrichs; auf Endreime verzichtet auch Rosemarie Düring. Die Anzahl der Strophen wird ferner in den Übersetzungen von Ludolf Müller (fünf Zweizeiler) und Martin Remané (sechs Zweizeiler) verändert. Bei den Fassungen von Heinrichs, Müller und Remané handelt es sich demzufolge nach Genettes Einteilung der Hypertextualität um Transformationen.<sup>34</sup> ‚Transformation‘ ist hierbei als dezidierte Veränderung des Hypotextes, als ‚Bearbeitung‘, zu verstehen, während ‚Imitation‘ im Gegensatz dazu die ‚Nachahmung‘ des Hypotextes im Hypertext bezeichnet. Durch die Gebundenheit der Rede lassen sich gerade in lyrischen Texten besonders viele Möglichkeiten sowohl der Transformation als auch der Imitation beobachten, indem sich diese hier nicht auf die lexikalische bzw. semantische Ebene beschränken. So ist die Gattung ‚Lyrik‘ im Zentrum der Hypertextualität zu verorten. Abgesehen von ihren Eingriffen in das Kompositionsschema des Hypotextes spalten Heinrichs, Müller und Remané Achmatovas vorletzten Vers in zwei Verse auf, wobei ersterer hier explikativ übersetzt, um die politische Aussage zu intensivieren bzw. dem deutschen Leser verständlich zu machen. Müller und Remané intensivieren demgegenüber vor allem die religiöse Handlungsaufforderung im Schlussvers:

Муж в могиле, сын в тюрьме,  
Помолитесь обо мне.

Den Mann deckt Erde, das Grab,  
*den Sohn führten sie morgens, heimlich, ab.*  
Betet für mich.<sup>35</sup>  
(Heinrichs)

Liegt der Mann im Grabe schon,  
Und im Kerker sitzt der Sohn.  
Ach, ich bitt euch flehentlich,  
Menschen, betet ihr für mich!<sup>36</sup>  
(Remané)

---

<sup>34</sup> Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, bes. S. 18.

<sup>35</sup> Anna Achmatowa: *Requiem. Gedichte. Nachdichtung von Siegfried Heinrichs*. Berlin: Verlag Europäische Ideen, 1981, S. 21. Hervorhebung von mir – C. F.

<sup>36</sup> Achmatowa: *Requiem* (1989), S. 771–778, hier S. 773.

Tot der Mann, im Grabe schon,  
Im Gefängnis sitzt der Sohn.  
Diese kranke Frau bin ich.  
Betet, schreit zu Gott für mich!<sup>37</sup>  
(Müller)

Ludolf Müller legt außerdem die Identifikation des lyrischen Ich mit „dieser Frau“, die der Leser bei Achmatowa selbst herstellen muss, offen: „Diese kranke Frau bin ich“.

Hans Baumann, Mary von Holbeck und Erich Ahrndt orientieren sich weitgehend an der verstechischen Struktur des Hypotextes, wobei sich bei Mary von Holbeck das Versmaß in der Schlussstrophe bezeichnenderweise auflöst:

Der Mann im Grab, verhaftet der Sohn.  
Betet für mich um Gottes Lohn!<sup>38</sup>

Erich Ahrndts etwas umgangssprachliche Übertragung weist im letzten Vers eine Interpretation auf:

Sohn im Kerker, Mann im Grab,  
Betet für mich, die's mal gab.<sup>39</sup>

Martin Remané hingegen fügt der Beschreibung der geschilderten Frau einige Charakteristika hinzu und dichtet den Prätext insofern weiter:

Эта женщина больна,  
Эта женщина – одна.

Was da hockt, ist eine Frau,  
Traurig, einsam, alt und grau.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Anna Achmatowa: *Im Spiegelland. Ausgewählte Gedichte*. Hg. Efim Etkind. München, Zürich: Piper, 1982, S. 168–177, hier S. 171.

<sup>38</sup> Anna Achmatowa: *Requiem*. Übertragung aus dem Russischen: Mary von Holbeck. Frankfurt am Main: Possev, 1964, S. 15.

<sup>39</sup> Achmatowa: *Unserer Nichtbegegnung denkend*, S. 96–119, hier S. 103.

<sup>40</sup> Achmatowa: *Requiem* (1989), S. 773.

Die für die Intensität der Aussage überaus wichtigen Wortwiederholungen indessen vollziehen nur Hans Baumann und Rosemarie Düring (weitgehend) nach, wie sich im Vergleich mit dem russischen Hypotext in seiner Gesamtheit erweist:

*Тихо* льется *тихий* Дон,  
**Желтый месяц** входит в дом.  
Входит в шапке набекрень,  
Видит **желтый месяц** тень.  
ЭТА ЖЕНЩИНА больна,  
ЭТА ЖЕНЩИНА – одна.  
Муж в могиле, сын в тюрьме,  
Помолитесь обо мне.<sup>41</sup>

*Still* verströmt der *stille* Don,  
Gelb tritt in das Haus **der Mond**.  
Mütze schief aufs Ohr gesetzt,  
Sieht **der Mond** den Schatten jetzt.  
EINE FRAU in ihrer Pein,  
EINE kranke FRAU, allein.  
Mann im Grab, der Sohn in Haft –  
Betet ihr für mich um Kraft.<sup>42</sup>  
(Baumann)

*Still* zieht hin der *stille* Don,  
**Gelber** Mond tritt ein ins Haus.  
Tritt herein mit schiefer Mütze,  
Sieht der **Gelbe** einen Schatten.  
DIESE FRAU DORT, die ist krank,  
DIESE FRAU DORT ist – allein.

---

<sup>41</sup> Achmatova: *Sočinenija*, S. 355 f. Hervorhebungen hier und in den folgenden beiden Übersetzungen von mir – C. F.

<sup>42</sup> Anna Achmatowa: *Requiem 1935–1940*. Übertragen von Hans Baumann. München: Piper, 1966, ohne Paginierung. Gleichlautend auch in: dies.: *Gedichte* (1967), S. 77–93, hier S. 83.

Der Mann im Grab, der Sohn im Turm,  
Betet für mich.<sup>43</sup>  
(Düring)

Die weitgehende Beachtung der Lautinstrumentierung in beiden Fassungen ist nicht zuletzt deswegen auffällig, weil ihnen auf den ersten Blick unterschiedliche Übersetzungskonzepte zugrunde liegen: Rosemarie Dürings reimlose Fassung scheint zunächst einer Interlinearversion angenähert, sie entspricht dem, was Novalis und Goethe einst als ‚grammatische‘<sup>44</sup> bzw. ‚prosaische‘<sup>45</sup> Übersetzung bezeichnet hatten. Hans Baumann wählt demgegenüber gebundene Rede; sein Text ist somit bereits äußerlich als (traditionelles) Gedicht erkennbar und in Novalis’ Sinne ‚verändernd‘.<sup>46</sup> Rosemarie Düring hat sich zu ihrem Übersetzungskonzept geäußert:

Der Gedichtzyklus „Requiem“ ist eine der großen Dichtungen unseres Jahrhunderts, ein literarisches Zeugnis der stalinistischen Gewaltherrschaft.

[...] Die schlichten, strengen, eindringlichen Verse dieses Poems machen die Verzweiflung der Mütter, die Folter, die Schrecken der Transporte, der Nächte der Erschießungen, die Angst zur furchtbaren Realität.

[...] Wie das Requiem als Totenmesse einen strengen Ritus hat, ist die Sprache hier schnörkellos und eindringlich. Es war das Anliegen der Übersetzerin, diese Schlichtheit der Sprache des Requiems deutlich zu machen und es nicht durch gesuchten Reim und zusätzliche Worte zu entstellen.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Anna Achmatowa: *Requiem*. Aus dem Russischen von Rosemarie Düring. Berlin (West): Oberbaum Verlag, 1987, S. 19.

<sup>44</sup> Vgl. Novalis: *Schriften*. 2. Bd.: *Das philosophische Werk I*. Hg. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, S. 438 f.

<sup>45</sup> Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*. Bd. 3/1: *West-östlicher Divan*. Teil 1. Hg. Hendrik Birus. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, S. 280: „prosaisch“ – „parodistisch“ – Identität zwischen Original und Übersetzung.

<sup>46</sup> Vgl. Novalis, S. 438 f.

<sup>47</sup> Rosemarie Düring: *Nachwort*. In: Achmatowa: *Requiem* (1987), S. 43.

## Zusammenfassung

Anna Achmatova fand in Westdeutschland gerade als in der Sowjetunion verfeimte und teilweise verbotene russische Autorin Beachtung: Ihr *Requiem*, das in Russland erst zur Zeit der Perestrojka erscheinen konnte, war dem westdeutschen Leser bereits seit den 1960er Jahren in Übersetzungen von Mary von Holbeck (1964) bzw. Hans Baumann (1966) zugänglich. Noch zu Achmatovas Lebzeiten erschienen auch Proben ihrer Lyrik in deutschen Auswahl Ausgaben. Für Westdeutschland ist hier zunächst der von Xaver Schaffgotsch übersetzte Gedichtband *Das Echo tönt* (1964) zu nennen. Vor allem in den 1980er Jahren wurden in der Bundesrepublik bzw. in Berlin (West) etliche weitere Auswahl Ausgaben von Achmatovas Lyrik sowie mehrere neue deutsche Versionen des *Requiem*s (von Ludolf Müller, Siegfried Heinrichs bzw. Rosemarie Düring) publiziert. Auf diese Weise wird der damals in der Sowjetunion verbotene Text im Westen zum Politikum.

Anlässlich des 100. Geburtstags der Autorin erschien das *Requiem* 1989 in der ostdeutschen Literaturzeitschrift „Sinn und Form“ in einer Übersetzung von Martin Remané, die in Westdeutschland kaum Beachtung fand. Die späte Würdigung gerade dieses Textes in der DDR ist zweifellos auch vor dem Hintergrund der Öffnung der innerdeutschen Grenze zu sehen. Für die ostdeutsche Achmatova-Rezeption sind im wesentlichen zwei Buchpublikationen zu nennen: *Ein niedagewesener Herbst. Gedichte*. Deutsch von Sarah und Rainer Kirsch (1967) und *Poem ohne Held. Poeme und Gedichte russisch und deutsch*. Hg. Fritz Mierau (1979; später immer wieder aufgelegt). Vor allem der Titel des letztgenannten Bandes ist signifikant, da er auf die Leningrad besingende Verserzählung *Poëma bez geroja* (*Poem ohne Held*) verweist, die in der Literaturgeschichtsschreibung der Sowjetunion und der DDR als ‚Schlüsseltext‘ für Achmatovas Absage an die Emigration funktionalisiert wird.

Hieraus resultiert, dass die Autorin im Osten und im Westen Deutschlands auf unterschiedliche Weise ‚politisch‘ wahrgenommen wurde: im Osten als Dichterin, die auch in schwerer Zeit nicht den Weg in die Emigration wählte, im Westen hingegen vor allem als Mahnerin gegen den Totalitarismus und seine Verbrechen. Der ‚Schlüsseltext‘ für ihre Gedächtnislyrik ist das *Requiem*.

Die Übersetzungsvergleiche zweier Beispielgedichte – die beide auf ihre je eigene Weise ein Klagelied sind – haben gezeigt, dass sich die west- bzw. ostdeutschen Übersetzer vor allem von ästhetischen Gesichtspunkten und ihrem individuellen Übersetzerstil leiten lassen. Nicht zuletzt ‚Dichter-Übersetzer‘ wie Rainer Kirsch in *Iva* oder Martin Remané im *Requiem* neigen zur dezidierten ‚Aneignung‘ und zum kreativen Weiterdichten des Prätextes. Als besonders aufschlussreich erweist sich der Vergleich des zweiten Gedichtes aus dem *Requiem*, *Ticho l'etsja tichij Don...*, in den Fassungen von Hans Baumann und Rosemarie Düring: Während Baumann die gebundene Rede des Prätextes bewahrt, ist Dürings Übersetzung bewusst einer Prosaversion angenähert. Die das Gedicht prägende Lautinstrumentierung jedoch wird gerade in diesen beiden Übersetzungen am genauesten wiedergegeben.

### Between a “Chamber Lyric” and Requiem: Anna Akhmatova in German Translations

#### Summary

The article analyses the fate of the poetry of Anna Akhmatova in the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic. Obviously, Akhmatova was considered as a ‘political’ author in both German states in a different way. Her *Rekviem*, unpublished in the Soviet Union till the Perestroika, was available in translations of Mary von Holbeck (1964) and Hans Baumann (1966) in Western Germany. Thus, in the FRG, the *Rekviem* was recognized as a poetic memorial against the crimes of totalitarianism. In the GDR it was translated by Martin Remané and published in the literary magazine *Sinn und Form* only 25 years later when the centenary of Akhmatova’s birth coincided with the crisis of communism (1989). In Eastern Germany the *Poëma bez geroja* was perceived as the author’s clear rejection of the way into emigration.

Despite these differences, the detailed analysis of two of Akhmatova poems (both of them dedicated to the themes of lament and memory), and their various German translations proves the devotion of both the Western and Eastern German translators to aesthetical aspects of poetry and to their own poetic style, independent of political conditions.

*Christine Fischer*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, Anna Achmatova in German translations





Aleksandra Wilkus  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Individualästhetik als Phänomen der Übersetzungskunst.  
Das Gedicht *Campo di Fiori* von Czesław Miłosz,  
nachgedichtet von dem norwegischen Lyriker Paal Brekke**

**Vorbemerkung**

Ziel des vorliegenden Beitrags ist, am Beispiel des Gedichts *Campo di Fiori* von Czesław Miłosz und seiner norwegischen Übersetzung von Paal Brekke die Individualästhetik des Ausgangs- und des Zieltextes in einer vergleichenden Analyse zu erörtern. Da der norwegische Übersetzer ein bekannter Dichter ist, stehen in diesem Zusammenhang die konstitutiven Merkmale des Dichters-Übersetzers, samt den Kontextbezügen des Ausgangs- und Zieltextes im Fokus. Das zu untersuchende Gedicht wurde in der Anthologie *I losildens æra*<sup>1</sup> („W erze požogi“, „In der Feuersbrunstära“) veröffentlicht. Die Gedichte aus der Feder von Miłosz wurden von dem exzellenten Polen-Kenner und Übersetzer Ole Michael Selberg ausgewählt. Die Übersetzung selbst wurde daraufhin dem norwegischen Dichter-Übersetzer Paal Brekke anvertraut, und diese Ausgabe ist die einzige Sammlung der übersetzten Lyrik von Miłosz auf dem norwegischen Buchmarkt. Es ist aber vorauszuschicken, dass die kohärente Konstruktion des Gedichts *Campo di Fiori* es ermöglicht, den Text aus dem Umfeld der kontextuellen Verweise der übrigen Gedichte herauszunehmen und alleinstehende Schlussfolgerungen zu ziehen. Die anderen Texte aus der

---

<sup>1</sup> Czesław Miłosz: *I losildens æra*. Gjendiktning Paal Brekke. Utvalg og etterord Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 1981.

Anthologie *I losildens æra* müssen meistens in Bezug auf einander betrachtet werden. Ihre separate Analyse führt oft nur zu partiellen Folgerungen. In dieser Arbeit wird das genannte Gedicht daher als eine geschlossene Einheit betrachtet.

Am Anfang der vergleichenden Analyse steht die Frage, welche Zusammenhänge zwischen der modernen skandinavischen Literatur und den unterschiedlichen Übersetzungen der Weltliteratur in Norwegen im weitesten Sinne als „ästhetische und kulturelle Herausforderungen“ diskutiert werden können. Gleichzeitig geht es um die Rolle der polnischen Literatur für den relativ hermetischen Norwegisch sprechenden Leserkreis. Oder anders gefragt: Können literarische Übersetzungen polnischer Lyrik einen spürbaren Einfluss auf die norwegische Literatur und Kultur ausüben? Es ist nicht zu bestreiten, dass Polen und Norwegen in ihren Kulturen, also auch in ihrer ästhetischen Tradition und ihrem literarisch-historischen Hintergrund nur wenig gemeinsam haben. Deswegen wird die Antwort auf die oben gestellte Frage vielschichtig ausfallen; und um sie vollständig beantworten zu können, muss man unterschiedliche Facetten, wie zum Beispiel die vielfältigen Kontexte<sup>2</sup>, berücksichtigen. Der Begriff „Individualästhetik“, der im Allgemeinen auch Kontexte beinhaltet, ist vor allem als eine bestimmte Textkonstruktion anzusehen, in der ein Werk individuell unter dem Gesichtspunkt von beispielsweise Semantik und Stilmittel betrachtet wird. Anzuführen an dieser Stelle sind auch folgende Bemerkungen von Brigitte Schultze:

Überlegungen zur Individualästhetik, insbesondere derjenigen eines Autors von Ausgangstexten, haben eine Reihe von Kontexten zu bedenken: z. B., ob die Merkmale einer Individualästhetik unmittelbar, zumindest teilweise, mit der Weltsicht des Autors – einer bestimmten philosophischen Richtung [...] zusammenhängen. Ein als Individualpoetik identifizierbarer Merkmalkomplex bzw. Komplex künstlerischer Verfahren bildet sich oftmals in einer bestimmten historisch-biographischen Situation heraus.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Der Begriff „Kontexte“ wird hier in erster Linie mit Hinblick auf den Artikel *Kontexte in der literarischen Übersetzung* von Brigitte Schultze verwendet. Vgl. Brigitte Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*. In: *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 1. Teilbd. Hgg. Harald Kittel, Armin Paul Frank [u. a.]. Berlin, New York: De Gruyter, 2005, S. 860–896.

<sup>3</sup> Brigitte Schultze: *Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen*. In: *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*. Hg. Maria Krysztofiak. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, S. 11.

Gleichzeitig sollte man sich auch dessen bewusst sein, dass diese Komponente, laut Brigitte Schultze, sich vielfältig in einem Ausgangstext erkennen lässt. Aus diesem Grund beeinflusst sie zweifellos die bevorzugten translatorischen Verfahrensweisen eines Übersetzers.<sup>4</sup> Individualästhetik im Sinne der Übersetzungskunst bedeutet ferner, dass die vergleichenden Analysen im literaturwissenschaftlich-komparatistischen Diskurs vorgenommen werden.<sup>5</sup> In der jeweiligen komplexen Forschungssituation sollte man – so meint Peter V. Zima – die Grundprinzipien der Sprach-, Ästhetik- und Ideologienormen beachten. Die Tätigkeit des Übersetzers habe einen dialogischen und intertextuellen Charakter, indem die Ausgangs- und Zielkulturen miteinander korrespondieren<sup>6</sup>:

Nicht die Übersetzungswissenschaft als ganze ist Bestandteil der Komparatistik, sondern ausschließlich die literarische Übersetzung, die es nicht nur mit sprachlichen, sondern auch mit ästhetischen Normen zu tun hat. Diese Normen wandeln sich von Epoche zu Epoche, von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Gruppe zu Gruppe, so daß die Übersetzungstätigkeit, die von Rezeption und Interpretation nicht zu trennen ist, immer neue ästhetische Objekte oder Objektkonstruktionen [...] hervorbringt.<sup>7</sup>

Zugleich müssen hier die soziokulturellen Einflüsse, insbesondere die soziologischen und kulturellen Bedingungen der Ausgangs- und Zielsprache in Betracht gezogen werden. Diese Außenmechanismen gehören zu den

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 10.

<sup>5</sup> Bei einer solchen Untersuchung der skandinavischen Übersetzungskultur muss man aber feststellen, dass es leider beinahe unmöglich ist, den theoretischen Hintergrund mit der Fachliteratur aus diesem Sprachraum auszuleuchten. Die skandinavische Übersetzungswissenschaft scheint im Vergleich zu der deutschen Übersetzungsforschung sehr bescheiden und nur auf linguistische Aspekte der Übersetzungskunst begrenzt zu sein. Unter den literarischen Übersetzungsstudien aus Skandinavien steht weiterhin der Däne Leif Ludwig Albertsen mit seinem Buch *Litterær oversættelse* aus dem Jahre 1972 im Vordergrund (Leif Ludwig Albertsen: *Litterær oversættelse*. København: Berlingske Forlag, 1972). Vgl. Maria Krysztofiak: *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011, S. 19.

<sup>6</sup> Mehr über den komparatistischen Hinblick auf die Übersetzungskunst ist bei Maria Krysztofiak zu finden. Vgl. Maria Krysztofiak: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011, S. 14–27.

<sup>7</sup> Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992, S. 199.

wichtigsten Faktoren im Transfer der Ausdrucksmittel durch den Übersetzer und sie prägen dazu Kontexte, die in dem Translationsvorgang anwesend sind:

Der Werkproduzent des Ausgangstextes bringt seinen Individualstil, Positionen aus dem Zusammenhang seines bisherigen Schaffens, einen persönlichen Diskurs zu ‚fremd‘ und ‚eigen‘, persönliche Verfahren der Kontextualisierung und Dekontextualisierung in die Vorlage ein. In den Translationsvorgang können übergeordnete Kontexte eingehen, wie diese: ein Epochenkontext in der Art eines Epochenstils [...]. Der Übersetzer selbst kann zusätzliche Kontexte herstellen, indem er ‚aus zweiter Hand‘ oder eklektisch übersetzt, indem er – z. B. aufgrund persönlicher Anliegen, Vorlieben usw. – den Ausgangstext um bestimmte Kontextträger erweitert.<sup>8</sup>

Das Ergebnis der obengenannten Facetten lässt sich folgendermaßen umreißen: Miłosz stellt seine eigenen Kontexte (hier als die konstitutiven Merkmale von Miłosz verstanden) in dem Gedicht *Campo di Fiori* dar, wie zum Beispiel: Aktualität der Erinnerung, stark metaphorisierte Kriegsbilder, samt der metaphorisierten Abbildung der Wirklichkeit, eine besondere und individuelle Position des Dichters als Vermittler der Vergangenheit, der Kontrast zwischen der Idylle der Händler in Rom und der Menschen in Warschau und den traumatischen Erfahrungen zum Beispiel im Warschauer Ghetto. Als Dichter-Übersetzer integriert Brekke seine Vorlage in der Übertragung in die kontextuellen Zusammenhänge, beispielweise durch die Kontextanreicherung der lyrischen Ausgangssituation in der ersten Strophe des Gedichts.

So lassen sich in der vergleichenden Analyse einige Schlüsselfragen stellen, die für weitere Überlegungen zur Individualästhetik bei Miłosz relevant sind. *Primo*: In welchem Grade lassen sich Miłosz' oben erwähnte konstitutive Merkmale in der Übersetzung wiedererkennen? *Secundo*: Auf welche Weise bietet die Übersetzung von Brekke eine neue Sicht auf das Werk und seine Deutung, also ob man es in dem Zieldtext mit Kontextverschiebung, Kontextverlust, Kontextanreicherung oder Rekontextualisierung<sup>9</sup> zu tun hat? Außerdem geht es in der Analyse hauptsächlich sowohl um die Kodierung der Individualästhetik und der Kulturbilder im Ausgangstext, als auch um die ästhetischen Verwandlungs- und Dekodierungsprozesse, die im übersetzten Gedicht zu beobachten

---

<sup>8</sup> Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, S. 863.

<sup>9</sup> Ebd., S. 861, 866.

sind. Kurzum: es sollte hier untersucht werden, auf welche Art und Weise Paal Brekke wesentliche Seiten der Ästhetik samt den individuellen Kontexten von Miłosz an die norwegische Zielkultur weitervermittelt.

### **Die Anthologie *I løsildens æra* (1981) in der Nachdichtung von Paal Brekke**

Zu den wesentlichen Voraussetzungen bei derartigen Analysen gehört zunächst die allgemeine Position der polnischen Literatur in dem norwegischen Leserbewusstsein. Übersetzungen aus der polnischen Sprache sind zwar auf dem norwegischen Buchmarkt zu finden, dabei ist aber ein Mangel an wichtigen Namen und Werken leider nicht zu übersehen.<sup>10</sup>

Das Jahr 1967 bringt eine bedeutende Änderung in der Anzahl der Übersetzungen aus der polnischen Literatur.<sup>11</sup> Den Anstoß gaben die Übertragungen polnischer Lyrik ins Deutsche von Karl Dedecius.<sup>12</sup> Von ihnen angeregt gab der norwegische Verlag Det Norske Samlaget die erste Anthologie mit Gedichten von Zbigniew Herbert, Adam Ważyk, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska und Jerzy Harasymowicz heraus. Grund dafür war wahrscheinlich das wachsende Interesse an diesen Namen allgemein in Europa seit Ende der 1950er Jahre. Auf norwegischem Boden bekundet dieses speziell die „Profil-Gruppe“, die von Witold Gombrowicz inspiriert war. Der Nobelpreis für Miłosz im Jahr 1980 machte zwar seinen Namen in Norwegen bekannt, aber die Rezeption seiner Werke blieb weiterhin bescheiden. Die einzige norwegische Gedichtsammlung von Miłosz stammt, wie schon erwähnt, aus dem Jahr 1981. Die Namen

---

<sup>10</sup> Eine Auskunft über die ins Norwegisch übersetzten Werke findet man z. B. in der Bibliographie von Ole Michael Selberg: *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991. Vgl. auch Jan Zieliński: *Młoda Polska podróżuje do Skandynawii*. In: *Zwierciadła Północy II. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*. Red. R. Górny, N. Å. Nilsson [u. a.]. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1992. S. 43–51.

<sup>11</sup> Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg übersetzte man nur einzelne Romane und Novellen. Vgl. Selberg, S. 12.

<sup>12</sup> Karl Dedecius schreibt, dass die polnische Poesie in der Bundesrepublik Ende der 1950er Jahre ins Gespräch kam. Karl Dedecius: *Zur Kultur und Literatur Polens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 318.

Herbert, Szymborska und Różewicz sind nicht zuletzt bekannt geworden dank dem oben genannten Übersetzer Ole Michael Selberg, wobei er von Miłosz nur ein paar Gedichte übersetzt hat.<sup>13</sup>

Der Lyrikband *I losildens æra* enthält von Selberg ausgewählte Texte, die aus Miłosz' Gedichtbänden von 1945 (*Ocalenie*) bis 1974 (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*) stammen. Die Deutung des Hauptkonzeptes dieser Sammlung lässt sich in erster Linie mit Blick auf den Titel erörtern. Das norwegische Wort *losild* scheint eine selten benutzte Bezeichnung zu sein, die ins Deutsche als „Feuersbrunst“ übersetzt werden könnte.<sup>14</sup> Diesen Ausdruck findet man übrigens in Verbindung mit Miłosz in dem Buch *Lebenslauf aus Büchern und Blättern* von Karl Dedecius: „Die Žagariesten registrierten die Tendenzen des Verfalls katastrophisch, als Sintflut und **Feuersbrunst**“.<sup>15</sup> Ole Michael Selberg, der wichtigste Kenner der polnischen Literatur in Norwegen, deutet mit *losild* anspielungsreich das Literaturmilieu an, in dem Miłosz als Dichter und Literaturwissenschaftler reifte. Es ist auch festzuhalten, dass es in dieser Anthologie eine deutliche Korrespondenz zwischen dem Titel und der Thematik der Gedichte gibt. Alle Texte sind von Angst-, Kriegs-, Vergehen-, Vergänglichkeits-, Veränderungs- und Unsicherheitsgefühlen geprägt. In seinen Ausgangstexten findet man verschiedene Elemente der Individualästhetik, die schließlich eine komplexe ästhetisch-literarische Konstruktion von Kontexten formen.

Im Zusammenhang mit den individuellen Kontexten von Miłosz' Schaffen sollte auch auf das Rezeptionsbewusstsein gegenüber dem Nobelpreisträger in Skandinavien eingegangen werden: Niels Hav, ein dänischer Lyriker und Übersetzer, behauptet, dass das relativ bescheidene Interesse an Miłosz in Dänemark teilweise in der Kulturdifferenz liegt. Dieser Unterschied beginne auf dem Metaniveau und breite sich im Weiteren auf die einzelnen ideologischen,

---

<sup>13</sup> Was Miłosz betrifft, übersetzte Ole Michael Selberg vor allem das Buch *Dolina Issy* (*Is-sadalen*, 1981/*Das Tal der Issa*). Vgl. [http://home.broadpark.no/~oselberg/pub/OMS\\_ovs.pdf](http://home.broadpark.no/~oselberg/pub/OMS_ovs.pdf) (6.9.2013).

<sup>14</sup> Das Wort *en losild* gibt es nicht in modernen norwegischen Wörterbüchern, man findet es aber in einem deutsch-norwegischen Wörterbuch (1933–1936), das im Rahmen des „Projekt Runeberg“ wiederveröffentlicht wurde: <http://runeberg.org/deno1933/0339.html> (10.10.2013).

<sup>15</sup> Karl Dedecius: *Lebenslauf aus Büchern und Blättern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 133. Meine Auszeichnung.

philosophischen und kulturellen Komponenten aus.<sup>16</sup> Der dänische Dichter weist auf den philosophischen Kontext und die religiösen Bezüge der polnischen Literatur hin, was der modernen dänischen Literatur eigentlich fremd sind. Die Fragen nach Gut und Böse, Verantwortlichkeit oder Geduld, scheinen in der Hierarchie der Probleme in der dänischen Gegenwartsliteratur keinen hohen Stellenwert zu haben. Es bleibt deswegen festzuhalten, dass das Schaffen von Miłosz in den Augen der Dänen einigermmaßen archaisch erscheint. Niels Hav, der dieser Kritik ganz offenbar widerspricht, betont gleichzeitig den hermetischen dänischen Kontext, in dem Miłosz um Anerkennung kämpft, und er fordert eine weltoffene Debatte über die allgemeinen Probleme des Menschen, die auch für Dänen gelten. Eine ähnliche Rezeptionsweise der Poesie von Miłosz in Norwegen deutet auch Selberg an, der betont, dass der Nobelpreisträger trotz seiner künstlerischen Leistung nur wenig Aufmerksamkeit in Norwegen erlangte.<sup>17</sup>

Neben dem Titel der Anthologie *I løsilidens æra* sollte man sich auch die Titelseite gründlich anschauen. Die Formulierung „i gjendiktning ved Paal Brekke“ (nachgedichtet von Paal Brekke) hebt hervor, dass das Prinzip der Gleichwertigkeit in der Übersetzung, das gleichwohl in den meisten Fällen des Übersetzungsprozesses der literarischen Texte als das Grundprinzip betrachtet wird, hier nicht gilt. Eine überzeugende Differenzierung der Möglichkeiten der translatorischen Wiedergabe liefert der erfahrene Übersetzer, Essayist und Dichter Karl Dedecius; es handelt sich seiner Ansicht nach um: Übersetzung, Übertragung und Nachdichtung:

[...], daß hier die Übersetzung das Original genau, aber ohne künstlerisches Obligo wiedergibt, daß dort die Übertragung künstlerisch und fast genau ist und daß an dritter Stelle die Nachdichtung eine spielerisch künstlerische, dafür ungenaue Art der Übersetzung zuläßt.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Niels Hav: *Miłosz w Kopenhadze*. Übers. Elżbieta Wójcik-Leese. In: *Przekładaniec* 25 (2011), S. 336: „Główne nurty duńskiej poezji mają odmienne style i języki. Miłosz postuguje się zwartą dykcją, bogatą w kulturowe odniesienia. Jego poezja często odsyła czytelnika do zagadnień i pytań, które na dobre zniknęły ze współczesnej świadomości duńskiej”.

<sup>17</sup> Vgl. Selberg, S. 13.

<sup>18</sup> Karl Dedecius: *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 37. Vgl. dazu auch Henning Hagerup: «Som feiere til støvet gå». *Gjendiktning – oversettelse – imitasjon – destruksjon*. In: *Vagant* 3/2005. Diese Anmerkung stammt jedoch

Es ist also nicht zu erwarten, dass die Nachdichtung von Brekke dem Gedicht von Miłosz sehr ähnlich, geschweige denn mit ihm identisch wäre. Der Zieltext kann sowohl als ein neues Werk, als auch als ein ausgefallen künstlerisch übertragenes Original erscheinen.

Der Autor der Nachdichtung ist selbst Dichter, und die folgende Analyse soll ferner zeigen, in welchem Grad Brekke im Zeichen seiner eigenen Ästhetik deutlich von der Individualästhetik von Miłosz abweicht. Selberg, der zwar nur die Gedichte für die Anthologie auswählte, spielt in Norwegen dank seiner Erfahrung und Kompetenz eine kulturvermittelnde Rolle. Brekkes Ästhetik ist dementsprechend von Selbergs Auswahlkriterium abhängig. Der Idee von Johann Gottfried Herder nach besitzen beide, das heißt der multikulturelle Dichter-Übersetzer, der Brekke zweifellos ist, und der multikulturelle Verfasser wie Miłosz, ihre jeweilige Individualästhetik<sup>19</sup>, die im Endeffekt bei einem Kulturtransfer immer von beiden realisiert wird.

### Paal Brekke als modernistischer Dichter in Norwegen

Als Vorbemerkung zur Analyse der Übertragung des Gedichts *Campo di Fiori* von Miłosz soll kurz auf die Werke von Paal Brekke eingegangen werden. Wenn man sich den Umschlag der Gedichtsammlung *I løsilidens æra* anschaut, fällt auf, wie stark der Name des Nachdichters herausgestellt wird. In den letzten Jahren ist die Bedeutung der Übersetzer, die heutzutage ihr „coming out“ erleben<sup>20</sup>, wesentlich größer geworden. Andererseits zeigt die Absicht des Verlegers, welchen bewährten Markennamen Brekke darstellt.

Brekke (1923–1993) ist in Norwegen vor allem als modernistischer Dichter bekannt; er war aber auch Prosaautor, Kritiker und Übersetzer. Neben

---

aus der elektronischen Ausgabe der Zeitschrift (23.1.2008): <http://www.vagant.no/som-feiere-til-stovet-ga-gjendiktning-oversettelse-imitasjon-destruksjon/> (19.2.2014).

<sup>19</sup> Schultze: *Individualästhetik*, S. 49. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Rozprawa o pochodzeniu języka*. Übers. Barbara Płaczkowska. In: ders.: *Wybór pism*. Red. T. Namowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987, S. 59–175 und ders.: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Online: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2013/1> (21.2.2014).

<sup>20</sup> Vgl. Jerzy Jarniewicz: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków: Znak, 2012, S. 7–14.



Tarjei Vesaas und Erling Christie gilt Brekke als Bahnbrecher in der Anwendung neuer experimenteller Ausdrucksformen in Norwegen. Mit seiner Übersetzung von T. S. Eliots *The Waste Land* aus dem Jahr 1949 machte Brekke die moderne Weltlyrik in Norwegen bekannt<sup>21</sup> und kämpfte zusammen mit Christie in der sogenannten „tungetaledebatte“ um die Akzeptanz modernistischer Verfahren im norwegischen Literaturkreis.<sup>22</sup> Brekkes Werke waren von einem Chaosgefühl geprägt, weil er – Miłosz ähnlich – Krieg und Umbruchzeiten erlebte und deswegen 1941 nach Schweden emigrieren musste. Dort verfasste er die Gedichtsammlung *Av din jord er vi til* („Wir sind aus deiner Erde gemacht“, 1942). Nach dem Ende der deutschen Besatzung zog er nach Oslo zurück und beschäftigte sich mit Kunst- und Literaturkritik. Die Individualästhetik von Brekke ist geprägt durch „nullpunkts-fornemmelse“<sup>23</sup> (Nullpunkt-Empfindung), die zu seinem charakteristischen Weltbild voll von Widersinn, Chaosgefühl und zu einer problematisch gewordenen Identität führte:

Es konfrontiert uns mit einer Welt, erfüllt von Leere und Schmerz, die der Dichter hinter einer Maske von Zynismus und Verachtung verbirgt [...].<sup>24</sup>

Hier wird wieder ein vergleichbarer Diskurs wie bei Miłosz deutlich.

Im späteren Schaffen von Brekke sieht man eine allmähliche Hinwendung von der Bildlyrik zur reflexiven Dichtung (diese Entwicklung betrifft sowohl die Sprache, als auch „Montage“ und „Rekonstruktion“ seiner Werke<sup>25</sup>), die gleichermaßen stark gesellschaftskritisch wird. Die modernistische Poesie von Brekke ist überdies von dem Engagement des Lesers geprägt, das heißt sie setzt auf die Aktivierung des Gedankenprozesses bei dem Leser. Anhand dieses

---

<sup>21</sup> Per Thomas Andersen: *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 2012, S. 443–444. Vgl. Ellen Beate Halvorsen, Ivar Jemterud, Inger Marie Semmen: *Tekst og tanke*. Oslo: Aschehoug, 2001, S. 531.

<sup>22</sup> Andersen, S. 444. Andersen betont, dass die erste Etappe des norwegischen Modernismus bis zu den 1890er Jahren greift, als Sigbjørn Obstfelder seine Sammlung *Digte* herausgab.

<sup>23</sup> Ebd., S. 443.

<sup>24</sup> Sven Hakon Rossel: *Skandinaviske Literatur 1870–1970*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1973, S. 194. Rossel weist hier auf die Sammlung *Skyggefektning* („Schattenfechten“, 1949) hin, die er im Vergleich zu Elliot bespricht.

<sup>25</sup> Thomas Seiler: *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*. Basel, Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn, 2003. S. 68.

Bezuges darf die Lyrik keine Antwort geben, sondern eher zur Selbstüberlegung stimulieren, was auch Christie hervorhebt.<sup>26</sup>

Nicht ohne Bedeutung bleiben auch die zahlreichen Reisen, zum Beispiel nach Asien im Jahre 1960, wo Brekke neue Impulse für dokumentarische Texte wie den Roman *En munnfull av Ganges* („Ein Schluck Ganges“, 1962) fand. Gleichzeitig entdeckte er japanische und indische Lyrik. Als Übersetzer dichtete Brekke sowohl fernöstliche als auch US-amerikanische Poesie nach und erhielt für seine translatorische Leistung den Übersetzerpreis des Norwegischen Kulturrats „Norsk kulturråds oversetterpris“ (1988).<sup>27</sup> Mit seinem multikulturellen Erfahrungen und seiner weltoffenen Denkweise vermittelt Brekke neue ästhetische Richtungen, die später das Schaffen von anderen bedeutenden norwegischen Autoren, wie beispielsweise Georg Johannesen oder Stein Mehren, beeinflussten.<sup>28</sup>

### Analyse der Nachdichtung von *Campo di Fiori*

Wie schon erwähnt, wird die Aufmerksamkeit vor allem auf die konstitutiven Merkmale des Originaltexts, darunter: die metaphorisierten Kriegsbilder und die besondere Rolle des Dichters als Vermittler der Vergangenheit, gerichtet.

Das Gedicht entstand im Jahre 1943 während des Aufstandes im Warschauer Ghetto. Die lyrische Darstellung setzt der Dichter gleich mit der Hinrichtung von Giordano Bruno, der vor etwa 340 Jahren auf dem Platz Campo di Fiori in Rom verbrannt wurde. Die Einstellung der Einwohner in beiden Städten, die das lyrische Ich im Ausgangstext aus der Beobachter-Perspektive beschreibt, zeigt einen deutlichen Kontrast zwischen den Menschenmengen und den Opfern, oder genauer gesagt, zwischen dem alltäglichen Leben und dem Tod.

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 69. Mehr über die modernistischen Merkmale: unten in der vergleichenden Analyse des Gedichts.

<sup>27</sup> Vgl. [http://no.wikipedia.org/wiki/Norsk\\_kulturr%C3%A5ds\\_oversetterpris](http://no.wikipedia.org/wiki/Norsk_kulturr%C3%A5ds_oversetterpris) (19.10.2013).

<sup>28</sup> Vgl. Andersen, S. 446.

Die Fassung von Brekke ist schon auf den ersten Blick ein von der Individualästhetik des Übersetzers geprägter Text. Die Nachdichtung ist erheblich ausdrucksstärker als der Ausgangstext von Miłosz. Brekke behält zwar die achtstrophische Konstruktion mit acht Versen in jeder Strophe originalgetreu bei, er greift aber in die Reihenfolge der Zeilen ein. Bei Miłosz lesen wir nämlich:

    Bruk opryskany winem  
    I odłamkami kwiatów.<sup>29</sup>

Brekke schlägt dennoch vor:

    avbrukne blomster på brostein  
    stenket med vin og **blod**.<sup>30</sup>

Hier sehen wir, dass nicht nur der Tausch der Verse, sondern auch das hinzugefügte Wort „Blut“ zu einer Bedeutungsänderung führt. Das Wort Blut weckt beunruhigende Assoziationen und schafft einen starken Kontrast zu dem beinahe idyllischen Bild der Händler, das Miłosz in der ersten Zeile entwirft. So schafft Brekke schon zu Anfang des Gedichtes sehr prägnant die Aura einer bevorstehenden Tragödie und erreicht damit eine Kontextanreicherung des Ausgangstextes. In *Campo di Fiori* bringt Miłosz die Händler von Rom und die Warschauer zusammen, um so einen deutlichen Kontrast zu den Opfern im Ghetto zu schaffen. Die idyllisch konzipierten Gruppen und ihr Verhalten lassen sich nicht allein in der Opposition zum Krieg oder zur Hinrichtung von Bruno verorten, ohne die lyrische Situation des ganzen Gedichtes im Blick zu behalten. Wenn Brekke bei diesem Bild vom Blut spricht, verändert er die Aura, im Sinne von Walter Benjamin<sup>31</sup>, ganz erheblich. Gründe hierfür findet man in den soziokulturellen Einflüssen, insbesondere in dem historisch-literarischen Hintergrund, der die Ausdrucksmittel des Übersetzers beeinflusst. Die

---

<sup>29</sup> Czesław Miłosz: *Campo di Fiori*. In: ders.: *Wiersze I*. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, S. 114–116. Alle weiteren Zitate aus diesem Gedicht beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>30</sup> Vgl. Czesław Miłosz: *Campo di Fiori*. In: ders.: *I losildens ara*, S. 8–10. Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir – A. W.

<sup>31</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann, Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 435–508.

Dichtung von Brekke ist nämlich von der modernistischen Ästhetik der 1960er Jahre geprägt, in der das Prinzip des konzentrierten Bild- und Allusionstils eine wichtige Funktion übernimmt, samt der direkteren expressiven Sprache. Vor diesem Hintergrund geht Brekke in seiner Übersetzung bewusst wortwörtlich vor. Zudem fügt er noch hinzu, dass Bruno den Scheiterhaufen bestieg, um dort zu sterben:

For min del tenkte jeg på  
[...]  
på dette at da Giordano  
steg trinnene opp for å dø

Miłosz:

Ja jednak wtedy myślałem  
[...]  
O tym, że kiedy Giordano  
Wstępował na rusztowanie

Die Voraussetzungen der modernistischen Lyrik zeigen deutlich, wie unterschiedlich im Vergleich zu früheren literarischen Epochen die Rolle der Poesie und die poetische Sprache im norwegischen Modernismus verstanden wurden. Ein Schlüssel zur Erkenntnis (im Gegensatz zur Abbildung) der Wirklichkeit scheinen folglich die zweckmäßigen und präzisen Worte zu sein<sup>32</sup>: Die Absicht ist, den Leser mit dem modernistischen, lyrischen Bild zum Nachdenken zu bewegen. Das Konzept weist auf die Möglichkeit eines immer neu aufgenommenen Dialogs hin.<sup>33</sup> An dieser Stelle scheint die Auffassung von der Wirklichkeit bei Miłosz der Vorstellung von Brekke zu widersprechen. Jan Błoński hebt nämlich hervor, dass Miłosz die Wahrheit der Wirklichkeit in *mimesis* erkennt. Konsequenzen hierfür findet man in der Rolle des Dichters, der – im Gegensatz zu Brekke – die Wirklichkeit *konstruktiv* „wiederholt“. Der Dichter sieht, beschreibt und befestigt die Welt im Dasein. Die Welt muss beschrieben werden, um menschlich zu bleiben.<sup>34</sup> Es ist auch festzuhalten, dass die

---

<sup>32</sup> Vgl. Seiler, S. 20.

<sup>33</sup> Ebd., S. 24.

<sup>34</sup> Jan Błoński: *Miłosz jak świat*. Kraków: Znak, 1998, S. 83, 86.

harmonische und feinfühlig poetische Sprache von Miłosz äußerst schwierig in das norwegische Sprachsystem zu übertragen ist. Brekke scheint aber ganz sinnreich sowohl das Wortmaterial als auch die Ausdrucksmittel für seine Fassung auszuwählen. In den norwegischen Übertragungen wird jedoch die Individualästhetik von Miłosz durch das Prinzip der expressiven Ausdrucksform beherrscht, am offensichtlichsten an dieser Stelle:

Bak muren om ghettoens hørt  
**skudd! skudd!** men alt  
dempet bak markedsløysters  
lyder, som steg og falt.

Bei Miłosz lesen wir dagegen:

**Salwy** za murem getta  
Głuszyła skoczna melodia  
I wlatywały pary  
Wysoko w pogodne niebo.

Das ursprüngliche Wort „die Salve“ wurde gegen das direkte „skudd! skudd!“ (Schuss! Schuss!) ausgetauscht. Die Spannung zwischen diesen Ausdrucksmitteln ist sichtlich zu spüren. Der Eingriff verstärkt das Kriegsbild in der Opfertragödie von Brekke. Es fällt ins Auge, dass diese poetische Sprache als eine Reaktion des Zeugen zutage kommt, er setzt sich deutlicher in das lyrische Bild, was dem modernistischen Dichter Brekke viel näher lag.<sup>35</sup> Ausschlaggebend könnte in diesem Fall die Distanz<sup>36</sup> des lyrischen Ichs in beiden Texten sein. Während der Dichter-Beobachter bei Miłosz merklich zurückhaltender ist, lässt Brekke sein Ich sich erheblich engagierter an der lyrischen Darstellung beteiligen. Hier kann man also das Vorgehen des *bewussten* Dichters spürbar

---

<sup>35</sup> Vgl. Seiler, S. 69.

<sup>36</sup> Im Gedicht *Campo di Fiori* birgt der Begriff „Distanz“ eine besondere Bedeutung. In meiner Analyse weise ich in diesem Zusammenhang auf den Artikel *Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych Campo di Fiori* von Marcin Wołk hin. Diese Distanz nimmt zwar verschiedene Formen an, aber – wie Wołk betont – sind sowohl die scheinbare Fremdheit als auch die emotionelle Kälte des lyrischen Ichs selber Schlüssel zu der Individualästhetik des Ausgangstextes. Vgl. Marcin Wołk: *Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych Campo di Fiori*. In: *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 1–2/2011, S. 28.

erkennen, das postuliert, mit Hilfe der Lyrik Probleme zur Sprache bringen.<sup>37</sup> Überraschend ist aber auch die letzte Strophe, die die Schlüsseldeutung des Gedichts prägt, und die von Brekke dezidiert verändert wurde:

[...]. Og på  
et annet Campo di Fiori  
tenner et **ord. Og vi vet.**

Miłosz:

I wtedy po wielu latach  
Na nowym Campo di Fiori  
Bunt wznieci **słowo poety.**

Brekke verzichtet in seiner Nachdichtung auf die temporale Distanz durch das Auslassen der Zeile: „I wtedy po wielu latach“ („und später nach Jahren“<sup>38</sup>) und versetzt die lyrische Situation in einen gegenwartsnäheren Kontext (insbesondere durch die Änderung der letzten Zeile: „og vi vet“/und wir wissen). Offenbar wollte der Übersetzer den letzten Teil des Gedichts rekontextualisieren. Im Zieltext scheint Brekke einen aktuellen literarischen Diskurs zu stiften, welcher in dieser Art im Original nicht vorliegt.<sup>39</sup> Die Deutung dieser Strophe ist mit anderen Worten aus der Perspektive einer neuen Generation zu sehen, wobei die Anwendung der Präsensform auf mindestens zwei Aspekte hinweisen könnte. Erstens: Zwischen dem Entstehen des Originals und der Übersetzung liegen fast 40 Jahre. Zweitens muten uns die sprechenden Subjekte in beiden Texten ganz unterschiedlich an. Bei Miłosz scheint das lyrische Ich eine vorher-sagende Rolle zu spielen. Es ist Dichter und Zeitzeuge zugleich, dessen letzte Worte fast wie die eines Mediums klingen. Um die Ursache dieses Zustands zu deuten, greifen die Miłosz-Kenner den Begriff der Tradition (sowohl auf dem makro-europäischen Niveau, als auch im Sinne von der Mikrowelt des Poeten, wie z. B. Familie, Heimat) auf, und betonen damit, dass die Tradition

---

<sup>37</sup> Vgl. Arneir Berg, Espen Haavardsholm: *Skrive og kjempe: samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter*. Oslo Gyldendal Norsk, 1977, S. 88–89.

<sup>38</sup> Czesław Miłosz: *Gedichte 1933–1981*. In der Übertragung von Karl Dedecius und Jeanine Łuczak-Wild, mit einem Nachw. von Aleksander Fiut. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 25.

<sup>39</sup> Vgl. Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, S. 866.

für Miłosz immer wichtig war.<sup>40</sup> Tradition hängt überdies mit der romantischen Konstruktion des Dichters zusammen, die im Schaffen von Miłosz als Paradox erscheint: Obwohl sich Miłosz offenbar der Romantik widersetzt, ist seine Dichter-Person mit dieser Epoche deutlich verbunden. Jan Błoński pointiert nämlich solche Merkmale der Lyrik von Miłosz wie Glaube in der Phantasiekraft und den prophetischen Charakter des Dichters, samt seiner Geistführung, die sich alle aus der romantischen Tradition herleiten.<sup>41</sup> Im Gegensatz hierzu ist Brekkes Subjekt mit der Gemeinschaft und mit der Gegenwart seiner Leser verschmolzen, wobei der „Hier und Jetzt“-Diskurs aus der letzten Strophe als eine Antwort auf die im Originaltext formulierten Befürchtungen zu verstehen sein könnte. Die temporale Distanz zum Erörterungsgegenstand bei Miłosz beansprucht teilweise die Anwesenheit eines denkenden Individuums, die schon in den ersten Zeilen des Gedichts offenbar ist. Dabei wird vom Leser eine versteckte, moralisierende und ethische Haltung durch die Dichter-Person erwartet. Bezogen auf Postulate der modernistischen Kunst, hält Brekke fest daran, das Werk unpersönlich zu gestalten. Der Bruch mit der romantischen Darstellung der Dichter-Person, die Wert auf die subjektive Künstlerpersönlichkeit legt, hat seine Konsequenzen für den Leser. Ein Kunstwerk wird von jetzt an so konstruiert, um den Rezipienten eine offene Deutung anzubieten.<sup>42</sup> Dies ist genau in der letzten nachgedichteten Strophe zu sehen. Weil Brekke den Schwerpunkt auf die Gemeinschaft verschoben hat, ist es nicht so überraschend, dass er fast 40 Jahre später mit Hilfe des gemeinsamen Subjekts vielleicht eine Rückmeldung geben möchte. Der modernistischen Voraussetzung nach, muss die Poesie in der Gegenwart versunken und engagiert sein. Der norwegische Übersetzer könnte überdies angenommen haben, dass der Zeitablauf maßgeblich die Rezeption des Originals beeinflusst, weshalb er zusätzlich den Kriegsdiskurs samt dessen kulturgeprägter Rezeption änderte. Auch in diesem Fall ist es also wahrscheinlich berechtigt, über Rekontextualisierung zu sprechen.

---

<sup>40</sup> Vgl. Błoński, S. 171–172.

<sup>41</sup> Ebd., S. 32. Vgl. auch Marek Zaleski: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005, S. 88–106.

<sup>42</sup> Vgl. Seiler, S. 22.

Milosz glaubt an die Bedeutung der Poesie für das Individuum, samt seiner rettenden Rolle für die Menschheit.<sup>43</sup> Bei Brekke steht nicht mehr das Individuum im Zentrum, sondern die Gemeinschaft. Im Vergleich zu dem Ausgangstext führt dieser Eingriff sowohl zu einer Kontextverschiebung, als auch zu einer Änderung innerhalb der konstitutiven Merkmale des Werks. Um hierfür die Ursache zu finden, sollte man hier wieder auf die Außenmechanismen, also auf den historisch-literarischen Hintergrund, blicken<sup>44</sup>: In den 1960er Jahren verlagerte man, wie gesagt, die Kontrolle über das Werk und seine Lesart vom Autor auf den Leser. Obwohl die Übersetzung in den 1980er Jahren entstand, verbleibt Brekke bei der Ästhetik des Modernismus, er will mit anderen Worten die Stärke der Gemeinschaft betonen. Das Oeuvre von Brekke ist stark gesellschaftskritisch, daraus folgt auch sein besonderes Interesse für gesellschaftliche Aspekte der Literatur. Im Folgenden entsteht hier Dissonanz zwischen dem romantischen Element des Ausgangstextes und dem modernistischen Modell, weil anhand dieses Bezuges der Leser gezwungen ist, sowohl mitzudenken, als auch zu reagieren. Außerdem betont Brekke selbst, dass: „Diktningen er en funksjon av samfunnet“.<sup>45</sup> Seiner Übertragung des polnischen Gedichts ist die Überzeugung zu entnehmen, dass die Gemeinschaft imstande ist, solche Fehler der Vergangenheit wie zum Beispiel die Verwerfung neuer Ideen oder die Gleichgültigkeit den Opfern gegenüber zu vermeiden.

---

<sup>43</sup> Diese ist übrigens dank der Distanz des Redenden zu erreichen. Vgl. Berg/Haavardsholm. Hier weise ich noch einmal auf die romantische Tradition hin.

<sup>44</sup> Zweifellos könnte man in diesem Zusammenhang eine Reihe von anderen Gegebenheiten aus den 1960er und 1970er Jahren in Norwegen nennen, wie u. a. die im allgemeinen erheblich wachsende Bedeutung des Lesers, der nunmehr als moderner und intelligenter Rezipient beschrieben wurde und der auch eine wichtige Rolle in der literarischen Debatte spielte. Andererseits ändert sich auch in diesem Zeitraum die Rolle des Dichters – der Autor wurde für das Publikum ein Repräsentant dieser Generation. Das Prinzip der individuellen, existenziellen Poesie aus den 1950er Jahren verschwand also von der Bühne. Desweiteren sollte man eine Konzeption wie „Literatur als Erlebnisurrogat“ berücksichtigen, d. h. dass die Wirklichkeit abbildende Literatur unsere Erfahrungen und unser Leben prägen könnte. Ausführlich erläutert diese Facetten u. a. Asbjørn Aarseth: *Norsk 60- og 70-talls litteratur: Virkelighet og medium*. In: *Arbeiten zur Skandinavistik* 18 (1987), S. 5–17.

<sup>45</sup> Paal Brekke: *Å skrive dikt i dag*. In: *Vinduet* 2/1967, S. 137.



Zusammenfassend wäre hervorzuheben, dass Brekke – obwohl er auf die Relevanz und Dynamik des Wortes teilweise hinweist<sup>46</sup> (wahrscheinlich eher im Sinne von Erinnerung an die Vergangenheit) – paradoxerweise etwas Wichtiges versäumt. Mit der semantischen und auratischen Akzentverschiebung vom Individuum auf die Gemeinschaft ist es ihm trotz seiner ästhetischen Leistung nicht gelungen, den Erwartungshorizont der norwegischen Leser um die Individualästhetik des polnischen Dichters zu bereichern.<sup>47</sup> Vermutlich befürchtete der Übersetzer, dass der Kontext der Individualkunst von Miłosz dem norwegischen Rezipientenkreis unverständlich erscheint, was schon der dänische Dichter Niels Hav in Bezug auf die Rezeption der Lyrik von Miłosz in Dänemark signalisierte. Etwas Ähnliches deutet übrigens Brigitte Schultze an:

Beim Translationsprozess können u. a. diese Kontextfelder der Ausgangs- und Zielseite zueinander ins Verhältnis zu setzen sein: [...] die ethische, kulturelle, historische, soziale, politische Verfasstheit der am Transferprozess beteiligten Gemeinwesen, die allgemeine Sprachsituation [...], einschließlich der kultur- und epochenspezifischen Akzeptanz von Normabweichungen in literarischen Texten, das gesamte 'literarische Feld', ggf. ein Epochencode und kulturspezifische Genres.<sup>48</sup>

Ein gebildeter polnischer Leser weiß, dass *Campo di Fiori* eines der wichtigsten Gedichte im frühen Schaffen von Miłosz ist, das neben der einfachen Schulkanoninterpretation<sup>49</sup> vielfältig gedeutet werden kann. Der Literaturkritiker Marcin Wolk ermuntert die Leser, diesen Text zusammen mit einem anderen Gedicht zu lesen, nämlich *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* („Ein armer Christ schaut auf das Ghetto“), um zu einem besseren Verständnis der Individualästhetik von Miłosz zu gelangen.<sup>50</sup> Man kann natürlich einen so komplizierten Lesekontext der übersetzten Literatur ablehnen, weil die an die Zielkultur zu

---

<sup>46</sup> Hier meine ich vor allem die Kursivschrift beim Wort *et ord*, markiert in der letzten Strophe der Übersetzung.

<sup>47</sup> Karl Dedecius schreibt: „Es wäre mir als Leser um vieles wohler, wenn ich eine Übersetzung lesend wüßte, was darin – natürlich nur, wenn es objektiv feststellbar ist – stimmt (die Wortfolge, der Sinn, die Reime) und was nicht“ (Dedecius: *Vom Übersetzen*, S. 38).

<sup>48</sup> Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, S. 863.

<sup>49</sup> Ich weise an dieser Stelle auf Wolks Artikel (s. Anm. 36) und die schulische Lesart von u. a. Barbara Chrzęstowska hin.

<sup>50</sup> Miłosz: *Gedichte 1933–1981*, S. 29.

vermittelnden Texte normalerweise nur einen Teil des Oeuvres umfassen. Nicht zu widersprechen ist aber, dass die meisten repräsentativen Ausgangstexte eines Dichters die Kenntnis seiner Biographie oder einen ausführlichen Kommentar des Übersetzers erfordern. Der norwegischen Anthologie hat Ole Selberg zwar ein kompaktes Nachwort über Miłosz und seine Werke hinzugefügt, angesichts der vielschichtigen Poesie des polnischen Nobelpreisträgers ist es allerdings nicht ausreichend.<sup>51</sup>

Festzuhalten ist also, dass das bekannte Gedicht *Campo di Fiori* aus dem Gedichtband *Ocalenie* in der Nachdichtung deutlich von Brekkes Individualästhetik geprägt wurde. Die Zielkultur-Leser bekommen fast zwangsläufig ein geändertes Bild des Ausgangstextes, wobei der Raum zwischen dem Original und der Übersetzung als eine Mischung von verschiedenen Kontextbezügen, oder genauer gesagt, von verschiedener Individualästhetik verstanden wird. Vielleicht sind die Unterschiede zwischen den literarischen Epochen, denen Miłosz und Brekke angehören, zu groß. Selbst die Kriegserfahrungen, die zwar auch in der norwegischen Literatur explizit zum Ausdruck kommen, spielen im polnischen literarischen Diskurs eine ganz andere Rolle. Das schafft Distanz auf allen Seiten, bei Dichtern, Übersetzern und Rezipienten gleichermaßen.

Brekkes Eingriffe lassen sich auch als literarische Antwort auf das Originalgedicht verstehen. In diesem Dialog sieht sich der Übersetzer als engagiertes und kollektives Subjekt (auch im Sinne des Rezipienten), das sich mit dem Ich aus dem Ausgangstext auseinandersetzt und dabei Eingriffe in dem Kontextfeld verursacht. Brekke verschiebt damit die ethische und moralisierende Verantwortung des poetischen Individuums in den Hintergrund und lässt den norwegischen Leser die Ausgangsästhetik erst gar nicht erkennen. Irrelevant bleibt in diesem Zusammenhang, ob diese Kontextverschiebungen und die Rekontextualisierung bei Brekke intentional sind oder ob der Übersetzer unbewusst von den soziokulturellen Einflüssen des Modernismus geprägt wurde, entsprechend der Bemerkung von Peter V. Zima. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass die Kategorie „gjendikting“ (Nachdichtung) eine besondere Form der Transfers darstellt.

---

<sup>51</sup> Diese Empfindung hatte ich nach einem Vergleich mit der deutschen Ausgabe *Gedichte 1933–1981*, in der Aleksander Fiut sehr gründlich das lyrische Schaffen von Miłosz bespricht.

**Individual Aesthetics as Translation Phenomenon:  
*Campo di Fiori* by Czesław Miłosz in Poetic Translation  
by Norwegian Poet Paal Brekke**

**Summary**

The present paper offers a comparative analysis of the Norwegian translation of a poem called *Campo di Fiori* (1943), written by Czesław Miłosz. The study focuses on how certain themes and poetic elements, selected from the author's individual aesthetics, are understood and realised in a different culture. The text which constitutes the research material comes from so far the only existing Norwegian anthology of poems written by Miłosz, *I losildens æra* (1981), translated by Paal Brekke. Due to the strongly differentiated cultural factors, the historical and literary background and the translator figure, which are essential for the comparison of the two poems, the author of the paper finds it necessary to apply a comparative approach. The analysis is basically focused on various contexts, i.e. elements which simultaneously form a complete aesthetics of Miłosz and Brekke. Moreover, the paper discusses the general idea of *I losildens æra* anthology and points out the main issues combined with the reception of Miłosz's poetry in Denmark and Norway. Focusing on the different contexts surrounding the texts analysed, the author has managed to accentuate the two individual aesthetics in the original poem and its translation. As it turns out, Brekke's translation is close to the principia of modernistic poetry. It brings the dialogical element into the Norwegian version, and that is conditioned by the perception of the role of poetry and the poet in the Norwegian modernism. The paper's conclusion is that Brekke's individual aesthetics is laid upon Miłosz's poem, changing the characteristic features of the original text.

*Aleksandra Wilkus*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, poetry, individual aesthetics, Czesław Miłosz, Paal Brekke



Małgorzata Wesołowska  
Uniwersytet Szczeciński

**Tłumaczenie a interpretacja.  
Kilka uwag o *Szalonej lokomotywie*  
Stanisława Ignacego Witkiewicza  
w przekładzie na język angielski**

*Szalona lokomotywa*<sup>1</sup> to dwuaktowa sztuka z epilogiem, którą Stanisław Ignacy Witkiewicz napisał w 1923 roku, a której głównymi bohaterami są dwaj groźni przestępcy, ukrywający się na lokomotywie jako maszynista i palacz, oraz sama szalona lokomotywa, która ulega katastrofie. Jednak polski tekst, który znamy pod tym tytułem, nie jest oryginałem napisanym przez Witkacego. Oryginał *Szalonej lokomotywy* zaginął bowiem w czasie wojny (rzec by można, podobnie jak lokomotywa ze sztuki uległ unicestwieniu...), a znana nam wersja jest tłumaczeniem dwóch przekładów oryginału na język francuski. Pierwszego francuskiego przekładu, niedługo po napisaniu sztuki, dokonał sam Witkacy wraz z żoną Jadwigą (ten przekład jednak także zaginął); drugiego – Jadwiga Strzałkowska. Autorem polskiej wersji językowej jest Konstanty Puzyna, który

---

<sup>1</sup> Polską i francuską wersję *Szalonej lokomotywy* cytować będę według wydania: S.I. Witkiewicz, *Dramaty III*. Oprac. J. Degler. Warszawa: PIW, 2004, s. 521–594. Wersja w tłumaczeniu Konstantego Puzyny opatrzona została skrótem SL (*Szalona lokomotywa*), a wersja w tłumaczeniu Jadwigi Strzałkowskiej – skrótem ULF (*Une locomotive folle*). Angielski tekst sztuki pochodzi natomiast z wydania: S.I. Witkiewicz, *The Crazy Locomotive*. W: *The Madman and the Nun and Other Plays*. Trans. and ed. by D.C. Gerould and C.S. Durer. Foreword by J. Kott. Seattle–London: University of Washington Press, 1968, s. 81–109 i opatrzony został skrótem CL (*The Crazy Locomotive*).

sporządził ją na podstawie dwóch wspomnianych tłumaczeń francuskich<sup>2</sup>. Jest to zatem sytuacja szczególna, trudno bowiem nazywać wersję Puzyny albo Strzałkowskiej oryginałami, dają one jednak jedyny dostęp do sztuki Witkacego. Nie sposób także przyznać którejś z wersji miano „prawdziwszej” – Strzałkowska przetłumaczyła *Szaloną lokomotywę* bezpośrednio z wersji autorskiej; Puzyna odwoływał się do przekładu Witkacego i jego żony – to tłumaczenie zweryfikowała sama Jadwiga Witkiewiczowa. Jak przekonuje Puzyna, jego wersja zaczęła funkcjonować na prawach oryginału<sup>3</sup> i na jej podstawie przełożono *Szaloną lokomotywę* na inne języki. W swoim szkicu będę się zatem odwoływać do przekładu Konstantego Puzyny, traktując go jako wersję wyjściową, przywołując jednak także wersję Jadwigi Strzałkowskiej – z obu wersji bez wątpienia korzystał autor przekładu na język angielski.

*Szalona lokomotywa* w języku angielskim ukazała się w 1966 roku jako druk powielony, wydany przez Purdue University; później tłumaczenie zostało opublikowane w czasopiśmie „First Stage” (vol. VI, no. 4, 1967/68), a w formie książkowej – w 1968 roku w zbiorze *The Madman and the Nun and Other Plays*<sup>4</sup> i to wydanie stanie się podstawą mojej analizy. Współautorem<sup>5</sup> tłumaczenia jest Amerykanin Daniel Gerould, który jako badacz twórczości Witkacego i autor analizy poświęconej *Szalonej lokomotywie* występuje w podwójnej roli – tłumacza, ale także interpretatora, co – jak mam nadzieję pokazać – mogło mieć wpływ na decyzje, jakie podejmował, przekładając *The Crazy Locomotive*. Spróbuję przedstawić, w jaki sposób Gerould – interpretując *Szaloną lokomotywę* jako sztukę przede wszystkim katastroficzną, w której rozpedzona lokomotywa

---

<sup>2</sup> K. Puzyna, *Nota do drugiego wydania*. W: S.I. Witkiewicz, *Dramaty*. Wyd. 2. Oprac. i wstęp K. Puzyna. Warszawa: PIW, 1972.

<sup>3</sup> „Do dzieła *Dramatów* przerzucamy (z „Aneksu”) *Szaloną lokomotywę*, chociaż to tylko przekład z przekładu (francuskiego); skoro jednak w tej zrekonstruowanej postaci doczekała się już nie tylko kilku premier polskich, lecz i zagranicznych, a także publikowanych drukiem tłumaczeń, wypada chyba przyznać *Lokomotywie*, przynajmniej na razie, prawa oryginału” (ibidem, s. 726).

<sup>4</sup> Przytaczam za informacjami zamieszczonymi w *Notach do Dramatów* w opracowaniu Janusza Deglera. W: S.I. Witkiewicz, *Dramaty III...*, s. 831–851.

<sup>5</sup> Drugim tłumaczem *Szalonej lokomotywy*, z którym Gerould przełożył także inne sztuki Witkacego, jest C.S. Durer. Nie sposób dociec, jaki był dokładny udział w pracy przekładowej obu autorów, jednak fakt, że nazwisko Geroulda pojawia się w publikacji jako pierwsze, może świadczyć o tym, że większa decyzyjność leżała jednak po jego stronie.

dokonyje autodestrukcji – jako tłumacz dokonuje pewnych zabiegów, które mogą wzmacniać taką interpretację.

Nie ulega wątpliwości, że każde tłumaczenie jest w istocie interpretacją przekładanego tekstu. W teorii hermeneutycznej tłumacz tożsamy jest przecież z interpretatorem. W tekście *Lektura jest przekładem* (*Lesen ist wie Übersetzen*) Hans-Georg Gadamer pisał:

[...] powinniśmy podziwiać wszystkich tłumaczy, którzy nie ukrywają przed nami dystansu, jaki dzieli przekład od oryginału, a zarazem przerzucają nad nim most. Są interpretatorami. To znaczy – wtrącają coś od siebie, tak jak my, egzegeci<sup>6</sup>.

Daniel Gerould jako tłumacz jest tożsamy z interpretatorem, ale interpretatorem jest także, nie będąc tłumaczem – jako autor rozprawy poświęconej Witkacemu. Badaczka tłumaczeń Geroulda, Izabela Curyłło-Klag, zauważa, że

Gerould tłumacz zawsze siedł w parze z Gerouldem badaczem, który we wstępach i posłowiach uzupełniał i objaśniał przekładany tekst<sup>7</sup>.

Dlatego wyodrębniłam tutaj dwie role: tłumacza(-interpretatora) i badacza(-interpretatora), by następnie pokazać, że mogą się na siebie nakładać i wzajemnie warunkować. Stanowisko badacza-interpretatora, wyrażone *explicite* w analizie *Szalonej lokomotywy* zamieszczonej w monografii Geroulda *Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*<sup>8</sup> oraz we wstępie do *The Crazy Locomotive*<sup>9</sup>, pozwala bowiem wyraźniej dostrzec implicytne elementy interpretacji tekstu w tłumaczeniu (a więc działanie tłumacza-interpretatora).

Moim zamysłem nie jest szczegółowa analiza tłumaczenia dokonane go przez Daniela Geroulda i C.S. Durera, nie chcę też oceniać przekładu

---

<sup>6</sup> H.G. Gadamer, *Lektura jest przekładem*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak, 2009, s. 325.

<sup>7</sup> I. Curyłło-Klag, *Witkacy metodą total immersion. O tłumaczeniach Daniela Charlesa Geroulda*. „Przekładaniec” 26 (2012), s. 139.

<sup>8</sup> D.C. Gerould, *Witkacy: Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*. Seattle–London: University of Washington Press, 1981. W Polsce książka ukazała się w tym samym roku w tłumaczeniu Ignacego Sieradzkiego: D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Warszawa: PIW, 1981.

<sup>9</sup> D. Gerould, *Introduction to „The Crazy Locomotive”*. W: idem, *The Madman and the Nun...*

angielskiego w kategoriach ścisłości czy wierności względem oryginału (czy raczej tekstu wyjściowego), a jedynie wskazać na pewne konkretne przykłady interpretowania i rozumienia tekstu przez amerykańskiego badacza i tłumacza (tłumaczy). Należy zaznaczyć, że do warsztatu Geroulda (i Durera) na pewno nie można odnieść słów Edwarda Balcerzana, który w podrozdziale swojej książki *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, zatytułowanym *Gdy tłumacz się wtrąca* (gdzie autor odwołuje się do tłumaczenia opowiadań Asara Eppela), pisze, że tłumacz opowiadań „przejmuje inicjatywę stylistyczną, łąduje się na miejsce twórcy, zaczyna pisać w imieniu autora”<sup>10</sup>. Strategia Geroulda jest z pewnością inna. Według Izabeli Curyłło-Klag amerykański tłumacz posługuje się metodą *total immersion*. Autorka pisze, że:

Daniel Gerould, być może dzięki swej strategii polegającej na „pełnym zanurzeniu się” w świat przekładanego artysty, potrafił odbierać z nim na tych samych falach i niejako dostroić do niego własny język [...]. Dzięki temu jego tłumaczenia stawały się transparentne jak woda, przez którą można dostrzec głębię, wielowarstwowość i formalne skomplikowanie oryginałów<sup>11</sup>.

Badaczka, nawiązując do dorobku Geroulda, dostrzega, że amerykańskiemu badaczowi i tłumaczowi twórczości Witkacego udało się w swoich przekładach doskonale „dopasować”<sup>12</sup> do autora *Szewców* między innymi dzięki naukowej skrupulatności, wrażliwości językowej oraz umiejętnościom słowotwórczym<sup>13</sup>. Interesująca metafora<sup>14</sup> „pełnego zanurzenia się” obrazowo przedstawia umiejętności Geroulda, dzięki którym udało mu się dokonać pełnego (na ile to możliwe) transferu treści dramatów i tekstów prozatorskich i zachować tożsamość ich sensu; jednakże stwierdzenie, że jego tłumaczenia są „transparentne jak woda”

---

<sup>10</sup> E. Balcerzan, *Gdy tłumacz się wtrąca*. W: idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009, s. 122.

<sup>11</sup> I. Curyłło-Klag, op. cit., s. 139, 143.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>14</sup> Inną ciekawą metaforą opatrzyła autorka wstęp swojego tekstu: „Jest pewien sposób pływania – w pełnym zanurzeniu, na podobieństwo ryb – który pozwala pływakom poruszać się płynnie, szybko i nieomal bez wysiłku. Przywodzi on na myśl perfekcję, jaką w przekładzie osiągnął Daniel Gerould” (ibidem, s. 136).



nie zawsze funkcjonuje w odniesieniu do pracy przekładowej amerykańskiego znawcy twórczości Witkiewicza.

Na pewne niedostatki przekładu *Szalonej lokomotywy* Daniela Geroulda i C.S. Durera zwróciło już uwagę dwoje badaczy twórczości Witkiewicza i interpretatorów *Szalonej lokomotywy*: Marta Skwara<sup>15</sup> i Wojciech Tomasik<sup>16</sup>. Autor tekstu „*Szalona lokomotywa*”, albo: *Witkacy kontra Zola* przywołuje ważne w dramacie dwuznaczności i gry słowne Witkacego, które wskazują na podwójny wymiar rzeczywistości *Szalonej lokomotywy* (naturalistyczny – kolejowy i teatralno-kinowy), a które tylko w części można zachować w przekładzie na język angielski. Tomasik wskazuje na podwójne znaczenie takich słów, jak: „kulisa” – ‘część w maszynie parowej’ i ‘kotara na scenie’, które Gerould i Durer gubią, tłumacząc kulisę jako *link*; „sztuka”, czyli ‘pojedyncza część’ i ‘przedstawienie teatralne’, którą tłumacz przełożył jako *gadget*; oraz „maszynista”, które – zdaniem Tomasika – gra główną rolę w zabiegach demistyfikacyjnych, „nakładają się w nim bowiem dwa znaczenia: jedno łączy się z rzeczywistością kolejową (‘osoba prowadząca parowóz’), drugie – z realiami teatru (‘pracownik ustawiający dekoracje’)” – „maszynista” zaś w tłumaczeniu sztuki na język angielski to po prostu *locomotive engineer*<sup>17</sup>.

Natomiast Marta Skwara, analizując dotychczasowe interpretacje *Szalonej lokomotywy*<sup>18</sup>, zwraca uwagę na katastrofizm, który dominuje w interpretacji Geroulda i wskazuje między innymi na fakt, że amerykański badacz dokonuje jednoznacznej oceny, pisząc na początku swojego wstępu do amerykańskiego wydania dramatu Witkacego: *The machine is a self-destructive machine – it blows itself up*<sup>19</sup>. Ukierunkowując swoją interpretację właśnie w stronę katastroficznej autodestrukcji, tłumacze tekstu – jak zauważa badaczka – pomijają w swoim przekładzie *Szalonej lokomotywy* takie realistyczne wyjaśnienie katastrofy, jak

<sup>15</sup> M. Skwara, *Appendix: Szalona lokomotywa*. W: eadem, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.

<sup>16</sup> W. Tomasik, „*Szalona lokomotywa*”, albo: *Witkacy kontra Zola*. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>18</sup> Autorstwa Daniela Geroulda (*Witkacy...; Introduction...*), Wojciecha Tomasika (op. cit.) oraz Jana Błońskiego (*Szalona lokomotywa*. W: idem, *Witkacy, sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001).

<sup>19</sup> D. Gerould, *Introduction...*, s. 81.

fakt, że „zepsuł się regulator”, które to wyjaśnienie znajdziemy w wersjach polskiej i francuskiej:

Travaillac: *do Żandarmów* *Dobrze zrobiliście, żeście tu przyszli. Potrzeba nam dwu dźwigni: dla mnie i mego szefa, aby zatrzymać pociąg. Zepsuł się regulator. Dajcie wasze karabiny [...].* (SL, s. 585; podkr. tutaj i w dalszych cytatach – M.W.)

Travaillac: *aux gendarmes* *Vous avez bien fait de venir ici. Il nous faut deux leviers: à moi et à mon chef pour arrêter le train. C'est le régulateur qui s'est gâté. Donnez vos fusils [...].* (ULF, s. 548)

Travaillac: *You've come at the right time. We need two levers to stop the train: one for me and one for my boss. Lend us your rifles [...].* (CL, s. 104)

Co więcej, jak twierdzi Marta Skwara, Gerould „skupiwszy się na tragicznych i profetycznych elementach sztuki, nie zwraca szczególnej uwagi na jej komiczny aspekt”<sup>20</sup>. Do tej tezy chciałabym odwołać się również w swoim szkicu, uzupełniając uwagi obojga badaczy o inne, dostrzeżone przeze mnie, różnice względem wersji polskiej czy francuskiej oraz przykłady interpretowania tekstu w tłumaczeniu.

\*\*\*

W kontekście katastroficznej interpretacji Geroulda dotyczącej autodestrukcyjnego charakteru lokomotywy tłumaczenie poniższego fragmentu zyskuje szczególne znaczenie. Spójrzmy:

Tengier (Tréfaldi): [...] *Od rana jakiś projekt rysuje mi się niejasno przed oczami. Musimy, choćby tylko na chwilę, zerwać zwykłe, codzienne związki. Wtedy wszystko wyjaśni się samo. Zrobimy nagle uderzenie w punkcie najmniej oczekiwany.* (SL, s. 569)

Tengier (Tréfaldi): [...] *Il y a un projet qui se dessine vaguement devant mes yeux depuis ce matin. Nous devons, ne fût-ce que pour un instant, rompre d'ordinaires liaisons quotidiennes. Alors, tout s'éclaircira de soi-même. Nous ferons un coup brusque dans le point le moins attendu.* (ULF, s. 531)

---

<sup>20</sup> M. Skwara, op. cit., s. 184.

Tenser (Tréfaldi): [...] Ever since this morning a kind of vague plan has been taking shape in my mind. For a few minutes, at least, we've got to break through all normal day-to-day relationships. Then everything will become clear. **And suddenly we'll reach a stage we never even dreamed of.** (CL, s. 94)

Tengier-Tréfaldi mówi o uderzeniu (w języku francuskim *un coup* oznacza wybuch, zderzenie), które znikło zupełnie w tłumaczeniu na język angielski. Co więcej, nagłe uderzenie ma zostać dokonane właśnie przez Tréfaldiego i palacza Travaillaca, z którym rozmawia Tréfaldi. Oczywiście Tréfaldi może jeszcze nie uświadamiać sobie, że chce doprowadzić do katastrofy kolejowej, ostateczną bowiem decyzję podejmie nieco później, po odsłonięciu swojej prawdziwej – zbrodniczej – tożsamości:

Tréfaldi: Ale teraz do dzieła: wiem już, o co chodziło! To jest to, co mnie męczyło od trzech miesięcy. Od momentu, kiedy zostałeś moim palaczem. [...] A więc: pędzimy wprost przed siebie bez zatrzymania, na złamanie karku [...]. (SL, s. 574)

Wróćmy jednak do poprzedniego fragmentu. Tłumaczenie Geroulda i Durera można z powrotem przełożyć na język polski i wtedy brzmieć będzie ono: „I nagle dotrzemy do etapu, o którym nigdy nawet nie marzyliśmy”. Zatem zmiana, jakiej dokonali tłumacze, jest o tyle istotna, o ile zanika tutaj pewna decyzyjność wypowiedzi maszynisty – w której również zawiera się (lub zostaje przemycony) ostateczny cel tej podróży – nawet jeśli to konkretne stwierdzenie nie rozstrzyga o losie lokomotywy i jej pasażerów. Gerould i Durer kierują uwagę czytelników (czy widzów) w stronę enigmatycznego „etapu”<sup>21</sup>, do którego, jak się można domyślić, doprowadzi swoich pasażerów lokomotywa. Czytając ów fragment w wersji Puzyny czy Strzałkowskiej, odnosimy wrażenie, że w tym momencie akcji los bohaterów – bardziej niż od woli szalonej lokomotywy – zależy od ich własnych działań.

Gerouldowi i Durerowi zdarzają się też pomyłki, na przykład:

Mikołaj (Travaillac): *spoglądając na manometr* Osiem i pół, panie Tengier – czy to nie za wiele?

Tengier (Tréfaldi): Można osiągnąć **dziesięć**. [...] (SL, s. 569)

---

<sup>21</sup> Choć posłużenie się słowem *stage* może być zabiegiem celowym, wskazującym na teatralną rzeczywistość.

Nicolas (Travaillac) *regerdant le manomètre* Huit et demie, M-r Tengier. N'est-il pas de trop?

Tengier (Tréfaldi): Il peut y avoir **dix**. [...] (ULF, s. 531)

Nicholas (Travaillac): *looking at the pressure gauge* Eight and a half, Mr. Tenser – isn't that too much?

Tenser (Tréfaldi): It can go up to **nine**. [...] (CL, s. 94)

Może to być zwykłe przeoczenie, które jednak ma znaczenie dla interpretacji tekstu. W polskiej i francuskiej wersji ciśnienie powietrza w lokomotywie może osiągnąć dziesięć atmosfer, w angielskiej – dziewięć. W tłumaczeniu Geroulda i Durera lokomotywa znajduje się więc na skraju swojej wytrzymałości, pędząc ku zagładzie, zanim jeszcze Tengier-Tréfaldi podejmie ostateczną decyzję rozbitcia pociągu.

W swojej monografii poświęconej Witkacemu Gerould pisze: *In both plays [The Crazy Locomotive, The Madman and the Nun – M.W.] tremendous aggressions are unleashed and antisocial forces run wild*<sup>22</sup>, czyli: „W obu sztukach wyzwała się przerażająca agresja i szaleją siły zwrócone przeciwko społeczeństwu” (tłum. I. Sieradzki). W tym kontekście spójrzmy, w jaki sposób o postaci Julii mówi Tengier-Tréfaldi:

Tengier: Ależ ładna dzisiaj panna Julia – jak **mała diaboliczka!** Ni to diaboliczka, ni to blondynka, prawdziwa **diablondynka**. (SL, s. 565)

Tengier: Mais M-lle Julie est jolie aujourd'hui, comme **une petite diabolotine!** Ni diabolotine ni blondine, **une vraie diablondine**. (ULF, s. 527)

Tenser: Julia, you look very attractive today – **perfectly diabolical!** But not just diabolical, nor just blonde, **but diablondical**. (CL, s. 92)

„Diablondynka” to ważny neologizm, w *Szalonej lokomotywie* bowiem (w odróżnieniu od innych dzieł Witkacego) nie ma ich wiele. Podobieństwo brzmieniowe słów „diaboliczka” i „blondynka” – *diabolical* i *blonde* w języku polskim i angielskim ułatwia tłumaczowi zadanie, choć może jedynie pozornie, gdyż zmuszony jest dokonać przekształcenia na inną część mowy – zamiast z „diablondynką”, mamy więc do czynienia z osobą, która wygląda

---

<sup>22</sup> D. Gerould, *Witkacy...*, s. 225.

„diablondynicznie”. Słowo *diablonde* odpowiadałoby bardziej polskiemu określeniu, lecz zmieniłoby oczywiście strukturę tłumaczenia całego fragmentu, brak odpowiednika „diabliczki” w języku angielskim determinuje bowiem posłużenie się przymiotnikami w miejscu rzeczowników (w języku francuskim słowo *diablonde* to także rzeczownik).

Słowem „diabliczka” zwykle się określać niegrzeczne dziewczynki. Sam Gerould w innym miejscu swojej interpretacji *Szalonej lokomotywy* pisze:

[...] the whole play is a reversion to childhood and captures the excitement of a child's game, dangerous and fantastic, full of imaginary thrills and terrors<sup>23</sup>.

[...] cała sztuka stanowi powrót do dzieciństwa i oddaje nastrój podniecenia dziecinną zabawą, niebezpieczną i fantastyczną, pełną wyobraźniowych dreszczy i lęków”. (tłum. I. Sieradzki)

„Mała diabliczka” (w wersji francuskiej *petite diaboline*) przywołuje skojarzenia właśnie z figlarnością, zabawą, wesołością i dziewczyńską seksualnością, podsztytymi jednak pierwiastkami grozy. Określenie *perfectly diabolical*, którym posłużyli się Gerould i Durer, sprawia, że nastrój ekscytującej dziecięcej zabawy, o którym pisze Gerould w swojej monografii, zostaje zdominowany przez poczucie strachu. Lekkość i frywolność polskiego określenia („diabliczka”) znika w wersji angielskiej i zamiast tego Julia jawi się jako „całkowicie” czy „doskonale diaboliczna”, co warunkuje postrzeganie tej postaci jako wyłącznie demonicznej, groźnej (posłużenie się przysłówkiem *perfectly* w miejsce „mała” tym bardziej wzmacnia to wrażenie). Julia nie jest oczywiście postacią niewinną – bez namysłu wypycha Ernę Abrakadabrę z pędzącego pociągu i jest zawiedziona, gdy pasażerowie próbują zapobiec katastrofie kolejowej. Lecz określenie „mała diabliczka”, która w miarę rozwoju akcji okazuje się niebezpieczną diablicą, potęguje efekt groteski, który uzyskuje Witkacy, przeplatając ze sobą elementy frywolne i zabawowe z nastrojem grozy. Gerould i Durer natomiast w swoim tłumaczeniu od początku akcentują elementy tragiczne, gubiąc komiczne i zataczając przy tym groteskowość w obrazowaniu bohaterki.

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 227.

Demoniczny charakter Julii łagodzi nie tylko określenie („mała diaboliczka”), jakim obdarza ją w wersji polskiej Tengier (okazuje się, że bardzo trafnie), lecz także jej własna figlarność, która ujawnia się w następującym dialogu:

Zofia (Erna Abrakadabra): Tak, zawsze tak błaguje. Ale w gruncie rzeczy jest łagodny jak mufflon. **Nie cierpię podobnej miękkości u mężczyzn.**

Julia: Pani chyba żartuje.

Zofia: Nie, nigdy w życiu. Zdradziłam go wczoraj z podkonduktorem z Nord-Expressu. **A on nawet nie drgnął.**

Julia: Kto? Pani mąż? Czy podkonduktor? (SL, s. 566)

Sophia (Erna Abracadabra): Yes, he's always making up some kind of nonsense. But he is really gentle as a lamb. **I can't stand such docile men.**

Julia: You must be joking.

Sophia: I never joke. I was unfaithful to him yesterday with the brakeman on the Nord-Express. And **he didn't even bat an eyelash.**

Julia: Who? Your husband? Or the brakeman? (CL, s. 92–93)

Gerould i Durer nie do końca trafnie oddają żart Witkacego – idiom *not bat an eyelash* określa przede wszystkim brak reakcji, podobnie jak polskie wyrażenie „on nawet nie drgnął”. „Drgnięcie” może mieć tutaj jednak znaczenie dosłowne i być nośnikiem wyraźniejszych konotacji erotycznych. Co więcej, „miękkość u mężczyzn” także przywołuje skojarzenia ze sferą seksualną (zwłaszcza jeśli wypowiedź Zofii – jak sugeruje to Julia – miałyby dotyczyć podkonduktora), czego nie oddaje angielski przymiotnik *docile*, czyli potulny, uległy.

\*\*\*

Przykładem interpretacji tekstu w tłumaczeniu może być także pewien rodzaj uzupełnień wersji wyjściowej. Antoine Berman nazywa taką strategię translatorską „objaśnianiem”:

Objaśnianie jest konsekwencją racjonalizacji, szczególnie jeśli chodzi o widoczny poziom „jasności” słów lub ich sens. Tam, gdzie oryginał bez trudności porusza się w nieokreśloności, nasz język literacki dąży na przykład do narzucenia określoności. [...] Wyjaśnianie może stanowić przejaw czegoś niewidocznego, stłumionego lub skrywanego w oryginale. Tłumaczenie spontanicznie wydobywa ten element

na światło dzienne. [...] Ta moc objaśniania, ujawniania, stanowi główną potęgę przekładu. W sensie negatywnym jednak objaśnianie dąży do uczynienia „jasnym” tego, co w oryginale jasnym być nie zamierza<sup>24</sup>.

W poniższym przykładzie „rozjaśnione” zostało to, co w wersji polskiej czy francuskiej ma dwuznaczny charakter Witkacowskiej gry z czytelnikiem:

Trefaldi: *patrzac na przyrzady* Osiem i pół atmosfer, sto dwadzieścia dwa kilometry na godzinę. Mam przeczucie, że miniemy stację bez wypadku. **Wyobrażam sobie miny tych kretynów!** (SL, s. 579)

Tréfaldi: *regardant les instruments* Huit et demie atmosphères. 122 kilométres à l'heure. J'ai le pressentiment que nous passerons la station sans accident. **Je m'imag-ine les figures de ces crétins!** (ULF, s. 542).

Trefaldi: *looking at the instruments* Eight and a half atmospheres, 122 miles an hour. I have a feeling we're going to pass right by the station without an acci-dent. **I can just see the expression on the faces of all those imbeciles waiting for the train!** (CL, s. 101)

W wersji Puzyny i Strzałkowskiej nie ma wyjaśnienia, kim są owi „kretyni” – mogą to być nie tylko osoby, które czekają na pociąg na peronie, ale także pasażerowie pociągu, jak również sami widzowie, którzy obserwują sztukę w teatrze. Jest to zatem żart Witkacego niepozbawiony pewnej złośliwości. Natomiast tłumaczenie Geroulda i Durera tę podwójność rzeczywistości *Szalonej lokomotywy* całkowicie niweluje.

Innym przykładem interpretującego objaśnienia jest następujące tłumaczenie słów, jakimi posłużyła się Julia, gdy dowiedziała się, kim tak naprawdę jest Tréfaldi:

Tréfaldi: *do Julii* Co się tyczy kwestii, czy jestem zbrodniarzem, pozwolę się przedstawić: jestem Karol książę Tréfaldi – to wystarczy, jak mi się zdaje.

Julia: Nie... to pan... nie do wiary! Ten Tréfaldi, ten **najpiekielniejszy!** Ach – właś-nie teraz, jakie to cudowne! (SL, s. 578)

Tréfaldi: *à Julie* Quant á la question si je suis un assassin, je peux bien me présenter: je suis Charles duc de Tréfaldi – ça suffit à ce qu'il me semble.

---

<sup>24</sup> A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 254–255.

Julie: Non... C'est vous... Ce n'est pas à croire! Ce Tréfaldi, **le plus infernal!** Ah – à présent seulement, que c'est beau! (ULF, s. 541)

Tréfaldi: (*to Julia*) To settle the question of whether or not I'm a criminal, may I take the liberty of introducing myself: I am Karl, Prince Tréfaldi – that's quite enough, isn't it?

Julia: No... it's you... That's incredible! Trefaldi, **the most notorious criminal in the world!** Oh—how perfectly marvelous! (CL, s. 100)

Wydawać by się mogło, że określenie „najpiekielniejszy” bardziej pasuje do mrocznej interpretacji Geroulda, a jednak tłumacz zdecydował się na użycie określenia, które nadaje Tréfaldiemu raczej „przyziemny” charakter „największego przestępcy na świecie”. Polskie i francuskie (*le plus infernal*) określenie odsyła do sfery pozaziemskiej i czyni z Tréfaldiego postać nadludzką. Poza tym, gdy przypomnimy sobie, że Tréfaldi, na początku sztuki, nazywa Julię „małą diablczką”, uświadamiamy sobie, że oboje tworzą rodzaj pary zestawionej na zasadzie „nasylenia piekielnością”, co ma komiczno-demoniczny, a więc groteskowy, wydźwięk. Nie bez znaczenia będzie tutaj zatem fakt, że to sami bohaterowie, wymiennie, obdarzają się takimi określeniami. Natomiast tłumaczenie Geroulda i Durera nadaje Julii charakter diaboliczny (*perfectly diabolical*), a Tréfaldiemu – paradoksalnie – „łagodniejszy”, bo tylko charakter „ziemskiego” przestępcy...

Kiedy mowa o nasyceniu, tej bardzo ważnej kategorii w pisarstwie Witkatego, nie można nie wspomnieć o innej decyzji translatorskiej, którą podejmują tłumacze amerykańscy, a mianowicie:

Travaillac: Nie mogę jeszcze w pełni wyczuć znaczenia tego zamiaru – ale wiem, że w zasadzie mnie zadowala. Muszę go chyba wykonać, bo nie ma już w życiu niczego, **co mogłoby mnie nasycić.** (SL, s. 575)

Travaillac: I still haven't been able to grasp the full significance of what we're planning to do – but in principle I'm satisfied with it, I know that. I've simply got to carry it out, because there's nothing else in the world **which could possibly give my life any meaning.** (CL, s. 99)

Podczas gdy w innym miejscu słowo „nienasycenie” zostaje przetłumaczone dosłownie (nie licząc zmiany gramatycznej) – Tréfaldi zwraca się do Julii, która obawia się, że ten chce się wycofać ze swojego diabolicznego planu:



Tréfaldi: Przecież widzisz, że dalej ciągnę sto trzydzieści na godzinę, i jeszcze zrzedzisz. Och, co za nienasycenie! (SL, s. 583).

Tréfaldi: Look, I'm still doing 115 an hour, and you're complaining. Oh, you're insatiable! (CL, s. 103).

Być może to „wybiórcze” tłumaczenie nasycenia-nienasycenia ma związek z faktem, że w książkowej interpretacji Geroulda Travaillac – posługujący się przybranym nazwiskiem Mikołaja Wojtaszka – to *the bull-like brute*<sup>25</sup> – nie-okrzesany brutal, do którego nie pasuje metafizyczna kategoria nienasycenia? Taką argumentację podtrzymywać mógłby fakt, że w tłumaczeniu Geroulda i Durera Wojtaszek to Slobok (*slob* w języku angielskim oznacza niechluj), który nie jest w stanie ujmować rzeczywistości w tych samych kategoriach, co Tréfaldi, którego z kolei Gerould w swojej analizie *Szalonej lokomotywy* nazywa *the delicate aesthete*<sup>26</sup> – subtelnym estetą.

Powyższy fragment pokazuje również zmianę jednostek prędkości z kilometrów na godzinę na mile, co autorzy wersji angielskiej tłumaczą potrzebą dostosowania do współczesnych prędkości, jakie osiągają pociągi (a przy tym przenoszą sztukę w realia amerykańskie).

\*\*\*

Gerould (wraz z Durerem) dokonuje także pewnych odstępstw od wersji wyjściowej, które mogą być zwykłymi przeoczeniami, a które zmieniają sens tłumaczonego tekstu. Tak, jak poniższy przykład, w którym Tréfaldi opisuje Ernę Abrakadabrę, swoją żonę i współniczkę w zbrodni:

Tréfaldi: To ona: ta sama, z którą zamordowałem swoją ciotkę, księżną di Boscotrecase. Umalowała włosy na czarno, jej nos jest z parafiny. Przestała mi się podobać. Lecz dzięki temu żyje. Ja sam nie jestem już podobny do siebie... (SL, s. 574)

Tréfaldi: C'est elle-même: la même avec laquelle j'ai assassiné ma tante, princesse di Boscotrecase. Elle a peint ses cheveux en noir, son nez est en paraffine. Elle

---

<sup>25</sup> D. Gerould, *Witkacy...*, s. 233.

<sup>26</sup> Ibidem.

ne me plaît plus. C'est pour cette raison qu'elle vit. Moi-même, je ne ressemble plus à moi... (ULF, s. 537)

Tréfaldi: She's the one who helped me murder my aunt, the Princess di Boscotrecase. She's dyed her hair black and wears a putty nose. I no longer find her attractive. And that's why I'm still alive today. As for me, I hardly even resemble myself... (CL, s. 99)

W wersji polskiej i francuskiej chodzi oczywiście o to, że sztuczny nos Erny i jej czarne włosy, uchroniły od śmierci ją samą, a nie Tréfaldiego – choć oczywiście zmiana dokonana przez Geroulda i Durera wprowadza nowy sens do wypowiedzi maszynisty i prowokuje innego rodzaju spekulacje.

Poważniejszą pomyłką wydaje się pominięcie sporego kawałka tekstu – lecz może jest to tylko błąd wydawcy? W przekładzie Daniela Geroulda i C.S. Durera z 1968 roku brakuje około siedmiu linii tekstu (CL 106): wypowiedzi hrabianki Minny i III Szumowiny, którzy decydują o podjęciu akcji w celu zatrzymania rozpędzonej lokomotywy (SL 588), a także didaskaliów – a więc istotnego fragmentu, który tłumaczy, dlaczego to właśnie Minna łapie szuflę i wali w głowę Tréfaldiego. Jest to jednak zapewne niefortunne przeoczenie w edycji tekstu, gdyż wydaje się mało prawdopodobne, by tłumacze celowo chcieli usunąć fragment sztuki.

## Zamiast konkluzji

André Lefevere na początku swojego tekstu zatytułowanego *Ogórki Matki Courage* wylicza błędy („niekiedy dość zabawne gafy”, jak sam pisze<sup>27</sup>), które znalazł w tłumaczeniu dramatu Bertolda Brechta *Mutter Courage und ihre Kinder* na język angielski, a po chwili pisze:

Taka strategia prowadzi nieuchronnie do dwóch stereotypowych konkluzji: autor [...] wzdraga się ze zgrozą na widok tak licznych wypaczeń, potępia w czambuł wszelkie tłumaczenia oraz tłumaczy i zaleca czytanie literatury jedynie w językach oryginalnych (jak gdyby to było możliwe); albo też klepie sam siebie z uznaniem po plecach – wszak dostrzegł wszystkie te błędy! – następnie wyraża żal, że nawet

---

<sup>27</sup>A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 226.

dobrym tłumaczom zdarzają się takie pomyłki, by na koniec stwierdzić, że „powinniśmy” kształcić „lepszych” tłumaczy, jeśli chcemy mieć „lepsze” tłumaczenia. I koniec<sup>28</sup>.

Lefevere odrzuca oczywiście obie konkluzje i przedstawia, w jaki sposób tłumaczone teksty podlegają „refrakcjom”, czyli między innymi różnego rodzaju ideologiom. Podobnych konkluzji nie sposób sformułować, badając tłumaczenie Geroulda i Durerera. Wnioski moje mogłyby być więc przeciwne do powyższych: w *The Crazy Locomotive* nie ma „wypaczeń” (bo takim słowem na pewno nie można określić analizowanych tutaj przykładów), a kilka nieścisłości z pewnością nie predestynuje do potępienia tłumaczy. Powtórzę zatem: tłumaczenie nigdy nie jest wolne od interpretacji, nie może być więc zupełnie „transparentne jak woda”.

Moim zamysłem nie było więc wytykanie usterek w tłumaczeniu czy nieśpójności względem wersji wyjściowej, a jedynie zwrócenie uwagi na miejsca, w których ujawniają się interpretacyjne zabiegi autorów tłumaczenia, oraz na to, w jaki sposób decyzje tłumaczy zależne są od rozumienia (w sensie hermeneutycznym) tekstu. Z każdą taką decyzją otwiera się bowiem (lub zamyka) nowy obszar dla interpretacji – dla czytelnika, dla widza.

**Translation/Interpretation:**  
**A Few Remarks on the Translation of Stanisław Ignacy Witkiewicz's**  
*The Crazy Locomotive*  
**into English**

**Summary**

Stanisław Ignacy Witkiewicz's *The Crazy Locomotive* was published in 1968 in the collection of Witkacy's dramas *The Madman and the Nun and Other Plays* translated into English by Daniel Gerould and C. S. Durer. As a translator and a researcher of Witkacy's works, Daniel Gerould takes a double role. He interprets Witkacy's play not only in his explicit comments published in his study *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer* (1981) or in the introduction to *The Crazy Locomotive*, but also in

---

<sup>28</sup> Ibidem.

his translation of the drama. The author of the article presents how Gerould's explicit interpretation of *The Crazy Locomotive* as a catastrophic play, where the machine wreaks auto-destruction (which is not necessarily obvious in the Polish version), may influence the translation of the text into English. In her analysis of the Polish, French and English versions of the play, the author reveals different interpretational acts of the translators.

*Małgorzata Wesółowska*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Daniel Gerould, C.S. Durer, *The Crazy Locomotive*.

V

Diskusje i prezentacje  
Diskussionen und Präsentationen



Emilia Kledzik

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Teoria komparatystyki wobec nowych zjawisk w humanistyce

*Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki.* Red. Mieczysław Dąbrowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011

Potrzeba napisania polskiego podręcznika, który posłużyłby jako pomoc w wykładach kursowych z komparatystyki, narasta od dłuższego czasu, dlatego próbę z udziałem wybitnych polskich komparatystów należy powitać z uznaniem i zainteresowaniem. Do tej pory bowiem wykładowca zmuszony był posiłkować się kanoniczną książeczką z zapisem dyskusji toczonych podczas tak zwanej konferencji radziejowickiej (*Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie.* Red. A. Nowicka-Jeżowa. Izabelin: Świat Literacki, 1998), która jednak straciła już na aktualności, sięgać do poprzedzonych solidnym wykładem z historii komparatystyki, ale jednak poświęconych węższymi zagadnieniami książek Olgi Płaszczewskiej<sup>1</sup> i Tomasza Bilczewskiego<sup>2</sup>, korzystać ze sporej liczby przetłumaczonych na język polski tekstów, do których przylgnęła etykieta „przełomowych” dla dziejów komparatystyki (serie: *Teoria badań literackich za granicą, Współczesna teoria badań literackich za granicą* oraz *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej* pod red. Haliny Janaszek-Ivaničkovéj i wydana przed trzema laty

---

<sup>1</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. Recenzja: P. Wolski, *Komparatyzm – italianizm – orientalizm.* „Rocznik Komparatystyczny” 2 (2011), s. 265–272.

<sup>2</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii.* Kraków: Universitas, 2010.

*Niewspółmierność* pod red. Tomasza Bilczewskiego<sup>3</sup>) lub szukać rozproszonych po czasopismach stanowisk polskich ekspertów, a następnie stawać przed niełatwym zadaniem skonstruowania bibliografii, która w przystępny sposób przybliżałaby statystycznemu studentowi najważniejsze zagadnienia, jakimi para się ta dyscyplina humanistyki. Kolejną trudność stanowi mało precyzyjna granica przebiegająca między materią kursu komparatystycznego i teoretycznoliterackiego. Od niespełna dwóch lat uczonego ów może się podpierać książką, która spełnia rolę kompendium: zbiera wykłady specjalistów w zakresie kilku „dziedzin składowych” komparatystyki, oferuje przegląd jej najnowszych i starszych trendów rozwojowych oraz zawiera obszerną bibliografię.

Słusznie zaznacza we wstępie Mieczysław Dąbrowski, że w dzisiejszych realiach nauka komparatystyki czyni ze studenta adepta szkoły tolerancji. Nie oznacza to deprecjonowania jej filologicznych i pozytywistycznych korzeni, wręcz przeciwnie – to one gwarantują rzetelność i profesjonalizm w obchodzeniu się z tekstem, który – w różnej postaci – pozostaje podstawowym przedmiotem zainteresowania komparatystów. Analityczna skrupulatność, którą naszym studentom gwarantuje strukturalistyczny warsztat, jakiego uczą się wciąż na zajęciach z poetyki i analizy dzieła literackiego, sprawia, że mają oni w przyszłości szansę stać się komparatystami, którzy nie tylko umiejętnie posługiwać się będą wszelkimi „kontekstami kulturowymi” – jak je nazywa Dąbrowski – ale dochowają wierności tekstowi i będą się ostrożnie przyglądać jego ideologicznemu potencjałowi. Do wymienionych we wstępie pożytków komparatystyki dopisałabym więc zdanie: **komparatystyka uczy rzetelności analizy i otwartości – ale także odpowiedzialności! – za interpretację.** Humanista-adept metody porównawczej ciekaw jest bowiem przede wszystkim tego, „co z czym” i „na jakich warunkach” można ze sobą porównywać. Wypada nauczyć tego młodego człowieka – najczęściej jednak metodą prób i błędów – tej trudnej sztuki, którą Edward Kasperski nazywa wylanianiem *principum comparationis* i podkreśla, że jedynie jego wartość stanowi miarę jakości porównania. Trzeba wreszcie pomóc mu zwalczyć ten rodzaj komparatystycznego onieśmienia, który Charles Bernheimer nazwał „lękiem przed porównaniem”.

---

<sup>3</sup> *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia.* Red. T. Bilczewski. Kraków: Universitas, 2010. Por. recenzję autorskiej i redagowanej książki Tomasza Bilczewskiego autorstwa Mateusza Szerby w „Roczniku Komparatystycznym” 3 (2012), s. 277–288.



W rozdziale pierwszym, o obiecującym tytule *U podstaw komparatystyki*, Edward Kasperski, zasłużony badacz metody porównawczej w Polsce, wykłada genezę rozkwitu badań komparatystycznych w nowożytności, wiążąc go z intensyfikacją kontaktów handlowych, rozwojem społeczeństw narodowych oraz z przełomem romantycznym, który kultem indywidualizmu przetarł szlak pierwszym projektom porównawczym. Choć niewątpliwie ma rację, dopatrując się w tych bodźcach podstawowych impulsów dla rozwoju badań komparatystycznych w ich nowożytnym kształcie, właściwie pomija ważny z punktu widzenia przeglądowego charakteru książki antyczny rodowód komparatystyki. Moim zdaniem warto wykładać jej historię, nawiązując do greckiego *synkrisis*, do którego – jak piszą Evi Zemanek i Alexander Nerbig, autorzy niemieckiego podręcznika pt. *Komparatistik* z 2012 roku – odwołuje się filozofia porównywania aż do XVIII wieku, a także do z ducha komparatystycznej idei *agonu* – opartej na rywalizacji w odmienności<sup>4</sup>. Choć obu tym zjawiskom towarzyszy „nienaukowy” element wartościujący, porównanie stanowi nieodłączny składnik tego procesu. Wykładowca komparatystyki nie powinien także pomijać komparatystycznej intencji, jaka przyświecała autorowi *Żywotów sławnych mężów*. Dzieło Plutarcha jest wszakże początkiem takich kanonicznych nurtów porównawczych, jak badania nad wpływem i recepcją. Wreszcie – nie sposób uciec od starożytnych poetyk sformułowanych, które wyznaczały „reguły pięknego pisania” oraz ideał estetyczny przez kilkadziesiąt stuleci trwania kultury europejskiej. Jeszcze Goethe, autor jednej z najbardziej pasjonujących i żywotnych komparatystycznych idei *Weltliteratur*, za konieczne *comparandum* uznawał klasyczne reguły estetyki greckiej. Kasperski przytacza pobieżną historię komparatystyki jako dyscypliny akademickiej, z racją wskazując na jej polskie początki, by ostatecznie scharakteryzować warsztat komparatystyki, gdzie zwraca uwagę na niemożność oddzielenia dzieła od jego kontekstu w analizie porównawczej. Jeśli czegoś może brakować w jego niezwykle erudycyjnym wywodzie, to wskazania na metodologię, jaką komparatystyka posługiwała się przed przełomem antypozytywistycznym – tę inspirowaną systematykami Linneusza, Cuviera, a także badaniami Boppa i Humboldta. Adeptów badań porównawczych zwykle zadziwiają tak zbliżone do pierwszych systematyk

<sup>4</sup> Por. *Komparatistik*. Hg. E. Zemanek, A. Nerbig. Landsberg: Oldenbourg Akademieverlag, 2012, s. 21–30.

gatunków zwierzęcych, roślinnych i minerałów, niemal równolegle prowadzone przez Goethego poszukiwania tak zwanej *Urpflanze* – rośliny-matki wszystkich kwiatów. Ambiwalentne romantyczne pragnienie całościowości – z jednej strony podszyte mistycyzmem, z drugiej – niebywale ustrukturyzowane, jak koncepcja poezji uniwersalnej Friedricha Schlegla, znalazło swoje ukoronowanie w tezie Ferdinanda Brunetière'a, że gatunki literackie rozwijają się na wzór gatunków zwierzęcych. Wątek ten Edward Kasperski zamyka w interpretacji „ewolucjonistycznego” wiersza Wisławy Szymborskiej pt. *Notatka*, skądinąd niezwykle pożytecznego również w dydaktyce komparatystyki, bo uświadamiającego jej adeptom egzystencjalny charakter tej problematyki. Wytyczając coraz szersze granice dyscyplinie, lokuje się badacz bardzo wyraźnie po jednej ze stron dwudziestowiecznego sporu o przedmiot jej badań. Opowiada się przeciwko wywodzonym z amerykańskiej nowej krytyki immanentnym badaniom tekstu literackiego jako fenomenowi estetycznego, a dopomina się o wychylenie w kierunku triady Tainowskiej oraz – z ducha Henry'ego Remaka – badania nad przekładem intersemiotycznym lub semiotyczną hybrydycznością:

Komparatystyka zajmuje się zresztą wspomnianymi zjawiskami: literaturą, malarstwem, muzyką itd., podkreślmy raz jeszcze, w ich koniunkcji, związkach, w ich wzajemnym oddziaływaniu i nakładaniu się na siebie oraz w przeplataniu i mieszaniu ze sobą. Koncentruje się zwłaszcza na badaniu kulturowych efektów tych procesów. (s. 49)

Najciekawsza i najbardziej wyrazista wydaje się teza Kasperskiego o „totalnym” charakterze komparatystyki, w czym z kolei badacz zdaje się przyznawać rację komparatystom zza oceanu, gdzie dyscyplina ta *de facto* zajęła miejsce teorii literatury. Nawiązuje w tym miejscu do głoszonej wcześniej tezy o metanaukowym charakterze teorii badań porównawczych, która staje się czymś w rodzaju „teorii teorii” badań literaturoznawczych. Także z nadmiarem teoretyzowania radzić sobie musi uogólniony wykładowca komparatystyki, gdyż jego młodzi słuchacze domagają się zwykle porównawczych *case studies*, jakich dostarcza na przykład drugi tom redagowanej przez Edwarda Kasperskiego serii pt. *Komparatystyka dzisiaj*. Jeśli jednak mowa o lokalnych projektach teoretycznych, warto wspomnieć, że termin „komparatystyka integralna”, którego warszawski uczyony używa na określenie „heteronomicznych i heterogenicznych relacji”, jakie omawiana dyscyplina zawiązuje pomiędzy oddzielnymi jak dotąd przestrzeniami

ekspresji artystycznej i zachowań kulturowych, stosuje poznański badacz Bogusław Bakuła w książce pt. *Historia i komparatystyka* oraz w programowym tekście z pierwszego numeru poznańskiego pisma komparatystycznego „Porównania”, zatytułowanym *W stronę komparatystyki literackiej*. Ta interesująca zbieżność terminologiczna nie ma jednak przełożenia na zbieżność definicyjną. O ile Kasperski z komparatystycznego „otwarcia” wysnuwa wnioski dotyczące samej dyscypliny, o tyle Bakuła stawia tezę o „ratunkowym” charakterze komparatystyki w sytuacji kryzysu uniwersyteckiej edukacji humanistycznej. Porównajmy:

Istotę tej komparatystyki integralnej wypada zatem widzieć w tym, że narzędzia analizy, ogólnie: narzędzia nauki, podporządkowuje ona materiałowi – literackiemu i kulturowemu zjawisku – a nie, jak dzieje się w epoce specjalizacji, odwrotnie, materiał narzędziom dyscypliny. (s. 80–81)

Oraz:

W dzisiejszym świecie coraz mniejsze jest zapotrzebowanie na specjalistów zajmujących się wyłącznie wąskimi dziedzinami, powiedzmy, historyków literatury serbskiej czy znawców jednego czarnogórskiego dialektu. Nawet model nauczania w szkołach powszechnych zmierza w kierunku integralności rozmaitych dziedzin, a zatem poszerzenia płaszczyzn edukacyjnych. Uczelnie wyższe w Polsce pozostają na ten proces wciąż jeszcze dosyć obojętne. Tymczasem zarówno dyscypliny humanistyczne, jak i dziedziny matematyczno-przyrodnicze muszą tworzyć nowe płaszczyzny wiedzy, odpowiadające różnicującej się rzeczywistości. Dla filologii wniosek stąd oczywisty – nie można i nie warto tworzyć tylko wąskich specjalizacji, trzeba uczyć możliwie szeroko, zwłaszcza w zakresie zasad i metod komunikowania, znajomości języków, komplementarności dziedzin wiedzy<sup>5</sup>.

Kilka akapitów wyżej pisze Bakuła o konieczności stosowania badań integralnych w modelu ponadnarodowym w Europie Środkowej – w tym wydaniu komparatystyka byłaby rzeczywistym treningiem komunikacji międzykulturowej. Można zaryzykować tezę, że takiemu projektowi przyklasnęłyby Adam Mickiewicz z jego pomysłem na komparatystykę słowiańską – która nie tylko byłaby konkurencyjnym modelem teoretycznym w stosunku do w tej części świata zwykle zapożyczanego z Zachodu metajęzyka, ale także stworzyłaby możliwość dialogu. Wzajemne poznawanie literatur słowiańskich – przekonywał

<sup>5</sup> B. Bakuła, *W stronę komparatystyki literackiej*. „Porównania” 1 (2004), s. 13–14.

Mickiewicz w wykładach paryskich – jest szansą na przełamanie konfliktów pomiędzy skonfliktowanymi narodami.

Rozdział pt. *Komparatystyka interdyscyplinarna*, autorstwa Andrzeja Hejmeja, znakomitego znawcy problematyki przekładu intersemiotycznego, jest pouczającym wywodem argumentacyjnym na rzecz przynależności zagadnienia korespondencji sztuk do dyscypliny badań porównawczych. Autor *Muzyczności dzieła literackiego* wyróżnia trzy główne tendencje na polu współczesnej komparatystyki: komparatystykę „tradycyjną”, komparatystykę interdyscyplinarną i komparatystykę kulturową, zwracając uwagę na ważny problem metodologiczny, związany z nieuchronną „ideologizacją” każdej z nich:

Główną wadą komparatystyki kulturowej („tradycyjnej”, „interdyscyplinarnej”, każdej zresztą) jest przede wszystkim tendencyjna interpretacja (efekt „użycia” literatury, przesadnej absolutyzacji *intentio lectoris*, nadrozumienia, nadinterpretacji), interpretacja powodowana z góry założonymi diagnozami i ideologiczną – w każdym wymiarze opresywną kulturowo – argumentacją. (s. 101)

Taka teza nie może dziwić w wywodzie zdeklarowanego semiotyka, warto jednak zauważyć, że owa tendencyjność lektury właściwa jest większości ponowoczesnych szkół teoretycznoliterackich, wliczając w nie gender, queer, studia postkolonialne/studia postzależnościowe. Z tych ostatnich zresztą czerpie komparatystyka szczególną korzyść, przyczyniając się do rewizji kanonów i w tym duchu kontynuując debatę nad utopią literatury światowej, rozpoczętą przez Goethego w 1827 roku. O komplementarności lektury postkolonialnej i komparatystycznej traktuje tekst Doroty Kołodziejczyk pt. *Literatura porównawcza i studia postkolonialne*<sup>6</sup>, w którym wrocławska badaczka zwraca uwagę na rewolucję, jaką postkolonializm wywołał w badaniach porównawczych, przyczyniając się do sprobematyzowania kategorii „literatury narodowej” i czyniąc koniecznym włączenie w ich ramy rozważania nad szeroko pojętą kategorią „przekładu”, która dla „tradycyjnych” komparatystów stanowiła złamanie reguły filologicznej ortodoksji. Ów – jak go nazywam – trójkąt komparatystyczny, którego wierzchołki stanowią *comparatum*, *comprandum* oraz porównujący podmiot, są nieodłączną i pożądaną strukturą analiz komparatystycznych w zdekolizowanym świecie. Gayatri Spivak, na którą powołuje się Hejmej,

---

<sup>6</sup> Por. D. Kołodziejczyk, *Komparatystyka i studia postkolonialne*. Ibidem, 5 (2008), s. 55–73.

formułując powyższy zarzut, świetnie zresztą zagrała mocnym tytułem swojej znanej rozprawy, pozornie głosząc „śmierć dyscypliny”, w istocie jednak obwieszczając jej nowe otwarcie. Taką „zsubiektywizowaną” wersję porównania postuluje również Charles Bernheimer, dostrzegając w niej antidotum na profesjonalizację i teoretyzację dyscypliny. Jeśli komparatystyka ma być szkołą refleksji nieuchronnie zakorzenionej w etyce, nie sposób wymazywać z niej śladów podmiotu. Takie założenie leży zresztą u podstaw porównania typologicznego, co dostrzegał już w latach osiemdziesiątych XX wieku autor znanej opozycji pomiędzy genetyzmem a typologią, Dionyz Ďurišin.

Precyzując pojęcie „komparatystyki interdyscyplinarnej” na przykładzie zagadnienia najlepiej autorowi znanego – związków pomiędzy literaturą i muzyką, wspomina badacz o kanonicznym tekście Henry’ego Remaka pt. *Literatura porównawcza – jej dyscyplina i funkcja*, który zwykło się uznawać za otwarcie dyscypliny w latach sześćdziesiątych XX wieku, dość skostniałej w obliczu szykującej się w teorii literatury rewolucji dekonstrukcjonistycznej. Słusznie wskazuje Hejmej na swoiście izolacjonistyczny nurt, jakim podążają te badania, wychylony w kierunku hermeneutyki i ontologii dzieła literackiego. Współczesna komparatystyka jest z natury interdyscyplinarna, a zatem spory na ten temat należy uznać za przebrzmiałe – zgodnie z sugestią *Raportu Bernheimera*. Na pewno jednak trzeba zwrócić uwagę na te formy artystycznej ekspresji, które nie mieszczą się w definicji przekładu intersemiotycznego – takie jak hipertekstualność – oraz towarzyszący im nowy tryb odbioru.

O komparatystyce wobec tak zwanych nowych mediów traktuje tekst Ewy Szczęsnej pt. *Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna*, który także zakreśla pole kontekstów teoretycznych między hermeneutyką, teorią poznania a teorią komunikacji, wychodzi z definicji poetyki porównawczej, ale nowatorsko przedstawia techniki porównywania w przekazie o funkcji perswazyjnej oraz komunikatach niewerbalnych. Szczęsna skupia również uwagę na formach heterogenicznych, takich jak komiks i plakat. Nie pomija szczególnie interesującego także w kontekście badań komparatystycznych, a na pewno interdyscyplinarnych, problemu nowego sposobu odbioru tekstów, który nazywa „fragmentarycznym sposobem lektury” (s. 315), dokonywanym przez „czytelnika-przeglądacza”.

Marta Skwara w tekście pt. *Stara i nowa komparatystyka* relacjonując stan badań nad związkiem pomiędzy komparatystyką i przekładem, konsekwentnie zmierza do refleksji nad swoją ulubioną dyscypliną porównawczą – wspomnianych powyżej, wyklętych przez tak zwaną francuską szkołę badań porównawczych, badań nad przekładem. Rozwój komparatystyki autorka postrzega w kategoriach „dojrzewania do” dowartościowania poliglotyzmu i teorii translatologicznych. Słusznie za początek tej refleksji obiera wspomnianą powyżej koncepcję „literatury światowej”, wypuklając problem dziewiętnastowiecznego spłotu komparatystyki z narodzinami filologii narodowych. Prawdą jest bowiem, że komparatystyka u swoich instytucjonalnych narodzin miała przede wszystkim służyć zdefiniowaniu i dowartościowaniu „charakteru narodowego” wspólnoty reprezentowanej przez autora. Nieco wspaniałemu unarodowieniu komparatystyki podążała myśl autora *Przypadków Wilhelma Meistra* – Goethe koncepcję *Weltliteratur* postrzegał jako odtrutkę na rodzący się niemiecki imperializm. Uniwersalność literatury światowej – dowodzi Skwara – była szkołą dialogu międzykulturowego, choć opartego na klasycznym kanonie estetycznym, to jednak w myśl idei *Bildung* – celującej w samodoskonaleniu oraz harmonijnym współistnieniu heterogenicznych elementów, składających się na żywy organizm ludzkości. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na organicystyczne metafory, jakimi posługiwał się Goethe, mówiąc i pisząc o literaturze światowej, która ma wymiar uniwersalny o tyle, o ile każde dziedzictwo artystyczne stanowi niepodważalną wartość dla ludzkości. I choć myśl o poznaniu i sklasyfikowaniu całości światowej ekspresji literackiej należy dziś uznać za utopijną, niewątpliwie idea *Weltliteratur* przetrwała we wciąż żywej refleksji nad strukturą globalnego rynku wydawniczego oraz literackiego „podziału władzy” i instytucji kanonu. Złudzenia co do rewolucyjnego wpływu dekolonizacji na listę najpopularniejszych utworów literackich w skali światowej rozwiewa tekst Davida Damroscha pt. *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*<sup>7</sup>, w którym badacz za pomocą statystyk udowadnia istnienie „kanonu cieni” w roli swoistego listka figowego, którymi kultura Okcydentu zasłania swoją niezmienną niewiedzę na temat literatury obszarów dawnych kolonii. Rolą i powinnością komparatystów

---

<sup>7</sup> Por. D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie kanonicznej i postkanonicznej*. Przeł. A. Tenczyńska. W: *Niewspółmierność...*, s. 367–380.

jest – od czasów teorii polisystemu Itmara Evena-Zohara – analiza fluktuacji wydawniczej „władzy” pomiędzy wciąż niewspółmiernymi regionami świata.

W podrozdziale pt. *Współczesna komparatystyka literatury światowej a klasyczna filologia literatury światowej* szczecińska badaczka zwraca uwagę na ważne zagadnienie utopii „literatury europejskiej” Curtiusa i Auerbacha. To ważne, że sztandarowe – jak pisze Marta Skwara – filologiczne dzieło komparatystyczne umieszcza autorka w bezpośrednio powojennym kontekście, kiedy „głód scalenia” musiał być nieporównywalnie silny, a woła odnalezienia „jedności w różnorodności” szczególnie determinująca. Przypisywanie Curtiusowi i Auerbachowi intencji „obrony europejskiej twierdzy” można by najłagodniej nazwać anachronizmem; problem proponuję zobaczyć w kontekście, podobnie jak w wypadku koncepcji „komparatystyki integralnej”, współczesnej praktyki akademickiej. Okaze się wtedy, że wielu studentów – w tym pisząca te słowa przed kilkoma laty – na zajęciach o nazwie „literatura powszechna” nie konfrontowało się z żadnym tekstem pochodzącym spoza kanonu wytyczonego przez wymienionych wyżej filologów, a rozdział pt. *Blizna Odyseusza*, był im prezentowany jako dowód na istnienie europejskiej wspólnoty, w której takie regiony jak Europa Środkowa są w najlepszym wypadku skazane na epigonizm. Trzeba ze smutkiem przyznać, że również rodzimi komparatyści nie chcą słuchać apelu René Étiemble’a, powtórnego po niespełna trzydziestu latach przez zespół Charlesa Bernheimera, by specjalizować się w filologicznie umocowanych, ale jednak odległych podróżach badawczych. Pożyteczne badania tematów i toposów, o których pisze Marta Skwara, niewątpliwie zyskały nową ramę po włączeniu psychoanalizy w obręb refleksji nad literaturą, wciąż jednak grzęzną w sporach terminologicznych (*vide* definicja Janiny Abramowskiej), choć ich tropienie w kulturach pozaeuropejskich z pewnością okazałoby się przydatne nie tylko dla literaturoznawstwa, ale również kulturoznawstwa, komunikacji międzykulturowej i wielu innych dziedzin humanistyki.

Najważniejszą jednak część rozdziału dotyczącego „starej” i „nowej” komparatystyki stanowi podrozdział poświęcony translatologii. Omawiane w nim rozważania Edwarda Saida definiują biegunowo różną komparatystykę w stosunku do wywodu Andrzeja Hejmeja – z silnym, zaangażowanym, a nawet upolitycznionym podmiotem. Warto odwrócić pytanie, „co studia nad przekładem wniosły do badań porównawczych”, i zastanowić się nad translatologią,

która – zainspirowana rewolucją w komparatyście – otworzyła się na kwestie przekładu międzykulturowego i na – jak go nazywa Skwara – „życiodajny osad nieprzetłumaczalnego” (s. 180). Proces ten postępował jednocześnie z postkolonialną rewolucją teoretyczną, która postawiła przed badaniami nad translacją zadanie – mówiąc językiem Emily Apter: „dekolonizacja wiedzy” (s. 182). Chciałabym zwrócić uwagę na znakomicie sproblematyzowany podrozdział poświęcony klasycznej dyscyplinie komparatystycznej – badaniom nad recepcją, które stanowią nieodzowne dopełnienie rozważań nad translacją. Zagadnieniem, które warto byłoby w tym kontekście poruszyć, jest kwestia adaptacji i parafraz tekstów literackich, często przez długi czas funkcjonujących w kulturze docelowej na prawach oryginału. Dobrze, że szczecińska badaczka zwróciła uwagę na problem intertekstualności – często pomijany w syntezach komparatystycznych na rzecz rozłącznie od nich pojmowanej teorii literatury, dopominając się o „interkulturowość”:

Wydaje się, że komparatyka przekraczająca granice jednej, doskonale już intertekstualnie przebadanej tradycji z natury rzeczy nie ma potrzeby wkleść się w rozważania entego stopnia. Ma bowiem do przeanalizowania obszary często w ogóle niewyeksplorowane, na przykład dialog europejsko-afrykański, czy rolę globalizacji w powstawaniu transkulturowego piśarstwa arabskiego. (s. 206–207)

Rozdział autorstwa Mieczysława Dąbrowskiego pt. *Komparatyka kulturowa* stawia sobie trudny cel uchwycenia związków pomiędzy badaniami porównawczymi a tak zwanymi nowymi metodologiami, które detronizują literaturę jako podstawowy przedmiot ich zainteresowania, na rzecz nazwanej tak w końcowej części wywodu „komparatyki dyskursów”. Studia kulturowe, choć także w Polsce stopniowo anektują przestrzeń również w praktyce akademickiej zarezerwowaną dla filologii, nie mają u nas tak długiej historii, jak za oceanem, co powoduje naturalny opór środowiska i obawę przed „deprofesjonalizacją” dyscypliny. Największa obawa dotyczy, jak sądzę, kwestii, na którą zwracał uwagę już Adam Mickiewicz w wykładach paryskich – wywołanej sytuacją geopolityczną konieczności zapożyczenia metajęzyka. Szczególnie wyraziście ów problem uwidoczniał się w polskiej debacie nad studiami postkolonialnymi, które – przypomnę – przyjęte zostały przez rodzimych badaczy ze sceptycyzmem jako narzucanie pewnego globalizującego i niekoniecznie naukowo pożytecznego dyskursu przez amerykańskie sławistki, a przyjęły się na dobre dopiero



w „udomowionej” wersji studiów postzależnościowych. Nie tylko więc labilność, zmienność i rozciągliwość terminologiczna, o której pisze Dąbrowski, ale może przede wszystkim obawa przed swoistą dyskursywną kolonizacją jest źródłem dystansu pomiędzy polonistyką a komparatystyką zorientowaną na studia kulturowe. Przytaczana przez badacza Luhmanowska koncepcja „kultury jako wyboru” zakłada dystans komparatysty do własnej kultury, jego stanowisko zaś jako rodzaj „obserwacji uczestniczącej”. Dąbrowski przywołuje również teorię „pola literackiego” Pierre’a Bourdieu, podkreślając konieczność uwzględnienia w lekturze krytycznej mechanizmów działania globalnego rynku. Zaskakujące porównanie funkcjonowania rynku książki w systemach totalitarnych do dzisiejszych promocji literatury masowej w rodzaju serii o Harrym Potterze jest trudne do obrony – trudno nie dostrzec ogromnego znaczenia blogów krytycznoliterackich, które odgrywają kluczową rolę w sterowaniu sukcesem rynkowym licznych książek należących do tak zwanej literatury popularnej. Zapewne nie zgodziłaby się z Dąbrowskim Ewa Szczęsna, autorka wspomnianego powyżej rozdziału o komparatystyce mediów, pisząca o „demokratyzacji świata tekstów” w Internecie. Nurt *young adult* w zasadzie bazuje na iście Jaussovskim, bardzo indywidualnym odbiorze tekstu, który decyduje o sukcesie lub porażce książki. Można powiedzieć, że współczesny salon literacki przeniósł się do Internetu, gdzie funkcjonuje w rzecz jasna mniej elitarnym kręgu, ale na równie (nie) demokratycznych zasadach komunikacyjnych.

Dąbrowski definiuje komparatystykę kulturową jako pole badawcze ludzkiego doświadczenia i ta definicja wydaje się trafiona z całą jej metodologiczną nieprecyzyjnością i szerokimi kontekstami badawczymi, jakie otwiera. Przykładami poddyscyplin autor czyni imagologię, geopoetykę, studia genderowe, studia postkolonialne, studia etniczne oraz studia nad (e)migracją, studia nad mniejszościami, by niewielki fragment poświęcić badaniom nad przekładem. Wybór jest arbitralny, a podział pomiędzy poszczególnymi obszarami z konieczności nieostry, rzuca się jednak w oczy kompatybilność tych pól z zagadnieniami współczesnej teorii literatury. Potwierdzałoby to tezę, że komparatystyka jest szansą na „odteoretyzowanie” teorii w praktyce akademickiej, na zainteresowanie studentów pasjonującymi kontekstami z zakresu dialogu międzykulturowego, do których droga wiodąca przez klasyczny kurs teoretycznoliteracki jest dużo dłuższa i z perspektywy adepta dyskursu – nieporównywalnie mniej męcząca.

Dyskusja nad imagologią – dyskredytowaną przez komparatystów od czasu wystąpienia René Étiemble’a, który sprowadził ją do badania literackich obrazów społeczeństw narodowych – zyskuje nowe otwarcie w kontekście rozważań postkolonialistów i hermeneutów. Jeśli przyjąć definicję Dąbrowskiego, który przekonuje, że:

Imagologia bazująca na materiale literatury, a nie na przekazach ustnych (obyczajowych), nie odpowiada współcześnie na pytanie, jaki jest dany naród, lecz jakim językiem i w jaki sposób dana społeczność wytwarza obraz Innego, jak konfrontuje go z „naszym”, jak takie spotkanie wartościuje. (s. 226)

– okazać się może, że polska imagologia, jaką odnajdujemy w tekstach tak zwanej literatury wysokiej (która zresztą, jak zauważa Dąbrowski, ma długą tradycję wypominania rodakom niewłaściwego stosunku do innych kultur), posługuje się specyficznym rodzajem ironii, a czasem otwartej drwiny z dziewiętnastowiecznej „psychologii narodów”, podczas gdy dyskurs medialny i tak zwana opinia publiczna podążają utartą ścieżką teje. Cała sztuka w umiejętnym uchwyceniu powstającego między nimi napięcia. Prawda naukowa głosi, że stereotypy mieszkają w języku, literatura zaś dysponuje narzędziami, które pozwalają je sproblematyzować. Polscy komparatyści mają jednak skłonność, by poświęcać uwagę tekstom, które wyraziście korzystają z tej szansy, a wstydliwie odwracać wzrok od tekstów z przeciwnej strony realnej barykady, wzniesionej w sporze o etniczną demokrację. Bój toczy się przede wszystkim o wizję polskiej historii, tej zmytyzowanej – w formie swoistych *necessary fictions* oraz tej alternatywnej – w licznych resentymentalnych powieściach snujących wizje „możliwych” triumfów Polaków nad ich kolonizatorami. W tym miejscu znów trudno uciec od założeń teorii postkolonialnej, która każe postrzegać teksty literackie jako reperkusje fluktuacji władzy i podporządkowania. Przytaczana przez Dąbrowskiego krytyka polskiego nacjonalizmu Witolda Gombrowicza nie bez powodu celuje w sarmatyzm – czyli koncept polskości ksenofobicznej, awanturniczej i megalomańskiej. Na restytucji takiej właśnie polskości bazuje postkolonialna – a raczej antykolonialna – koncepcja Ewy Thompson, a jej oddziaływanie wykracza poza teksty literackie, stając się filarem wyrazistej opcji politycznej. Dlatego imagologia komparatystyczna jest w moim przekonaniu dyscypliną rozciągającą się ponad literacką grą stereotypami, uprawianą przez Janusza Rudnickiego. Należy przyznać rację Dąbrowskiemu, który przekonuje,

że „w myśleniu postkolonialnym najtrudniejsze jest wypracowanie pewnej strategii językowej, która pozwala mówić o różnicy i inności zamiast o wyższości czy gorszości” (s. 228), w polskiej praktyce literackiej teksty takie są jednak zjawiskiem marginalnym lub elitarnym. Lektura komparatystyczna powinna eksplorować także te rejony, w których kryje się ukryty resentyment, zapisany częstokroć – jak każe to widzieć Manfred Schmeling – w takich strategiach utekstowienia obcego, jak perspektywa narracyjna czy konstrukcja postaci literackiej. Dąbrowski wskazuje na ten problem w podrozdziale pt. *Komparatystyka kulturowa a polityka społeczna*, kiedy w kontekście seksizmu zauważa:

Chodzi bowiem nie tylko o to, aby zajmować się tymi zagadnieniami na poziomie akademickim, lecz aby oswoić szeroką publiczność z językiem, problemami i pojęciami, o których tradycyjnie rozmawiało się tylko za szczelnie zamkniętymi drzwiami gabinetu lekarskiego, jeżeli w ogóle. (s. 275)

Jedną z możliwych strategii obrony imagologii przed „socjologizowaniem” może się stać – zdaniem Mieczysława Dąbrowskiego – geopoetyka, która wydaje się mocno osadzona w badaniach literaturoznawczych za sprawą konstytutywnej dla niej teorii przestrzeni w dziele literackim, przekracza jednak jej semiotyczne obwarowania w stronę tematyzowania pamięci kulturowej, związanej z miejscem. I znów, kiedy warszawski badacz wspomina o dowartościowaniu zmysłu wzroku w refleksji geopoetycznej, warto zachować świadomość jego orientalizującej natury, o czym pisali teoretycy postkolonialni od Edwarda Saida po Mary Luise Pratt. Metafora okulocentryczna jest figurą europejskiego zawłaszczania. Dla komparatysty dyskurs ten może okazać się szczególnie płodny w eksplorowaniu przestrzeni, będących filarem tożsamości narodowych i etnicznych więcej niż jednej wspólnoty, takich jak kresy i pogranicza, w których kondensacja tak zwanych miejsc pamięci – nie tylko w znaczeniu przestrzennym – jest szczególnie duża. Z drugiej strony geopoetyka dostarcza impulsów do rewizji kanonów literatur narodowych, zwracając uwagę na tych pisarzy, których przynależność do określonej wspólnoty jest z różnych powodów problematyczna. Europa Środkowa, jako ojczyzna licznych mniejszości, wydaje się szczególnie wdzięcznym obszarem takich eksploracji, w którym literatura – na wzór imperiów kolonialnych – pełni funkcję narzędzia przemocy symbolicznej. W kontekście literatury kresowej i innych przykładów literatury małych ojczyzn porusza zresztą badacz problem Heideggerowskiego „mieszkania w języku”, o czym mowa była

przy okazji rozważań nad imagologią. Literatura przesiedleńców i wygnańców jest specyficznym przykładem twórczości migracyjnej, której badacz poświęca osobny podrozdział, zwracając uwagę na kilka ważkich interpretacyjnych „kamieni milowych”, na jakie powinien zwrócić uwagę jej czytelnik. Pierwszym z nich jest problem granicy (kulturowej), której przekraczanie od wieków stanowi doświadczenie traumatyczne, częstokroć tematyzowane literacko. W tym kontekście pojawia się także przepastna kwestia doświadczania obcości oraz problematyka mniejszości narodowo-etnicznych i ich literatur. Oprócz celnie punktowanego przez Dąbrowskiego swoistego „masochizmu wykluczenia”, pielęgnowanego przez grupy mniejszościowe, warto wskazać na przypadki akceptacji, a nawet apoteozy naturalnej hybrydyczności takiej tożsamości. Owa „naturalna dialogiczność” objawia się na przykład w późnodwudziestowiecznej literaturze serbołużycyckiej.

Prawdziwą gratką dla polskich komparatystów jest imponujący rozmiarami – także rozmiarem włożonej pracy – rozdział wspólnego autorstwa Haliny Janaszek-Ivaničkovej i Marty Skwary, zdający obszerną relację z kongresów International Comparative Literature Association. Z ponad stu stron sprawozdania z kolejnych zjazdów wyłania się barwna historia ruchu komparatystycznego w Europie i na świecie, poczynając od pierwszego zjazdu w 1955 roku w Wenecji, poprzez słynny kongres w Chapel Hill, rewolucyjne kongresy w Innsbrucku, Nowym Jorku, na długo zapamiętane zjazdy w Tokio i Pretorii, aż po kongres w Seulu z roku 2010. Rozdział ten, poza ogromną wartością poznawczą, skłania do prowokującej refleksji: ta nieprecyzyjna, rozmyta, niestabilna, historyczna nauka, jaką jest komparatystyka, jak żadna inna dziedzina nadaje się do pisania dwudziestowiecznej historii teorii literatury. W tym (jedynym) miejscu spójność instytucji przekłada się na spójność dyscypliny; na zjazdach ICLA odbyły się debaty na temat najważniejszych przełomów teoretycznych: poczynając od dominacji strukturalizmu, krytyki europocentryzmu, przez socjologię literatury i semiotykę, ofensywę niemieckiej szkoły recepcji, po postmodernizm, refleksję postkolonialną, (post)memorialną, antropologiczną i feministyczną. Autorki rozdziału nie pomijają równie ciekawych, szczególnie dla młodszych adeptów komparatystyki, kontekstów geopolitycznych. Z doświadczenia wiem, jak bardzo ów kontekst przydaje się w dydaktyce komparatystyki, kiedy – na przykład – nieobecność René Étiemble’a na kongresie w Chapel Hill staje się, za

sprawą radzieckiej badaczki Iriny Nieupokojewej, bez mała początkiem legendy o skłóconych amerykańskiej i francuskiej szkole badań porównawczych. Spory teoretyczne wszakże nierzadko bywały odzwierciedleniem konfliktów toczących się w świecie pogrążonym w zimnej wojnie, a zjazdy komparatystów stanowiły swoiste „okno na świat” dla badaczy zza żelaznej kurtyny, także krótko po jej upadku. Swoistego klucza „deeuropelizacji” można się doszukiwać także w doborze miejsc, w jakich odbywały się kolejne zjazdy, oraz w poruszanej podczas nich tematyce. ICLA i splendor organizowanych przez nią konferencji mają w sobie coś z klimatu powieści uniwersyteckich, kiedy na przykład w relacji Ivaničkovej czytamy o kongresie w Tokio z 1991 roku, podczas którego mocno zaistniała problematyka feminizmu, co tworzyło mocny, ale i ożywczy dysonans z mocno ugruntowanym patriarchalizmem kultury gospodarzy kongresu.

Reasumując – choć książka *Komparatystyka dla humanistów* podręcznikiem może się stać tylko dla studentów, którzy przeszli gruntowny kurs teorii literatury, warto ją potraktować jako rodzaj „książki nauczyciela”-wykładowcy kursu komparatystycznego. Po pierwsze bowiem zbiera ona stanowiska kilku najwybitniejszych polskich znawców problemu. Po drugie – prezentuje różnorodność stanowisk, bez której opowieść o pluralizmie komparatystyki byłaby tezą bez pokrycia: od komparatystyki jako dyscypliny *stricte* teoretycznej, metanauki, po praktyczne aspekty porównania we współczesnej reklamie i nowych mediach. Autorzy konstruują komparatystyczną mozaikę, z niekiedy powtarzającymi się elementami, co wynika ze specyfiki dyscypliny. Być może właśnie w ten sposób: w dialogu, uzupełnieniach, relacjach i sprawozdaniach – spełnia się ponowoczesna wizja komparatysty idealnego, porównywanego niegdyś przez Étienne’a do encyklopedysty-erudyty.

## Comparative Theory and the New Humanities

### Summary

*Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki* is a coursebook that responds to the needs of students of comparative literature at Polish universities. Its extensive chapters are devoted to: the modern background of comparative studies,

the old and contemporary debates on intersemiotic relations, comparative literature and new media, the “old” and the “new” subdisciplines of comparative studies, such as: influence studies, translation studies, world literature, intertextuality, intercultural relations, comparative literature after the ethic turn confronted with the so-called new methodologies, cultural studies and – finally – the history of comparative movement based on reports from the International Comparative Literature Association congresses.

*Emilia Kledzik*

**Keywords:** comparative literature, Polish comparative studies, culture studies, ICLA, comparative studies – coursebook

Piotr Śniedziewski  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## O czym mówiłyby Muzy, gdyby mówić mogły

Magdalena Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012

Na najnowszą książkę Magdaleny Siwiec – *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* – spojrzeć można z trzech różnych perspektyw. Po pierwsze jest to kolejna książka tej autorki (po pracach *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Géraarda de Nerval, Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Géraarda de Nerval w kontekście epoki* oraz *Romantyzm i zatrzymany czas*), w której podjęty został trop komparatystyczny, pozwalający na porównanie romantyzmu polskiego z francuskim. Po drugie jest to rozprawa, która – obok kilku innych opracowań (np. zbioru *Romantyzm i nowoczesność* pod red. Michała Kuziaka czy też książki *Duch powierzchni: rewizja romantyczna i filozofia* Agaty Bielik-Robson) – proponuje odświeżyć lekturę romantyzmu (zwłaszcza polskiego), ukazując go jako moment narodzin szeroko pojętej nowoczesności. Po trzecie wreszcie, badaczka podejmuje tematykę znaną już z książek powstałych w języku polskim, a dotyczących toposu Muz (głównym punktem odniesienia pozostaje w tym wypadku książka Jacka Brzozowskiego – *Muzy w poezji polskiej: dzieje toposu do przełomu romantycznego*<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> Do książki załączona została bardzo bogata bibliografia, obejmująca tytuły polskie, jak również francuskie czy angielskie. Jeśli chodzi o opracowania polskie, warto byłoby – jak sądzę – uzupełnić spis opracowań dotyczących toposu Muz o książkę Marka Nalepy

Praca Siwiec składa się z dwóch części. Pierwsza ma charakter teoretyczny i ogólny – autorka stawia w niej pytania dotyczące logiki rozwoju romantyzmu polskiego i francuskiego, romantycznych pokoleń, ówczesnej teorii poezji oraz kryzysu, który dotknął tę epokę – na tym, historycznie uwarunkowanym, tle ukazane zostały przemiany toposu Muz. W drugiej części książki, znacznie obszerniejszej, dominuje ujęcie analityczne, pozwalające przyjrzeć się różnym obliczom wspomnianego toposu w twórczości Musseta i Słowackiego. Od razu podkreślić wypada, że obie części doskonale ze sobą korespondują, a krakowska badaczka nie tylko potwierdza w nich swój interpretacyjny talent, ale daje też doskonałą próbkę akademickiej syntezy, która umożliwiała nam całościowe spojrzenie na romantyzm (zarówno polski, jak i francuski).

W pierwszej części pracy pada wiele metodologicznych deklaracji, które nie pozostają bez wpływu na sposób lektury utworów Musseta oraz Słowackiego – dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że autorka zalicza obu twórców do pokolenia romantyków rozczarowanych i nieustannie borykających się z przekleństwem wielkich poprzedników. Tak nakreślony porządek wynika z przeświadczenia o użyteczności kryterium pokoleniowego, które w swych pracach poświęconych romantyzmowi zastosował Paul Bénichou. Francuski historyk literatury wyodrębnił trzy pokolenia, począwszy od poetów-profetów, poprzez poetów-Magów, skończywszy na poetach rozczarowanych. Siwiec sugeruje, że szczególnie dwie ostatnie generacje znajdują swe odpowiedniki w literaturze polskiej (zob. s. 11–14). W konsekwencji okazuje się, że podczas gdy Adam Mickiewicz – podobnie jak Alphonse de Lamartine czy Victor Hugo – staje się głównym przedstawicielem „pokolenia Magów – wierzących w misję poety jako przewodnika ludzkości” (s. 12), Juliusz Słowacki i Zygmunt Krasiński borykać muszą się ze słabnącą wiarą w moc poezji oraz z przytłaczającym ciężarem wielkiego poprzednika (w tym sensie ich problemy doskonale opisać można, sięgając po kategorię „lęku przed wpływem” Harolda Blooma, co zresztą czyni krakowska badaczka). Nie sposób jednak pozbyć się wrażenia, iż porządek

---

*„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...”. Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002). Zdaję sobie sprawę z tego, że każda bibliografia ma charakter listy, którą można by uzupełniać bez końca. Niemniej rozprawa Nalepy, omawiająca historyczne uwarunkowania kryzysu, który dotknął topos Muz, zdaje się ściśle korespondować z rozważaniami Magdaleny Siwiec.



przejęty z prac Bénichou ma ograniczoną moc aplikacji – co Siwiec przyznaje zresztą w zakończeniu książki. Niby „u Mickiewicza, Lamartine’a czy Hugo dominuje optymizm, wiara w ludzkość i w misję poety wobec niej, w możliwość realizacji projektu totalnego, uniwersalnego, w mit” (s. 283), ale – pyta badaczka – co zrobić z IV częścią *Dziadów*, które w taki porządek się nie wpisują. Co zrobić – można by mnożyć pytania – z elegiami odeskimi, z nostalgiczną lekturą *Pana Tadeusza* Mickiewicza, z *Le Lac* Lamartine’a oraz z nieukończonym poematem *Dieu* Hugo? Co więcej, trudno ograniczyć romantyzm do dwóch tak sformatowanych pokoleń – do którego z nich należałoby zaliczyć w Polsce Teofila Lenartowicza bądź Cypriana Norwida? Ze względów chronologicznych byłoby to zapewne pokolenie poetów rozczarowanych, choć idee głoszone zarówno przez autora *Złotego kubka*, jak i twórcę *Vade-mecum* dają się pomieścić w takiej typologii jedynie z dużym uproszczeniem. Gdzie znaleźć miejsce dla Charles’a Baudelaire’a? – te wątpliwości dostrzega także autorka książki (zob. s. 285–287)<sup>2</sup>. Zastanawia też przemilczenie propozycji Kazimierza Wyki z rozprawy *Pokolenia literackie* – być może przesądziła o tym przyjęta przez Wykę perspektywa, w ramach której wartości estetyczne sąsiadują z etycznymi oraz politycznymi, co niezupełnie pokrywa się z ustaleniami Siwiec. Warto byłoby jednak tę kwestię w jasny i zdecydowany sposób wyjaśnić<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> W zakończeniu pracy pojawiają się jeszcze inne próby podsumowań i uogólnienia, z którymi trudno się czasami zgodzić bez zastrzeżeń. Pisząc o *genderowej* lekturze relacji poeta – Muza, Siwiec porusza problem literatury kobiecej w XIX stuleciu, zaznaczając: „Kobieca literatura, a szczególnie poezja, nie odegrała w XIX wieku znaczącej roli, lecz niewątpliwie przygotowała fundamentalne zmiany w europejskiej kulturze” (s. 288). Wątek to oczywiście poboczny (nawet bez znaczenia dla książki), ale budzący jednocześnie zdumienie – tym bardziej że badaczka pisze nie o romantyzmie, a o całym XIX w. Sama autorka w innym miejscu podkreśla zresztą, iż pozorna marginalizacja literatury kobiecej w romantyzmie związana była nie tyle z jej nieistnieniem, ile z „uwikłaniem [jej] w kulturowe stereotypy, klasyfikacje i waloryzacje” (M. Siwiec, „Kobiety, wiem to, pisać nie powinny; / A jednak piszę...”. *Romantyczna poetka i jej Muza*. „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 12).

<sup>3</sup> Wyka nie akcentuje też nadmiernie romantycznego kryzysu i rozczarowania, bliższe są mu kategorie kontynuacji oraz rozwoju: „Tak więc pierwsze pokolenie należałoby nazwać pokoleniem rozkwitu romantyzmu poetyckiego i filozoficznego, zrazu w jego ogólnoeuropejskich formach, później w pryzmacie specjalnego przeżycia [jakim stało się powstanie listopadowe – P.Ś.] polskich romantyków. Drugie pokolenie to pokolenie stabilizacji wstępnych form poetyckich romantyzmu oraz przetworzenia analitycznych dążeń prądu na

Celem wyodrębnienia dwóch romantycznych generacji jest ukazanie wewnętrznej złożoności romantyzmów (tak francuskiego, jak i polskiego), w którą wkalkulowane jest przeplatanie się tradycjonalizmu i nowoczesności. Według Siwiec poeci romantyczni ulegali tęsknocie za tym, co dawne, ponieważ przeszłość była w ich oczach gwarantem wielkości oraz piękna; byli też tacy, którzy usiłowali odrzucić balast minionych czasów, jako rzecz zbędną, krępującą – zgodnie z formułą Stanisława Brzozowskiego, który w eseju *Kryzys romantyzmu* stwierdził, że „romantyzm to bunt kwiatu przeciwko swym korzeniom”<sup>4</sup>. Ten ambiwalentny stosunek do przeszłości doskonale widać w utworach, w których pojawia się topos Muz. Badaczka sugeruje, że romantycy – sięgając po ten właśnie topos – korzystali na ogół z dwóch strategii. Pierwsza z nich ma charakter melancholijny, druga – buntowniczy. W przypadku pierwszym przejawia się nostalgia za dawną potęgą poezji oraz świadomość jej upadku:

Melancholijny zwrot ku przeszłości wiąże się z nostalgią, żalem za tym, co bezpowrotnie utracone, a co mimo to poeta pragnie odnaleźć i przywrócić. W takim ujęciu Muza jawi się jako opłakiwana przez artystę ofiara czasów, ofiara zmian, świadcząca o kryzysie języka i świata poezji – świata, który okazuje się iluzoryczny. (s. 56)

W drugim – buntowniczym, stawką jest wyzwolenie z minionych wyobrażeń poezji po to, by możliwa stała się manifestacja twórczej swobody i niezależności:

[...] bunt przeciw Muzie [...] wiąże się z koncepcją twórczości jako absolutnej wolności, autonomii kreatora – wirtuoza panującego nad swoimi fikcjonalnymi światami, ujawniającego swą wszechmoc. Wedle tej koncepcji tradycja – jak język poetycki w ogóle – stanowi tworzywo, z którym artysta postępuje wedle własnej woli. (s. 56–57)

Odnoszę wrażenie, iż autorka niesłusznie ograniczyła możliwe strategie rozmowy z Muzą. Wyraźnie rysuje się bowiem w XIX stuleciu tendencja trzecia, ani melancholijna, ani buntownicza (ironiczna). Otóż w romantycznej poezji często powraca Muza upadła, sprzedajna, która nie jest odbiciem w krzywym zwierciadle dawnej, antycznej Muzy, ale stanowi nową figurę natchnienia.

---

wartości powieściowe” (K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989, s. 199–200).

<sup>4</sup> S. Brzozowski, *Kryzys romantyzmu*. W: idem, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 34.

To ostatnie czerpane jest z codzienności, z tego, co wcześniej wydawało się niegodne poezji. W takim wypadku nie można mówić też o buncie czy sprzeniewierzeniu się poety w imię twórczej wolności, ponieważ on sam prezentuje się jako człowiek pozostający pod urokiem takiej – zdawałoby się upadłej czy banalnej – Muzy. Doskonałym przykładem deklaracji, w której pojawia się taka właśnie Muza, jest rzecz jasna – cytowany zresztą przez Siwiec – fragment wstępu Lamartine’a do wydania *Medytacji poetyckich* z 1849 roku. Badaczka, interpretując tę wypowiedź poety, słusznie zwraca uwagę na to, iż

Lamartine pisze o konieczności reaktualizacji dawnego kodu poetyckiego, zakotwiczenia poezji w „języku bogów”. Autor *Upadku Anioła* odśladania konwencjonalizację związaną z obniżeniem rangi „tego, co nazywano muzą”, a jednocześnie przywraca temu wagę i autentyzm, zastępując dawną muzę wrażliwością i prawdą uczuć. (s. 38)

Siwiec trafnie podkreśla problematykę czysto językową oraz kładzie akcent na to, iż koturnowa Muza przeszłości staje się pod piórem Lamartine’a bardziej wrażliwa i bliższa człowiekowi. Jest jednak w przedmowie poety do *Medytacji poetyckich* coś więcej – Lamartine pisze przecież o tym, że jako poeta ofiarował Muzie „włókna ludzkiego serca”, by zastąpiły „konwencjonalną siedmiostrunną lirę” (cytując przekład autorki książki – s. 38). Sądzę, że ten fragment należy czytać dosłownie, niż chciałaby tego badaczka. Francuski poeta jest przekonany, że oto nastaje czas nowej poezji (nowego języka – w tym sensie uwagi Siwiec są trafne), której głos nie będzie już pochodził z bliżej nieokreślonych zaświatów (poeta rezygnuje zatem z inspiracji płynącej z niebios), ale wydobędzie się z trzewi pisarza. Tak, o czym obszernie pisze Jean-Marie Gleize, rodzi się intymny, na wskroś cielesny podmiot tej poezji, dla którego natchnieniem są własne przeżycia i doświadczenia<sup>5</sup>. Stosunek Lamartine’a do Muzy nie jest zatem ani melancholijny (nie jest rozpamiętywaniem tego, co minione bądź stracone), ani buntowniczy (Muza nie została zdegradowana, wyśmiana). Muza Lamartine’a zesłała z Parnasu, by zagościć pośród ludzi mu współczesnych. Podobnie rzecz wygląda w *Kwiatach zła* – Charles Baudelaire zachowuje przecież

<sup>5</sup> Zob. J.-M. Gleize, *La mise à l'écart: Lamartine*. W: idem, *Poésie et figuration*. Paris: Seuil, 1983, s. 19–46.

klasyczne formy (ma wyraźną słabość do sonetów, pisze aleksandrynem<sup>6</sup>), ale inspiracji szuka nie w zaświatach czy tradycji, ale obok siebie, na ulicy, wśród prostytutek i bezdomnych – na co uwagę zwracał już zresztą Walter Benjamin<sup>7</sup>. Nie oznacza to wszakże postponowania Muzy, jej upadku, wyśmiania – Baudelaire zupełnie na poważnie dostrzega natchnienie tam, gdzie wcześniej widziano tylko bród i niedostatek. Zwracam uwagę na te przykłady, ponieważ pokazują one, że oprócz strategii melancholijnej oraz buntowniczej pisarze romantyczni wypracowali inne sposoby aktualizacji toposu Muz – nie rezygnowali zupełnie z natchnienia, choć lokowali je w sferze odmiennej niż tradycyjna.

Druga część książki, będąca w zamierzeniu autorki (zob. s. 67) egzemplifikacją tez oraz uwag pomieszczonych w części pierwszej, to inteligentne i sprawnie prowadzące prawdziwą przyjemność w lekturze analityczne zestawienie twórczości Musseta i Słowackiego. Siwiec przedstawia obu autorów jako reprezentantów generacji przegranej, wątpliwej w misję poezji oraz zniewolonej wyobrażeniem wielkich poprzedników. Tę pokoleniową lekturę uzasadnia oczywiście porządek chronologiczny: Słowacki urodził się bowiem w roku 1809, a Musset zaledwie rok później. Istotniejsze wydają się jednak w tym wypadku tematyka utworów obu pisarzy oraz stawiane przez nich pytania, które dotyczą istoty poezji. Przypomnijmy, że Musset – mając dwadzieścia sześć lat – publikuje słynną powieść *Spowiedź dziecięcia wieku*, w której przedstawia „pokolenie płomienne, blade, nerwowe”, siedzące „na ruinach świata”<sup>8</sup> i pozbawione wiary w wielkie przedsięwzięcia. Podobne rozterki trapią Kordiana – tytułowego bohatera dramatu, który Słowacki wydał anonimowo w roku 1834. To przecież Kordiana rozdiera

---

<sup>6</sup> Trafnie, choć złośliwie pisał o tym Zbigniew Herbert, dostrzegając w poezji Baudelaire’a przemieszanie tradycji (w postaci przywiązania do klasycznego metrum) z nowoczesnością, która objawia się głównie w sferze tematycznej. W liście do Czesława Miłosza z 28 września 1967 r. czytamy: „Dla mnie po przeczytaniu *Kwiatów zła* (data tego »epokowego« dla Francuzów wydarzenia zbiega się z wierszami Whitmana – lepszy – no powiedz, że lepszy) powiało nudą i nieprawdziwością (j a k m o ż n a o k u r w a c h a l e k s a n d r y n e ? t o i c h s k o Ń c z y ł o)» (Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2006, s. 93 – podkr. P.Ś.).

<sup>7</sup> Zob. np. W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*. Przeł. H. Orłowski. W: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996, s. 335–388.

<sup>8</sup> A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997, s. 8, 10.

„jaskółczy niepokój”<sup>9</sup> i narzeka on na brak idei, której mógłby poświęcić własne życie. Siwiec ma zatem bez wątpienia rację, konkludując:

Twórczość Musseta i Słowackiego wyrasta w dużej mierze z przekonania, że żyją na ruinach, także na ruinach języka. Dlatego właśnie [ich] ironię widziałabym jako posuniętą do ekstremum, ostateczną konsekwencję poczucia wykorzystania, a także melancholii. (s. 71)

Warto może dodać, że romantyczna melancholia, której główne cechy autorka przytacza za książkami Marka Bieńczyka oraz Wojciecha Bałusa, to jednak nie tylko odpowiednik wewnętrznej pustki, rzeczywisty ból i tęsknota po często abstrakcyjnej stracie. Romantynom udało się bowiem wpisać melancholię w historię, a ich niepokój (również Musseta i Słowackiego) ma często historyczne korzenie – na co uwagę zwraca w swym artykule Robert Kopp<sup>10</sup>.

Bezsporną wartością książki Siwiec jest to, że autorka nie usiłuje za wszelką cenę opisywać Musseta oraz Słowackiego jako poetów pogodzonych z porażką – udało się badaczce dostrzec i w przekonujący sposób zaprezentować wewnętrzną dynamikę twórczości obu poetów. Okazuje się bowiem, że zarówno Musset, jak i Słowacki rozpoczynają swój dialog z Muzami od stwierdzeń cokolwiek ambiwalentnych. Poeta francuski z jednej strony pielęgnuje w sobie szacunek dla poetyckiej tradycji, której inkarnacją są właśnie Muzy, przede wszystkim zaś ich klasyczna proveniencja; z drugiej strony Musset gardzi Muzą współczesną, sprostywowaną, bo zmuszającą pisarza do schlebienia gustom szerokiej publiczności – to zjawisko jest szczególnie wyraźne w poemacie *Les vœux stériles*, pochodzącym z 1830 roku. Reakcją na zawieszenie między wczoraj a dziś, wielkością a marnością, jest wybór lenistwa, będącego prowokacyjną odpowiedzią Musseta na upadek sztuki – Siwiec z finezją opisuje tę strategię, analizując utwory *La Loi sur la Presse* oraz *Sur la Paresse*. Poeta rezygnuje z twórczości, której sens byłby równoznaczny ze złożeniem hołdu Muzie współczesnej, nie decyduje się jednak na umilknięcie – dlatego zbyt radykalna zdaje mi się uwaga, jaką autorka notuje w związku z poematem *Sur la Paresse*: „Rozpoznanie stanu

<sup>9</sup> J. Słowacki, *Kordian*. W: idem, *Dzieła wybrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 3: *Dramaty*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983 s. 105.

<sup>10</sup> R. Kopp, „*Les limbes insondés de la tristesse*”. *Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre*. W albumie: *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Sous la dir. de J. Clair. Paris: Gallimard, 2005, s. 328–340.

poezji współczesnej prowadzi [...] poetę w ostateczności do odmowy pisania, do zamilknięcia” (s. 83). Taka „strategia obronna” (s. 83) pozostaje w przypadku Musseta czysto deklaratywna, hipotetyczna – co zresztą pośrednio przyznaje autorka, interpretując teksty *Mardoche* oraz *Namuna* w kategoriach logorei (zob. s. 95–96). Prawdziwym wyzwaniem dla Musseta jest bowiem pisanie/mówienie w sytuacji, kiedy zdaje się ono niemożliwe – ten problem powraca zresztą w kapitalnej lekturze cyklu poetyckiego, jakim są bez wątpienia *Les Nuits* (zob. s. 200). *Noce* okazują się zresztą dla badaczki kulminacją i punktem dojścia, w którym następuje odnowienie interesującego nas toposu oraz wyraźna intymizacja stosunku poety i Muzy<sup>11</sup>.

Równie złożony stosunek poety do Muzy charakteryzuje twórczość Słowackiego. W wypadku tego poety Siwiec wyznacza swego rodzaju linię rozwojową, prowadzącą od *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, poprzez *Beniowskiego*, aż po nieco zapomniany dziś utwór *Poeta i Natchmienie*. W przeciwieństwie do Musseta, Słowacki w sposób bardziej zdecydowany i jednoznaczny manifestuje swój ironiczny stosunek do toposu Muz. Dzieje się tak dlatego, że pisarz dostrzega w tym toposie przede wszystkim podwójne niebezpieczeństwo w postaci zarówno silnie spetryfikowanej tradycji, która narzuca mu rolę kontynuatora nieustannie spłacającego dług wielkim poprzednikom, jak i przeświadczenia, że poezja jest wynikiem oddziaływania sił wobec poety zewnętrznych. Słowacki, dekonstruując topos Muz w *Podróży...* oraz w *Beniowskim*, walczy więc o własną wolność jako poety, o twórczą niezależność. Szczególnie ciekawe wydaje się to, że Siwiec dostrzega – interpretując między innymi pieśń VII *Beniowskiego*, dramat *Beniowski* oraz list do Wojciecha Startlera ze stycznia 1844 roku – zanikanie dominanty ironicznej i pojawianie się w utworach Słowackiego nowej, mistycznej perspektywy. Nie ma tu jednak mowy o nagłej zmianie, raczej o transgresji czy nakładaniu się dwóch stylistyk:

---

<sup>11</sup> Szczegółowe analizy utworów Musseta poparte są bogatym stanem badań, umiejętnie wykorzystywanym (w sposób aprobatywny bądź krytyczny) przez badaczkę. Można by się jedynie upomnieć o rozwinięcie tych uwag, które pośrednio dotyczą etycznego tła pisarstwa Musseta. Siwiec wyraźnie akcentuje bowiem problematykę estetyczną (związaną głównie z kryzysem języka poezji), podczas gdy w stosunku poety do Muzy (np. w *Nocach*) istotne są również elementy zaangażowania etycznego. Obszernie o tych dwóch wymiarach twórczości Musseta traktują prace pomieszczone w zbiorze *Musset. Poésie et vérité*. Sous la dir. de G. Séginger. Paris: Honoré Champion, 2012.

Z przywołanych przykładów wynika, że w teksty Słowackiego, które nazwałam tekstami granicznymi, wpisana jest ambiwalencja myślenia pisarza o poezji. Obok ironicznych przetworzeń toposu Muzy pojawiają się, nabierając stopniowo coraz większego znaczenia, także obrazy nowe przedstawiające poezję jako rodzaj daru, nie zaś działania niezależnego twórcy. (s. 164)

Kulminację tych przemian badaczka odnajduje w *Poecie i Natchmieniu* – utworze, któremu poświęca ostatnią, obszerną część rozprawy, szczegółowo analizując różne sygnały obecności Muzy oraz jej relację z poetą.

Książka Siwiec jest pracą zasługującą na uwagę z wielu względów. Bez wątplenia docenić należy jej komparatystyczny charakter. Porównując romantyzm polski z francuskim oraz twórczość Musseta z utworami Słowackiego, badaczka wypełnia w pewnym sensie lukę, istniejącą do tej pory w polskim literaturoznawstwie. Szczególnie cenne wydaje się omówienie poezji i dramatów Musseta, które – mimo iż były przekładane na język polski – pozostają wciąż słabo znane, są rzadko poddawane analizie. Zaletą książki *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* jest również to, iż autorka umiejętnie łączy kompetencje historyka literatury z zacięciem teoretycznoliterackim, co pozwala jej zrewidować wiele ustaleń – dotyczących zwłaszcza romantyzmu polskiego (z książki Siwiec wyłania się wizja epoki, w której obok zagadnień politycznych bądź etycznych znalazło się miejsce na wyraźne wyeksponowanie elementów czysto estetycznych, językowych). Ostatnim wreszcie atutem omawianej pracy jest jej wymiar poetologiczny. Autorce udało się bowiem w przekonujący sposób ukazać historię przemian toposu Muz w twórczości romantycznej, unikając przy tym sądów zbyt kategorycznych. Lektura rozprawy pozwala zrozumieć, iż romantycy – tak często głoszący kult nowości i oryginalności – swój dialog z Muzami rozpoczęli co prawda w tonacji ironicznej lub melancholijnej (odrzucając klasyczne dziedzictwo lub rozpamiętując je z nostalgią), ale z czasem coraz chętniej nasłuchiwali głosu tych Muz, które rzekomo głosu nie mają. Z tego słuchania rodziła się zaś zupełnie nowa poezja.

## What Could Say the Muses, if They Could Speak

### Summary

The goal of the article is to discuss the latest book of Magdalena Siwiec, entitled *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* [Romantic concepts of poetry. The poet and the Muse – a relation in crisis (Alfred de Musset and Juliusz Słowacki)]. The book has a comparative approach and consists of two parts. In the first, theoretical part, the author poses questions about the logic of development of Romanticism in Poland and France, about Romantic generations, contemporary theories of poetry and the crisis that affected the age. Against this historically determined background, the author presents the changes in the topics of the Muses. In the second part, where an analytical approach dominates, Magdalena Siwiec presents various facets of the topos in Musset's and Słowacki's works. Both parts correspond perfectly with each other. The Cracovian critic demonstrates again her interpretative talent and introduces an excellent example of an academic synthesis of the Romanticism, both in Poland and France.

*Translated by Paweł Stachura*

Keywords: comparative literature, topos theory, silent Muses, romantic poetry, disillusionment, melancholy and irony, Alfred de Musset, Juliusz Słowacki



Joanna Sumbor  
Uniwersytet Szczeciński

## Jak badać literaturę emigracyjną?

*Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981.* Red. Ewa Teodorowicz-Hellman, Janina Gesche przy współpracy Marion Brandt. „Stockholm Slavic Papers” 22. Stockholm: Stockholms Universitet Slaviska Institutionen, 2013

Problematyka polskiej twórczości emigracyjnej, o której mowa w *Między językami...*, należy do zagadnień stosunkowo słabo zbadanych. W publikacji skupiono uwagę na utworach pisarzy o „polskich korzeniach kulturowych” (nazwa zaproponowana przez Ewę Teodorowicz-Hellman, s. 43) powstałych w ostatnich trzydziestu latach w dwóch europejskich stolicach, Berlinie i Sztokholmie. Książka łączy wprawdzie wyniki badań nad polską literaturą emigracyjną w Niemczech i Szwecji, lecz nie zawiera prac *stricte* porównawczych; ząbębające się tematycznie artykuły zostały zebrane w jednym z ośmiu rozdziałów. Refleksja nad literaturą emigracyjną w obydwu krajach prezentowana jest w dwóch pierwszych i w dwóch ostatnich. Pozostałe rozdziały naprzemiennie omawiają dążenia artystyczne polskich emigrantów bądź to w Berlinie, bądź w Sztokholmie. Ta formalna kompozycja wskazuje na odrębność i różnorodność zjawisk w obu stolicach, jednocześnie nadrzędny staje się sam temat, czyli polska twórczość emigracyjna, a ten ogólny problem skonceptualizowany został w rozdziałach spinających publikację.

Książkę otwiera przegląd warunków, w których powstawała polska literatura emigracyjna w Niemczech i Szwecji oraz pytania o miejsce tego piśmiennictwa w literaturze danego kraju i w metodologii badań. Uzupełnieniem tego

wprowadzenia jest drugi rozdział, omawiający wybrane utwory z przeszłości. W dwóch kolejnych częściach autorzy przyglądają się aktywności artystów z polskimi korzeniami kulturowymi: ich twórczości dramatycznej w Berlinie i twórczości poetyckiej w Sztokholmie. Dążeniom tożsamościowym poświęcone są dwa następne rozdziały, choć należy zauważyć, że pytania o tożsamość twórców są nieodłącznym elementem opracowywania problemu i czytelnik konfrontowany jest z nimi z jednakową intensywnością także w innych częściach książki. W przedostatnim rozdziale autorzy zwracają uwagę na miejsce publicystyki i utworów na pograniczu literatury w dialogu międzykulturowym oraz na rolę, jaką wiodący publicyści odgrywają w procesach komunikacji międzykulturowej. Rozdział zamykający książkę poświęcony jest językowi utworów literackich. Pojawia się tu zarówno formalna analiza języka i stylu pisarzy z polskimi korzeniami kulturowymi, jak i wnikliwa interpretacja nowatorskich zabiegów językowych związanych z wielojęzycznością.

Publikacja jest obszerna, obejmuje prawie trzydzieści artykułów podejmujących różnorodną problematykę. Połączenie opisanych zjawisk i zdefiniowanie wspólnych tez jest możliwe tylko częściowo, ale przynosi interesujące spostrzeżenia. Dostrzeżono brak zainteresowania polskim piarstwem emigracyjnym, czego wynikiem jest brak prac analitycznych, co podkreśla zarówno Marion Brandt w Niemczech, jak i Ewa Teodorowicz-Hellman w Szwecji. Brandt stwierdza nieobecność pisarzy polskiego pochodzenia również w publikacjach poświęconych kulturze Europy Wschodniej (s. 34–35), a znawcom literatury migracyjnej w Europie przypisuje daleko posuniętą niewiedzę (s. 35). Autorki znajdują częściowo podobne powody takiej sytuacji. Punktem wspólnym są przyczyny polityczno-społeczne, a więc postrzeganie polskiej emigracji jako grupy dobrze zasymilowanej (s. 35–36 i 52–53) i przez to pozostającej w cieniu, gdyż niezwracającej już na siebie uwagi. Jako kolejne Brandt podaje powody artystyczne: teksty polskich autorów są trudne w odbiorze, stąd są rzadko czytane (s. 36). Tymczasem Teodorowicz-Hellman za główny powód nieobecności twórczości pisarzy polskiego pochodzenia w głównym dyskursie literackim uznaje nieumiejętność interpretowania twórczości dwujęzycznych pisarzy przez krytyków szwedzkich, co wynika z ich nieznamomości obcej kultury i literatury (s. 58). Warto w tym miejscu przytoczyć uwagę Hansa-Christiana Treptego, który asymilację polskich emigrantów w Niemczech interpretuje przez pryzmat dzieł

literackich. Cytując Janusza Rudnickiego i Adama Soboczyńskiego, piszących o osobliwej „niewidzialności” Polaka w Niemczech, określa on zintegrowanie Polaków jako „rzekome” (s. 85). Powstaje jednak pytanie, na ile taka obserwacja Treptego, bazująca na tekstach literackich, adekwatna jest do rzeczywistego zjawiska socjologicznego, o którym piszą Brandt i Teodorowicz-Hellman.

Literaturoznawcy coraz częściej szukają metod badawczych adekwatnych do analizy literatur emigracyjnych. Za najbardziej produktywne Marion Brandt uznaje teorię interkulturowości, pojmując ją jako „transkulturowość” (zacieranie się granic, powstawanie „nowego” – s. 33), i teorię postkolonialną; obie pozwalają wypuklić międzykulturowy charakter tej literatury. Ewa Teodorowicz-Hellman także przywołuje teorię postkolonialną z jej przewodnimi pojęciami: dyskurs etniczno-kulturowy, centrum/peryferie, hierarchia, normy i wartości kulturowe, „inny” jako cień własnego „ja” (s. 53). Autorka dostrzega jednakże niedostatki teorii, szczególnie zaniedbywanie sfery literackiej (s. 54) na rzecz analiz antropologicznych czy socjologicznych. Ponadto podkreśla, że krytycznoliteracki proces przybliżania się, rozumienia i analizy powinien być uwarunkowany adekwatnym definiowaniem zjawisk i precyzyjnym używaniem pojęć, co nie zawsze ma miejsce.

Metodologię badań literatury powstającej w Niemczech w obcych językach oraz poza granicami Niemiec w języku niemieckim przybliży Marion Brandt. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku dominowała perspektywa narodowoliteracka rozróżniająca literaturę niemiecką i „inną”, czyli obcojęzyczną. Od roku 1981 używano terminu *Gastarbeiterliteratur* (literatura gastarbeiterów), a od roku 1984 – *Ausländerliteratur* (literatura obcokrajowców) i *Migrantenliteratur* (literatura migrantów). To ostatnie określenie utrzymało się do dziś, w odróżnieniu od dwóch pierwszych, podkreślających jedynie element biograficzno-społeczny; wprowadza ono aspekty literackie, ciągle jednak literatura emigracyjna nie jest postrzegana jako część literatury niemieckiej. Perspektywy badawcze otwiera współcześnie także koncepcja „małej literatury”, czyli literatury mniejszości, peryferii, oparta na rozważaniach Franza Kafki, oraz pojęcia „trzeciej przestrzeni” i „transnarodowości – translacyjności” sformułowane przez Homi K. Bhabhę (s. 32). Ostatnią możliwością jest perspektywa dwukulturowości, która przełamuje hierarchiczny sposób postrzegania literatur (np. „niemiecka” i „zagraniczna”) i bada literaturę w ujęciu komparatystycznym, pytając

o „interkulturową autentyczność” tekstu na osi kultury wyjściowej i kultury przyjmującej (s. 32). Ewa Teodorowicz-Hellman, zarysowując problematykę badawczą polskiej literatury emigracyjnej w Szwecji, nawiązuje do terminologii Małgorzaty Zduniak-Wiktorowicz. Ta autorka używa terminu „literatura polska w Szwecji” w odniesieniu do utworów pisanych w języku polskim i szwedzkim przez pisarzy o polskich korzeniach kulturowych. Centralne pytanie dotyczy definiowania literatury „pisarzy-cudzoziemców” (s. 44) oraz miejsca, jakie polska literatura emigracyjna zajmuje w literaturach mniejszości i w odniesieniu do literatury szwedzkiej. W latach siedemdziesiątych XX wieku sformułowano termin *invandrarlitteratur* (literatura pisarzy cudzoziemskich/imigracyjnych) dla określenia literatury powstającej w języku ojczystym pisarzy lub poruszającej specyficzną problematykę imigrantów; pojęcie to wskazywało na postrzeganie tych literatur jako obiektów badań etnicznych czy antropologicznych. Dyskusje nad ich charakterem i statusem spowodowały pod koniec lat dziewięćdziesiątych zastąpienie terminu *invandrarlitteratur*, jako budzącego negatywne skojarzenia, przez *immigrantlitteratur* (literatura imigracyjna) lub *internationell litteratur* (literatura międzynarodowa) (s. 52). Literatura określaną mianem szwedzkiej, *svenska litteratur*, to utwory pisane w języku szwedzkim. Dla zdefiniowania najnowszej literatury napływowych mniejszości narodowych stworzono termin *nya svenska litteraturer* (nowe szwedzkie literatury) (s. 57). Młode pokolenie pisarzy o polskich korzeniach pisze prawie wyłącznie po szwedzku (inaczej niż np. od dziesięcioleci żyjący w Szwecji Michał Moszkowicz i Andrzej Szmilichowski). Choć problem tożsamości i zderzenia kultur w kręgu rodzinnym jest istotny dla tego pokolenia (Zbigniew Kuklarz, Emmy Abrahamsson, Agnes Franzén), to jednak, by przyciągnąć szwedzkiego czytelnika, próbują oni wpisać się w szwedzkie konwencje literackie. Wyznacznikami w dyskursie literatury imigracyjnej są język i tematyka utworu, obraz emigracji, polskości i szwedzkości; ważne jest też miejsce wydania. Ewa Teodorowicz-Hellman dostrzeża trzy dyskursy, w których zaistnieli pisarze o polskich korzeniach. W dyskursie prowadzonym w języku szwedzkim od dziesięcioleci ceniona jest Rita Tornberg, której twórczość skupiona wokół problematyki żydowskiej przesunęła obowiązujący paradygmat w stronę pisarstwa genderowego, stając się istotnym głosem we współczesnej literaturze kobiecej. Z młodszego pokolenia dużą popularność zdobył w 2005 roku Zbigniew Kuklarz, w sposób ironiczno-satyryczny rysując obraz Polski

i polskiej emigracji. Zarówno w szwedzkim, jak i polskim dyskursie pojawia się Maciej Zaremba, dziennikarz i pisarz o tak zwanym podwójnym spojrzeniu (szwedzkim i obcym, s. 74), którego publikacje wznieciły krytyczną debatę na temat szwedzkiego systemu społecznego. W dyskursie polskim na uwagę zasługuje biograficzna książka sztokholmskiej autorki Jolanty Szutkiewicz, która ukazała się nie tylko w języku polskim, ale i w polskim wydawnictwie. Problematyzując prywatne przeżycia ze stanu wojennego, autorka wpisuje swój tekst do literatury faktu ujętej z perspektywy kobiecej, co stanowi wyjątek i zwraca uwagę na potencjał piszących kobiet.

Kolejnym zagadnieniem jest chronologia badań literatury interkulturowej. W dialogu polsko-niemieckim ostatnich trzydziestu lat Marion Brandt wyodrębnia dwie fazy, z cezurą przełomu w roku 1989. W pierwszej fazie kontakty artystów polskich i niemieckich miały podłoże polityczne, w drugiej ich wyznacznikiem stały się wspólne idee i wartości (s. 22). Sporadyczne po drugiej wojnie światowej kontakty między polskimi pisarzami emigracyjnymi a pisarzami niemieckimi nasilają się w latach osiemdziesiątych. Zdecydowaną większość niemieckich twórców reprezentują artyści zmuszeni do opuszczenia Niemiec Wschodnich i mieszkający w Berlinie Zachodnim, na przykład Jürgen Fuchs czy Utz Rachowski, zaprzyjaźnieni między innymi z Adamem Zagajewskim, za którego pośrednictwem czynnie wspierali opozycję w Polsce. Jednocześnie zauważyć można brak zainteresowania zachodnioniemieckich pisarzy i wydawnictw polskimi pisarzami emigracyjnymi, by wymienić na przykład Witolda Wirpszę, Marię Kurecką czy Christiana Skrzyposzka, na co jeszcze w roku 1987 zwracał uwagę Horst Bienek (s. 17). Pisarze emigracyjni w latach osiemdziesiątych, zaangażowani w kształtowanie stosunków polsko-niemieckich, stają się symbolem demokratycznej opozycji w Polsce (s. 20), po przełomie roku 1989 wymiar polityczny w literaturze traci znaczenie.

Dialog międzykulturowy toczy się zarówno w oficjalnych, jak i alternatywnych ośrodkach – tych ostatnich w Szwecji jednak w publikacji nie odnotowano. Piszą o tym Marion Brandt, Ewa Teodorowicz-Hellman, Aleksandra Wrona oraz literaturoznawczyni Brigitta Helbig-Mischewski, jako pisarka znana pod nazwiskiem Brygida Helbig. Ważniejsze formy aktywności twórców w Niemczech przytacza Marion Brandt. W latach dziewięćdziesiątych powstaje wiele inicjatyw mających na celu dialog między kulturami i narodami, a od

1994 roku działa Polsko-Niemieckie Towarzystwo WIR i Polsko-Niemiecka Edycja Literacka (Ewa Maria Slaska, Iwona Mickiewicz, Jacek Slaski). Innym przykładem kontaktów na płaszczyźnie artystycznej jest scena alternatywna, usytuowana głównie we wschodniej dzielnicy Berlina, Prenzlauer Berg, z przodującym poetą Bertem Papenfußem-Gorkiem na czele. Brandt dostrzega zbieżność między ideami Papenfußem-Gorka i pisarza Wojciecha Stamma (Lopez Mausere), związanego z gdańską formacją „Totart” oraz berlińskim „Klubem Polskich Nieudaczników”: artyści nie wpisują się w nowe liberalno-kapitalistyczne społeczeństwo konsumpcji i zysku, świadomie wybierając życie na obrzeżu społecznym (s. 27). Artystyczna scena alternatywna zawsze odgrywała w Niemczech istotną rolę, o czym więcej dowiadujemy się w kontekście poszukiwań tożsamościowych. Aleksandra Wrona sięga w przeszłość, rysując sylwetki i klimat aktywności polskich intelektualistów przybyłych do Berlina na fali antysemitkiej kampanii Marca '68. Inicjatywy, w których toczyło się życie literackie, to między innymi Berlińskie Salony pisarzy i tłumaczy: Witolda Wirpsy i Marii Kureckiej, „salon u Lilki” (s. 306), czyli u graficzki i ilustratorki Heleny Bohle-Szackiej, będącej animatorką życia artystycznego w Berlinie, czy też elitarne, zamknięte na nowych przybyszów, spotkania u literata Christiana Skrzyposzka, goszczącego zarówno polskich, jak i niemieckich pisarzy. Bardziej powszechnym punktem spotkań był Klub Inteligencji Katolickiej założony w 1987 roku przez Andrzeja Szulczyńskiego. Platformami literackimi w latach osiemdziesiątych były również liczne czasopisma, tematycznie skupione wokół wspierania dążeń antytotalitywnych i dialogu polsko-niemieckiego, które po roku 1991 zamknięto. Ewa Teodorowicz-Hellman zauważa, że szwedzkie instytucje, przede wszystkim Państwowa Rada Kultury, czynnie wspierają dziś artystów imigrantów, a w ostatnim dziesięcioleciu wzrosło ogólne zainteresowanie sztuką tworzoną przez cudzoziemców. Nie zabrakło też informacji o prężnej działalności organizacji polonijnych, takich jak Instytut Polski i Fundacja Kultury Polskiej w Szwecji.

Nowym zjawiskiem obok klasycznej emigracji jest nomadyzm „pokolenia travellersów”, polegający, jak wyjaśnia Hans-Christian Trepte, na ciągłym przemieszczaniu się i życiu w zmienności. Pojęcie „pokolenie travellersów” Trepte pożycza od pisarki i dziennikarki Grażyny Plebanek (s. 90). Zjawisko nomadyzmu dotyczy najczęściej młodych ludzi; w odniesieniu do migrantów jest to

trzecie pokolenie, poruszające się między narodami, kulturami i skrajnościami, zafascynowane „ponadetnicznymi”, „płynnymi” tożsamościami (s. 94). W tym względzie widoczna jest różnica w odniesieniu do generacji rodziców: tożsamość travellersów nie wyrasta z przynależności geograficzno-etnicznej. Przekraczanie granic bez określenia kraju docelowego prowadzi do wytworzenia nowego typu literatury nieustannego przemieszczania się.

Kilku autorów tekstów zamieszczonych w publikacji zauważa, że najważniejsze historyczne wydarzenia XX wieku powracają w plakatowych ujęciach w literaturze emigracyjnej: Zagłada Żydów, komunizm w Polsce, druga wojna światowa. Najbardziej interesujące jest tu spostrzeżenie Małgorzaty Zduńiak-Wiktorowicz – jej zdaniem w ujęciu literackim drugiej wojny światowej nastąpiła zmiana: obrachunek na płaszczyźnie faktów i sensów przesuwają się w „stronę porachunku z językiem” (s. 121), który służyć ma indywidualnej rozprawie z przeżyciami wojennymi. Wybrane przykłady wskazują na atrakcyjność wytykania Niemcom wojny, gdyż w ten sposób autorzy artykułować mogą doświadczenia emigranckie (tu J. Rudnicki). Ponadto pozwala to piszącym emigrantom na kompilację historii (B. Helbig, D. Muszer): będąc „wewnątrz”, przywołują analogiczne plakatowe sytuacje (obozy, żydowskie ofiary), w narrację wplatają problematykę zajmującą niemiecką publiczność (wina, ofiara). Dorota Tubielewicz-Mattsson pokazuje, jak w powieści Leny Einhorn (*Podróż Niny/ Ninas resa*, 2005) córka pośredniczy w budowaniu i przekazywaniu historii swojej matki. W formie monologów matki i córki pisarka dokumentuje zagładę żydowskiej rodziny. Christian Skrzyposzek, który przez prawie dwanaście lat pisał swoją modernistyczną powieść polityczną *Wolna Trybuna* (1968–1979), zawarł w niej całościowy obraz rzeczywistości i atmosfery PRL-u schyłku lat sześćdziesiątych. Jak zauważa Aleksandra Wrona, powstał utwór o wysokich walorach literackich, lecz mało znany czytelnikowi niemieckiemu, gdyż trudny w odbiorze. Sam autor rozumiał pracę nad tym dziełem jako wymóg „misji humanistycznej” (s. 117), której podjął się w duchu walki przeciw totalitaryzmem.

Ciekawa jest obserwacja, że odrębne tradycje teatralne – polska i niemiecka – nie są przeszkodą w osiąganiu sukcesów na scenie w Niemczech przez polskich reżyserów i scenografów. Polscy artyści tworzą własne kreacje i wywołują duży rezonans, na przykład „Teatr Kreatur” Andrzeja Worona (właśc. Woronki), działający jako teatr emocji i nostalgii w opozycji do niemieckiego intelektualnego

teatru „literackiego wnętrza” (s. 153). Natomiast teatr offowy Manfreda Olka Wittta jest, choć w niewielkiej przestrzeni lokalnej, udaną odpowiedzią na kryzys teatru interkulturowego w Europie. Kryzys ów, o którym świadczy brak „wielkich inscenizacji międzykulturowych” (s. 143), stał się wyzwaniem dla wielu lokalnych aktywistów, w tym dla Olka Wittta, który w 2008 roku założył w Berlinie offowy „Teatr Migrantów”. Eliza Szymańska, przystępując do analizy polsko-niemieckich relacji teatralnych, sięga po pojęcie „interkultury” Marka Terkessidisa (s. 134), które, kładąc nacisk na aspekty socjokulturowe, otwiera teatr na nową przyszłość wolną od rozgraniczeń i różnicowań. Teatr Wittta nie ma stałego zespołu; najważniejsza staje się tu „estetyka socjalna” (s. 136), uwzględniająca bliskie uczestnikom projektu tematy, formy wyrazu, muzykę i taniec, który staje się głównym pomostem interkulturowym. Reżyser stwarza mikroprzestrzenie, w których migranci po prostu „są obecni” (s. 143). Przedstawienia mają nierzadko charakter *work in progress* (s. 140), przy czym odwołują się do biografii uczestników oraz zakładają „cielesną współobecność” widzów i aktorów. W wyniku współpracy powstaje „bliskość pozornie różnego” (s. 137), skąd niedaleko do nadrzędnego celu teatru Wittta: „współodwiedzania” (s. 142) i stwarzania poczucia „włączenia” w grupę (s. 139). Bycie migrantem to „bycie w ruchu” (s. 143).

Szymańska przygląda się kolejno pracy dwóch innych reżyserów. Przybyły do Berlina w 1980 roku Henryk Baranowski, mając na uwadze transfer kulturowy, założył w rok później „Transformtheater”. W wystawianych sztukach próbuje łączyć światową klasykę z polską twórczością, o wyborze decyduje tematyka utworów, poruszających się wokół elementów łączących obie kultury. Jednak koncepcje teatru reżysera i współpracującego z nim scenografa Andrzeja Worona rozbiegły się. Podczas gdy Baranowski zakładał partnerstwo i współpracę reżysera z aktorami, nie uznając gotowych koncepcji, Woron – podążający za estetyką Kantora – wychodził od gotowej sceny, w którą wprowadzał aktora, a ten zmuszony był do wpasowania się w zastany świat. W 1989 roku Woron powołuje „Teatr Kreatur”, a dwa lata później świętuje pierwsze sukcesy. Powstaje teatr emocji, romantyczności i nostalgii, odwołujący się do „zapóźnionego cywilizacyjnie” (s. 153) zaścianka Europy, z którego pochodzi Woron.

Sytuację w liryce obserwujemy na przykładzie szwedzkim, w Sztokholmie refleksji o poezji towarzyszy refleksja nad dwukulturowością. Dostrzegalna jest



zmiana postrzegania bytu między kulturami, co pociąga za sobą przesunięcie na płaszczyźnie znaczeń (np. „dom” u Wiśniewskiego i u Franzén). Różnice w odbiorze przebywania między kulturami dzielą pokolenia; dla starszych jest ono bolesnym rozdarciem, dla młodszych wzbogacającym przywilejem. W liryce Eugeniusza Wiśniewskiego, pisarza i poety należącego do pokolenia przedwojennego, człowiek wysuwa się na plan pierwszy. Janina Gesche wyodrębnia dominujące tematy i motywy, są to: tęsknota za ojczyzną, przyroda, przemijanie i miłość. Przewodnimi motywami refleksji nad doświadczeniem emigracji są uczucia smutku i samotności, brak poczucia przynależności i wewnętrzne rozdarcie pomiędzy dwiema ojczyznami. Przez nostalgię przebrzmiewają jednak afirmacja życia i konkluzja o konieczności odnalezienia nowego domu, będącego gwarantem szczęścia w nowych warunkach. Na przykładzie Agnes Franzén, poetki młodego pokolenia, Ewa Sławkowa dowodzi, że takie rozdarcie między kulturami może być odbierane jako wzbogacające doświadczenie. Franzén, przynależąc do obu krajów, czuje się spadkobierczynią obu tradycji (motyw „śladu”). Nie tylko w tym znaczeniu jej tytułowy *Baltyk* ma wymowę symboliczną, wizualizując ruch, charakteryzuje nowoczesnych nomadów. Franzén, sięgając w liryce po słowo „dom” (s. 170), jedno z dwóch, obok „świata”, kluczowych pojęć wyrażających pełnię ludzkiego doświadczenia, przełamuje ich dychotomię – oto „oswojony” (s. 171) „świat”, staje się drugim „domem”. Jeszcze inne wyznaczniki definiują twórczość pisarza i poety Andrzeja Szmilichowskiego. Jak pokazuje Ewa Teodorowicz-Hellman, poezja jest dla niego, obok intuicji i parapsychologii, pozazmysłową i pozarozumową formą poznawania świata. Poeta porusza tematy egzystencjalne; sięgając do tradycji Dalekiego Wschodu, stawia pytania filozoficzne, skłaniające do refleksji nad „tajemnicą istnienia” (s. 181). Rozważania na temat języka kierują poetę ku coraz to oszczędniejszemu gospodarowaniu słowem. W odróżnieniu od liryki Wiśniewskiego utwory Szmilichowskiego są niekonwencjonalne, dokumentują eksperyment z językiem oraz formą i oferują nowe poczucie duchowości.

Jeśli idzie o rozważania o tożsamości w literaturze tworzonej przez autorów z polskimi korzeniami, to w Berlinie mają one charakter konstruktywny, odcinają się od wrogich wizerunków wcześniejszych dziesięcioleci. Pojawia się także alternatywna, prowokacyjna i utrzymana w humorystycznej konwencji propozycja budowania tożsamości „antybohatera”, poza narzuconymi i po-

wszecznie bezkrytycznie przyjętymi schematami poprawności politycznej. Dążenia tożsamościowe w Szwecji natomiast, odczytywane z powstających tam utworów literackich, ukazują trudny i skomplikowany proces. W Berlinie trafiamy na „wyluzowanie” wewnętrzne spacerowicza lub groteskowy dystans, wskazujące na zadomowienie się, (tymczasowe?) odnalezienie miejsca, pozwalające na otwarcie się na bardziej ogólne problemy. W zbiorze esejów, opowiadań i wierszy *Czas przeprowadzki* (2005) Krzysztof Niewrzęda tworzy obraz miasta widziany oczami *flâneura*. Poznawanie Berlina i jego okolic (Wannsee, Poczdam) ma podwójny wymiar: rozrachunek z przeszłością polsko-niemiecką, do którego należą zarówno wydarzenia historyczne, jak i wspomnienia, na przykład wizyt w Berlinie Wschodnim z dzieciństwa, oraz osadzenie przeżywania w teraźniejszości poprzez przeciwstawienie wspólnotowego, „przytulnego” Berlina (s. 189) kapitalistycznej Bremie. Powstały obraz wyraża tęsknotę za spontanicznością i „lekkomyślnością”, która spełnia się w życiu w Berlinie (s. 191) i, jak podkreśla autorka artykułu Maria Gierlak, wyróżnia się na tle polskich niechętnych czy wrogich wizerunków literackich Berlina. Niewrzęda prezentuje tu konstruktywny „autodyskurs tożsamościowy” (s. 196). Przedstawiony przez Brigitę Helbig-Mischewski inny berliński artysta, Leszek Oświęcimski, współzałożyciel „Klubu Polskich Nieudaczników”, odrzuca taki tradycyjny model tworzenia i utarte modele życia społecznego, wypracowując alternatywny styl życia w kontrkulturze (*Klub Kielboludów*, 2002; *Heartbreak Hotel*, 2008), przyjmuje rolę błazna i nieudacznika, przez absurd dekonstruuje stereotypy polsko-niemieckie, eksponując tematy nieobecne w życiu publicznym i kreując się na antybohatera sukcesu. Jak u Niewrzędy, lecz z innych pobudek, konstrukcja tożsamości nie opiera się u Oświęcimskiego na wrogości; Kielbolud, polski emigrant, ma do zaferowania skromność i zwątpienie, świadomość własnych ograniczeń, rozdarcie broniące przed arogancją i odmienną od powszechnej definicję życia spełnionego (s. 203–204).

Tymczasem proces tożsamościowy w Sztokholmie znajduje się w fazie indywidualnych rozrachunków, polegających na krytycznej samoocenie. Polscy migranci opisywani są jako zamknięte w kręgach rodzinnych grupy, odizolowane od społeczności szwedzkiej, zajęte własnymi przyzwyczajeniami, niedociągnięciami, błędami, częściowo tylko usilnie dążące do wtopienia się w otoczenie. W postawach postaci literackich czytelnik dostrzega poczucie „gorszości»

Europejczyka ze Wschodu” (s. 263), brak poczucia wartości polskości i chęci jej pozytywnego zaprezentowania, brak przekonania o takiej możliwości. Żyjący w Szwecji Eugeniusz Wiśniewski i Zbigniew Kuklarz reprezentują ojców, którzy żyją poza nawiasem szwedzkiego społeczeństwa, i synów pragnących wtopienia się w nowe otoczenie. Janina Gesche pokazuje ich odmienne postawy: dla Wiśniewskiego w *Magelungsgatan 81* (1994) Polacy to emigranci zarobkowi, pracujący fizycznie z różnych powodów osobistych. Nieznajomość języka szwedzkiego jest barierą przeszkadzającą zaadaptować się w nowym kraju oraz przyczyną frustracji i samotności. Brak systemu wartości prowadzi do „relatywizmu moralnego” (s. 221). Polacy u Kuklarza w *Hjälp jag heter Zbigniew* (2005) to zamknięty krąg rodzinny. U obu autorów emigracja jest wielkim wyzwaniem, któremu towarzyszą rozterki „w przestrzeni pomiędzy” (s. 221) i problemy z tożsamością. Zaznaczony na okładkach konflikt: przedostanie się na drugą stronę (muru, okna z firanką), może być rozwiązany tylko częściowo, gdyż bohaterowie – nawet jeśli nieznacznie – zawsze tkwić będą w swojej polskości. Rozważań na temat obcości i inności nie dostrzega natomiast w piśmarstwie Michała Moszkowicza Janusz Korek, nazywając je „arcypolskim” (s. 242). Charakterystyczne dla wszystkich utworów Moszkowicza, często utrzymanych w kpiarsko-ironicznym stylu, są próby skonstruowania własnej tożsamości, przy czym autor ociera się o pytania dotyczące proporcji między polskością a żydowskością w szwedzkim społeczeństwie (s. 239). Tożsamość u Moszkowicza jest „indywidualna” (s. 242) i dynamiczna, powstaje we wszelkich formach konfrontacji ze światem zewnętrznym i z samym sobą. Zupełnie odmienne doświadczenia, jak pokazuje Renata Ingbrant, przynosi życie na emigracji artystce i aktywistce Manueli Gretkowskiej oraz dziennikarce Grażynie Plebanek. *Polka* (2001) Gretkowskiej i *Przystupa* (2007) Plebanek ilustrują zjawisko współczesnego nomadyzmu przez pryzmat feminizmu, na przykładzie kontrowersyjnej intelektualistki i niewykształconej gasterarbeiterki (s. 234). Obie autorki tylko czasowo są imigrantkami danego kraju; zdystansowane do otaczającej rzeczywistości, przyjmują postawę wnikliwych obserwaterek. Szwecja nie jest tematem, lecz tylko wymiennym miejscem akcji ich utworów. Podczas gdy Gretkowska świadomie wypiera kontekst kulturowy i społeczno-obyczajowy Szwecji, Plebanek przez szczegółowe badania tła socjologicznego oferuje czytelnikowi panoramę różnych środowisk szwedzkich. Mateusz Szubert, analizując

problemy tożsamościowe w fikcji literackiej i w autentycznych wypowiedziach, zauważa, że doświadczenie obcości lub wielokulturowości oznacza zaakceptowanie statusu imigranta i wiąże się z selekcjonowaniem i wartościowaniem. Szubert dowodzi, iż Michał Moszkowicz demonstruje niezgodę na integrację, a obcość i niestabilność stają się podwalinami procesu tożsamościowego, natomiast Zbigniew Kuklarz chciałby przełamać narzuconą mu rolę imigranta. Rewidując narodowe stereotypy, w przerysowanych scenach opowiada się przeciw stygmatyzującemu pochodzeniu. Dylematy identyfikacyjne, jak wykazuje Szubert, dotyczą jednakowo przeciętnego człowieka, rozdartego w „podwójnej tożsamości” (s. 259). W poszukiwaniu tożsamości budowanej przez doświadczenie, będące w obcym otoczeniu jedynie fragmentaryczne, Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz zwraca się ku polskiej literaturze „zagranicznej” (s. 254), czyli pisanej w języku polskim przez autorów w różny sposób związanych ze Szwecją (A. Leczycki, M. Moszkowicz, G. Plebanek, K. Tubylewicz). Pomimo różnicy wieku i odmiennych okoliczności oraz czasu, warunkujących wyjazd z Polski, pisarze o statusie „pomiędzy” (s. 254) poruszają się wokół „wspólnych ujęć i pewnych literackich przepisów na pobyt w innym kraju” (s. 256), co z kolei skłania autorkę artykułu do analizy przestrzeni i jej „potencjału sensotwórczego” (s. 254). Wyróżnikami tej prozy są: motyw przemieszczania się i związane z nim rozpostarcie między przestrzenią opuszczoną i nową, zastaną, refleksja językowa związana z przemyśleniami postaci, wizerunek miasta, język ojczysty, pamięć. Proces tożsamościowy nie osiąga pełni, postacie zmuszone są do ponawiania prób, co czynią przez obserwację i czynne doznawanie szwedzkiego otoczenia oraz wsłuchiwanie się w obcy język.

Nowatorskie zabiegi językowe cechują pisarstwo wielu literatów. Zwracają na nie uwagę Ewa Sławkowa i Ewa Teodorowicz-Hellman, Hieronim Chojnacki, Renata Makarska oraz Małgorzata Płomińska. Hieronim Chojnacki analizuje twórczość Zbigniewa Kruszyńskiego, polonisty i romanisty piszącego w Sztokholmie w języku polskim. Zakotwiczona w różnych kulturach i językach cieszyła się ona dotychczas wyłącznie pozytywnym przyjęciem. Bohater *Schwedenkräuter* (2005), nazywający swój status bytem „przemieszczonym” (s. 277), odcina się od przeszłości (inaczej niż bohaterzy Moszkowicza czy Wiśniewskiego) i zwraca wyłącznie ku teraźniejszości – stąd uniwersalność sytuacji tego imigranta. Wyklucza on jednak możliwość wyrażenia asymilacji w obcym języku i za

pomocą języka ojczystego „oswaja naturalne poczucie wyobcowania” (s. 280), czemu towarzyszy radość poznawania. Ponieważ używane struktury językowe nie harmonizują z opisem nowych doświadczeń, konieczne okazują się zabiegi formalne i eksperyment językowy, nazwany „przemieszczaniem” (s. 281).

Renata Makarska przedstawia zjawisko językowej hybrydyczności tekstów powstałych po roku 1981 w Niemczech. Hybrydyzacja języka, czyli wielojęzyczność tekstów (s. 331), służyć ma podkreśleniu różnic i inności – jest to także kluczowe zadanie w przekładzie kulturowym (s. 338). Za najciekawszy przykład hybrydycznego użycia języka Makarska uważa autotranslację Dariusza Muszera (*Wolność pachnie wanilią*, pol. 2008, niem. 1999). Dostrzega tu różne formy hybrydyzacji: cytaty, tłumaczenia frazeologizmów i przysłów oraz kalki językowe; zalicza do nich także odwołania do utartych toposów „obcości” niemieckiej kultury, jak i do niemieckich realiów. *Tunel* (2011) Magdaleny Parys zalicza natomiast do nieudanych konstrukcji hybrydycznych, gdyż użycie obcych pojęć w większości wypadków nie ma tam uzasadnienia.

Na zakończenie kilka słów o „obrzeżach literatury”. Mianem tym określone zostały w *Między językami...* teksty publicystyczne i fikcja poradnika. Przedstawieni publicyści, w przeciwieństwie do literatów-migrantów, znani są miejscowemu czytelnikowi lepiej niż polskiemu: Basil Kerski – niemieckiemu, Maciej Zaremba – szwedzkemu. Choć rozważania nad emigracją nie zdominowały ich aktywności, to jednak ich zaangażowanie ma odmienny charakter. Działalność publicystyczna i literacka Basila Kerskiego jest w Polsce mało znana, pomimo jej niesłabnącej aktualności i zasług, jakie Kerski oddał w procesie polsko-niemieckiego zbliżenia. Jest on między innymi redaktorem naczelnym „Magazynu Polsko-Niemieckiego DIALOG”. Na przykładzie zbioru szkiców *Homer na placu Poczdamskim* (2008) Grażyna Barbara Szewczyk przedstawia główne nurty rozważań Kerskiego: refleksja nad własną tożsamością „polsko-irackiego emigranta z Gdańska” (s. 290), rozpięta między teraźniejszością a przeszłością, dotyczy polskiej historii Berlina. Wielowarstwowość i wielokulturowość miasta oraz brak szerokiej warstwy mieszczańskiej z tradycjami ułatwiają spacerowiczowi Kerskiego zakorzenienie się i identyfikację z historią Berlina.

Żyjący od młodości w Szwecji i znany szwedzkemu czytelnikowi pisarz i publicysta Maciej Zaremba nie zajmuje się bezpośrednio problemem emigracji. Pisze najczęściej w języku szwedzkim, a jego „niepoprawny” stosunek

do demokracji i idei równości (s. 299) wzbudza ogromne kontrowersje. Dorota Tubielewicz-Mattsson pokazuje, jak w prześmiewczej formie reportażu publicystycznego Zaremba piętnuje stereotypy i „szwedzkie mity narodowe” (s. 296), lustruje szwedzki system prawny, podważa przekonanie o społecznym równouprawnieniu i tolerancji.

Jeszcze jednym przykładem prozy na granicy fikcji literackiej jest „niezbędnik” Andrzeja Olkiewicza, przedstawiony przez Hieronima Chojnackiego. Utwór ukazał się w języku polskim i szwedzkim, lecz, decyzją autora, pod innymi tytułami (*Jak żyć szczęśliwie w innym kraju*, 2010; *Konsten att vara invandrare*, 2008). Ma on charakter krytycznoliteracki i instruktażowy, a utrzymany jest w optymistycznej konwencji człowieka sukcesu. Imigrant Olkiewicza zaadaptował się i stworzył nowe więzy społeczne. Brak fabuły sytuuje utwór poza literaturą piękną (s. 321). Narrator preferuje fakty, lektury, własne przemyślenia, wspierając je wypowiedziami autorytetów, które skrupulatnie dokumentuje w załączonych przypisach. Dbałość o język i komunikatywność tekstu tworzą udaną estetycznie całość.

*Między językami...* zwraca uwagę na różne walory twórczości polskich migrantów. Niewątpliwym atutem tych pisarzy jest postrzeganie nowej rzeczywistości z innej perspektywy i wydobywanie rzeczy niewidocznych dla szwedzkiego czy niemieckiego literata. Twórczość imigracyjna, jakkolwiek oceniana w Szwecji poprzez biografię autora, czyli z perspektywy kulturowej, staje się świadectwem rozumienia szwedzkości przez cudzoziemców (zob. Ewa Teodorowicz-Hellman, s. 59–60). Pielęgnowanie tej odmienności spojrzenia i tolerancja dla inności oraz pragnienie dialogu kultur są przewodnimi ideami na przykład w pisarstwie Macieja Zaremby.

Podsumowując, należałoby raz jeszcze podkreślić, że *Między językami, kulturami, literaturami* ma charakter przeglądowy i wprowadza w mniej znaną tematykę twórczości polskich migrantów. Tematyczny układ publikacji: od ogólnych uwarunkowań literatury powstającej w Niemczech i w Szwecji, poprzez badanie i interpretację poszczególnych utworów, aż po analizę języka literackiego, nadaje książce – zważywszy na rozpiętość i liczbę artykułów – nie tylko przejrzystość, ale sprawia, że czytelnik, dla którego tematyka ta może być zupełnie nowa, z łatwością zapoznaje się z poszczególnymi zagadnieniami. Omawianiu zjawisk literackich służy odmienne podejście metodologiczne,

konieczne choćby ze względu na fakt, że autorzy zajmują się różnymi gatunkami i formami literackimi. Jak we wstępie zauważa Marion Brandt, rozpoczęte badania wymagają kontynuacji, a złożoność książki zainspiruje być może do podjęcia tej tematyki nie tylko przez polskich, ale też niemieckich i szwedzkich literaturoznawców oraz krytyków władających językiem polskim.

### How to Study Emigration Literature?

#### Summary

*Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura emigracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981* is a collective volume with the focus on the activity of writers with Polish cultural roots in Berlin and Stockholm within the past thirty years. The authors of the papers discuss the conditions of origin of migrant literature, address terminological and methodological issues, and provide interpretations of selected works. The status of émigrés as such is presented as changeable, dependent on a given historical-cultural context. The emergent issues at the cultural and language level, as well as the themes which are tightly connected to the experience of emigration or to the memories of the historic 20<sup>th</sup> century events are often addressed by the authors in a linguistically creative way.

*Translated by Magdalena Zyga*

**Keywords:** comparative literature, Polish emigrant literature of the 20<sup>th</sup>/21<sup>st</sup> century, literature studies, cultural studies, interculturality, German-Polish 20<sup>th</sup> century history





VI

Książki nadesłane  
Eingesandte Bücher



Piotr Sulikowski

Uniwersytet Szczeciński

**Problem przekładu artystycznego w dyskursie i kulturze.**

**Słów kilka o nowej publikacji Marii Krysztofiak**

**pt. *Einführung in die Übersetzungskultur.***

**Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013**

Opublikowana w 2013 roku w wydawnictwie Peter Lang monografia naukowa wybitnej poznańskiej badaczki przekładu jest znaczącą publikacją w zakresie szeroko pojmowanych studiów nad przekładem, dyscypliny szeroko reprezentowanej w światowym literaturoznawstwie i językoznawstwie. Specyfiką translatologii jest jej naturalna pozycja graniczna i interdyscyplinarna: na granicy systemu języka i jego użycia, pomiędzy oryginałem a przekładem, tłumaczem a zlecającym, tłumaczem a odbiorcą, w ramach kultur języka wyjściowego i docelowego. Już w roku 1972 James Holmes nakreślił możliwą strukturę tej dyscypliny – rozróżnił w niej studia teoretyczne oraz praktyczne, krytykę przekładu i kształcenie tłumaczy. Translatologia rozwija się dynamicznie, w pewnej kongruencji z rozwojem badań językoznawczych, literaturoznawczych i kulturoznawczych. Zaobserwować można daleko idącą specjalizację jej poszczególnych gałęzi, takich jak (nie wyczerpując palety możliwości badawczych) studia deskryptywne nad przekładem, hermeneutyka, ujęcie tekstualne, intertekstualność, tłumaczenie audiowizualne, tłumaczenia maszynowe, ujęcie *skopos* czy problem tłumaczenia intersemiotycznego w nowych mediach. Osobnym rodzajem są badania uwarunkowane różnymi gatunkami tekstu, bazujące na lingwistyce tekstu specjalistycznego, teorii komunikacji oraz lingwistyce dyskursu.

Praca Marii Krysztofiak w doskonały sposób opisuje tę wielopostaciowość translatologii: nie zaprzeczając dotychczasowym osiągnięciom, w trafny sposób podsumowuje różne kierunki badań i tendencje rozwojowe. Sama autorka deklaruje się jako reprezentantka hermeneutycznego ujęcia w zakresie pojęcia dzieła literackiego w duchu fenomenologii Ingardena (s. 7) i rozpatruje dzieło literackie wielowarstwowo. Celem monografii jest stworzenie modelu powstawania tłumaczenia artystycznego w ujęciu interdyscyplinarnym, na przecięciu translatologii, komparatystyki literackiej, literaturoznawstwa i estetyki (s. 7).

Jak i we wcześniejszych swoich publikacjach (2007, 2011 i in.), także i tutaj sporo miejsca Krysztofiak poświęca problemowi kultury i kodów kulturowych w przekładzie, przy czym tłumacz jest pojmowany szerzej, jako ekspert kulturowy i twórca kultury (s. 8). Autorka oddziela jasno literaturę od nieliteratury: nieliterackie są dla niej teksty prasowe, użytkowe, nawet jeśli poddano je procesowi literackiej stylizacji, ponieważ wszelkie elementy stylu są podporządkowane jednej dominującej funkcji takich tekstów – funkcji komunikacyjnej (s. 8).

Monografia podzielona jest na pięć przemyślanych rozdziałów. Rozdział pierwszy omawia problem nowych perspektyw w translatologii z uwzględnieniem zarówno osiągnięć rozwijającej się od lat sześćdziesiątych XX wieku pragmatyki, jak i badań komparatystycznych i hermeneutycznych. Krysztofiak referuje w tym rozdziale z wyjątkową dokładnością dotychczas opublikowane prace naukowe z zakresu translatologii, a także krytyki przekładu, zauważa przy tym najważniejsze tendencje rozwojowe, ze znawstwem rozdziela szkoły i prądy badawcze. Bardzo pozytywnie należy ocenić wyczerpujące zreferowanie badań przekładoznawczych w Polsce. Autorka nakreśla również tendencje rozwojowe tej dziedziny i stwierdza, że translatologia, jako dziedzina innowacyjna wykracza poza ramy filologii i włącza w swój zakres badawczy dziedziny pokrewne, takie jak filozofia, hermeneutyka, kultura i socjologia kultury, a także estetyka (s. 13).

W kolejnych podrozdziałach referowane są prace z zakresu estetyki przekładu ze szczególnym uwzględnieniem prac germanistycznych, tendencje filozoficzne oraz czynniki z zakresu socjologii kultury, które często bywają pomijane w badaniach nad przekładem. Według Marii Krysztofiak są to składowe dyskursu publicznego, które określają problem odpowiedzialności instytucji za konstruowanie dialogu, uznanie znaczącej roli tłumacza i tłumaczeń, zdefiniowanie na nowo jego zadań w zmienionej rzeczywistości nowych mediów

oraz z uwzględnieniem uwarunkowań jego pracy w zakresie indywidualnym i społecznym (s. 29). Autorka stawia pytanie o innowacyjność ujęcia pragmatycznego. Przytacza teoretyków przekładu z Polski i zagranicy oraz określa najważniejsze tendencje w zakresie pragmatycznych badań nad przekładem w Polsce. Stwierdza, że częstszym ujęciem badawczym są studia łączące ze sobą literaturoznawstwo, lingwistykę i komparatystykę. Jedynie nieliczne prace polskie stosują instrumentarium pragmatyczne do analizy przekładu (s. 36).

Rozdział drugi jest nawiązaniem i udanym rozwinięciem opublikowanej w 1999 roku innowacyjnej monografii Marii Krysztofiak *Przekład literacki a translatoologia*, która na stałe weszła do aparatu badawczego studiów komparatystycznych nad przekładem. Na podstawie licznych przykładów praktycznych z zakresu literatury, świadczących o wyjątkowej erudycji autorki, omawiane są problemy kodu leksykalno-semantycznego, kodu kulturowego i kodu estetycznego w przekładzie.

Jako znaczące elementy kodu kulturowego wymienione zostają leksemy kulturowe i symboliczne, które mogą być kluczami kulturowymi (*kulturelle Schlüsselbegriffe*). W tekście literackim obecne są, według Krysztofiak, elementy o szczególnym znaczeniu dla tłumacza dzieła literackiego: klasyczne symbole kulturowe oraz współczesne pojęcia kulturowe, a także pojęcia kulturowe wspierające kreatywność (s. 63). Współczesne pojęcia kulturowe odróżniają się od symboli klasycznych swoim zakresem czasowym oraz dynamicznym oddziaływaniem.

Bardzo ciekawym problemem są pojęcia wspierające kreatywność tłumacza, które – zdaniem autorki – bazują na innowacyjności językowej, która jednak powoduje powstawanie nieprzekładalnych obrazów, specyficznych dla danej kultury. Ostatecznie tłumacz uzdolniony i kreatywny jest w stanie dokonać udanego przekładu nawet mało przekładalnych tekstów (s. 65). W podrozdziale d) Krysztofiak podejmuje tytułowe zagadnienie kultury przekładu, która powstaje na bazie filozofii kultury, na pojmowaniu wspólności i inności poszczególnych kultur. Tłumacz rozwija w sobie odpowiednią wrażliwość na pojęcia nacechowane kulturowo oraz pracuje z niezbędnym poziomem świadomości i refleksji. Kultura przekładu okazuje się treścią kształcenia i obiektem szczególnej ochrony. Relewanca takiego podejścia to „zapobieganie katastrofie komunikacyjnej”, spowodowanej nieprzemyślaną aktywnością tłumacza (s. 69).

Maria Krysztofiak referuje również badania na temat stylu, intertekstualności, przy czym proponuje przydatne pojęcie *intertekstualności translatorycznej* (s. 92), która zachodzi wtedy, gdy szczególnie udane pasáže określonego przekładu dzieła literackiego zostają przeniesione do nowszych przekładów, co pozwala na ich zakotwiczenie w kulturze docelowej. Następne podrozdziały dotyczą złożonego zagadnienia tłumaczenia konwencji rytmicznych, adaptacji muzycznych tłumaczenia oraz kwestii efonii w przekładzie literackim.

W rozdziale trzecim autorka analizuje problem trudno uchwytnej, dotyczący przekładalności tekstu artystycznego, kreatywności w przekładzie, recepcji i oddziaływania różnego rodzaju tekstów. W rozdziale czwartym zaś poszerza wcześniej postawiony problem recepcji tekstu artystycznego w erze multimedialnej, roztrząsa zagadnienie kryteriów oceny, a także kwestię nowego tłumaczenia już znanego utworu. Zostaje tutaj postawione pytanie o zmianę dotychczasowej recepcji danego dzieła obcojęzycznego w momencie jego nowego przekładu. Pytanie to pojawia się zarówno u Stanisława Barańczaka (2007), jak i w szeroko pojętej genologii (Bartmiński/Niebrzegowska-Bartmińska, 2009), gdzie rozpatruje się powstanie nowego przekładu jako pojawienie się dodatkowego elementu w serii tekstów, budowanej przez oryginał i jego różnorakie tłumaczenia oraz interpretacje.

W rozdziale ostatnim Krysztofiak podejmuje problem krytyki przekładu w ramach dyskursu kulturowego. Autorka definiuje tutaj możliwe perspektywy i zadania krytyki przekładu, którą umiejscawia w obszarze badań komparatystycznych i krytyki literackiej. Mówi o przekazie określonego obrazu świata i konstrukcji kulturowych oraz nakreśla zmienne procesu recepcji estetycznej w tłumaczeniu.

Krysztofiak stwierdza ostatecznie, że kultura przekładu i krytyka przekładu dotyczą przede wszystkim problemu tłumaczenia tekstu kultury, dostarczają one bowiem narzędzi do oceny danego tekstu i jego przekładu, które nie występują w przypadku tłumaczenia specjalistycznego i naukowego, gdzie najważniejszym kryterium okazuje się rzeczowość (*Sachlichkeit*).

Monografia zawiera przydatny wybór publikacji książkowych z zakresu translatologii, z uwzględnieniem prac austriackich, duńskich, niemieckich, polskich oraz anglojęzycznych. Książka jest niewątpliwie ważną pozycją z zakresu polskich badań przekładoznawczych, która oprócz swoich walorów

językowych może pełnić również funkcję drogowskazu w kształceniu adeptów tej dziedziny wiedzy.

**The Artistic Translation in Discourse and Culture:  
A Few Words on Maria Krysztofiak's *Einführung in die Übersetzungskultur***

**Summary**

The short review concerns the monograph "Introduction into Translation Culture", by Maria Krysztofiak, the remarkable scientist from the University of Poznań in the field of Translation Studies. The monograph analyses problems and development of this field of research with a special focus on the Polish centres of research, the main issues connected with the terms culture, culture code, aesthetics of a translation, creativity, conventions, intertextuality and its influence on the translation process. Krysztofiak proposes a new term 'translation culture' which is claimed to be founded on philosophy of culture and which includes also a didactic aspect, creation of cultural awareness concerning cultural uniqueness and intercultural differences. This is the most reliable way to prevent the 'communication disaster'.

*Piotr Sulikowski*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, translation culture





## Noty o autorach

**Robert Birkholz**, mgr – doktorant w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; studiował filologię polską na tymże uniwersytecie. W swojej pracy badawczej zajmuje się kategorią narracji w literaturze i filmie. Adres e-mail: beerek38@wp.pl

**Mieczysław Dąbrowski**, prof. – pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Wykładał język i kulturę polską na uniwersytetach w Getyndze, Tybindze, Heidelbergu oraz Coal Mining Management College w Pekinie. Jako historyka idei zajmuje go zjawiska kulturowe od oświecenia do współczesności; jako badacz literatury skupia się na zjawiskach artystycznych XX w. Jego obecne prace inspirowane są przez takie kategorie, jak pogranicza kulturowe, inter- i transkulturowość, e/migracyjność, transgresja, antropologiczne aspekty literatury, krytyka etyczna, krytyka postkolonialna, kategoria tożsamości i podmiotowości, kwestie języka, pisma/mowy, epistemologii literackiej, komparatystyki. Opublikował wiele artykułów i wydał 10 książek autorskich, m.in. monografie: *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku* (1996; grant Central European University w latach 1993–1995); *Postmodernizm: myśl i tekst* (2000); *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej* (2001); *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki* (2009); *Literatura i konteksty: rzeczy teoretyczne* (2011). Adres e-mail: mieczyslaw.dabrowski@uw.edu.pl

**Christine Fischer**, dr hab. – literaturoznawczyni, slawistka, tłumaczka. Studiowała slawistykę, germanistykę, filozofię oraz romanistykę w Erlangen i Jenie. Od 1994 r. wykłada slawistykę na Uniwersytecie w Jenie. Doktoryzowała się w 1997 r. na podstawie rozprawy o twórczości Borysa Pasternaka. Habilitowała się w 2005 r. na podstawie pracy *Cień Laury. Literatura włoska i polsko-rosyjski romantyzm*. Tłumaczyła na niemiecki m.in. wiersze Feta, Achmatowej, Lermontowa, Pasternaka, Tuwima. Zajmuje się przede wszystkim intertekstualnością, recepcją literatury rosyjskiej i polskiej w Niemczech oraz związkami między poezją i muzyką. Adres email: christine.fischer.1@uni-jena.de

**Ewa Hendryk**, dr – adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego (Zakład Współczesnej Literatury Niemieckojęzycznej). Zainteresowania badawcze: awangarda literacka, eksperyment w literaturze (m.in. literatura internetowa, liberatura), motywy Pomorza Zachodniego w literaturze niemieckiej po roku 1945, literatura regionalna i wspomnieniowa. Autorka monografii: *Hinterpommern als Weltmodell in der deutschen Literatur nach 1945* (1998); *Internetliteratur. Zu einer modernen Produktions- und Rezeptionsästhetik des netz genuinen deutschsprachigen Schrifttums* (2010). (Współ)redaktorka Zeszytów Naukowych „Colloquia Germanica Stetinensia” 15 oraz tomów: *Człowiek – przestrzeń – czas w twórczości Tankreda Dorsta. O interdyscyplinarnych i transkulturowych aspektach współczesnego teatru* (2011); *Potpourri: poetyckie impresje szczecińskich germanistów/poetische Impressionen der Szczeciner Germanisten* (2011); *Ilse Sarecka: Gedichte/Wiersze. Die Stille sehen und ihr lauschen/Ujrzyć ciszę i wsłuchać się w nią* (2012); *U źródeł fantasy. Postaci i motywy z literatury niemieckiej w relacjach interkulturowych* (t. 1, 2013; t. 2, 2014). Adres e-mail: e.hendryk@gmail.com

**Ulrike Jekutsch**, prof. – doktoryzowała się w dziedzinie nauk humanistycznych w 1979 r. na Uniwersytecie w Getyndze, habilitowała się na tym samym uniwersytecie w 1992 r., od 1994 r. jest profesorem literatur słowiańskich na Uniwersytecie w Greifswaldzie. Zainteresowania badawcze: 1) poetyka historyczna, panegiryzm w tekstach literackich, literatura przełomu XVIII i XIX w., utopia i *science fiction*, relacje pomiędzy literaturą a tekstami historycznymi, poezją a nauką, poezją a religią, Kościołem (literatura rosyjska i polska); 2) przekładoznawstwo i przekład tekstów literackich (na tle realiów, konwencji gatunku, tradycji i konwencji kulturowych), recepcja przekładu; 3) poetyka autorska i indywidualne strategie pisarskie w relacji z totalitaryzmem; 4) *gender studies* w literaturze rosyjskiej, polskiej i bułgarskiej. Adres e-mail: jekutsch@uni-greifswald.de

**Ewelina Monika Kamińska**, dr hab. – kieruje Zakładem Współczesnej Literatury Niemieckojęzycznej w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Zainteresowania badawcze: historia stosunków niemiecko-polskich i jej obraz w polskiej i niemieckiej literaturze; niemiecka i polska literatura regionalna, m.in. Pomorze (Zachodnie) w literaturze; niemieckojęzyczna literatura dla dzieci i młodzieży; historia literatury i kultury niemieckiej w kontekście komunikacji interkulturowej, twórczość Tankreda Dorsta. Autorka monografii: *Polnische Motive im deutschen Kinder- und Jugendbuch nach 1945* (2001); *Erinnerte Vergangenheit – inszenierte Vergangenheit. Deutsch-polnische Begegnungsräume Danzig/Gdańsk und Stettin/Szczecin in der polnischen Prosa im Kontext der Wende von 1989* (2009). (Współ)redaktorka tomów: *Człowiek – przestrzeń – czas w twórczości Tankreda Dorsta. O interdyscyplinarnych i transkulturowych aspektach współczesnego teatru* (2011); *U źródeł fantasy. Postaci i motywy z literatury niemieckiej w relacjach interkulturowych* (t. 1, 2013; t. 2, 2014) oraz Zeszytów Naukowych „Colloquia

Germanica Stetinensia” 16, 17, 21. Autorka artykułów w czasopismach germanistycznych i tomach konferencyjnych. Adres e-mail: ewelinam.kaminska@gmail.com

**Emilia Kledzik**, dr – adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literackiej i Kulturowej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki pt. *Prowincjonalizowanie. Twórczość Andrzeja Stasiuka, Wolfganga Hilbiga i Jurija Brėżana w perspektywie postkolonialnej*. Sekretarz redakcji czasopisma komparatystycznego „Porównania”. Autorka i tłumaczka publikacji dotyczących studiów postkolonialnych i teorii komparatystyki. Zajmuje się współczesną literaturą polską oraz kulturą i historią Romów w Polsce. Adres e-mail: emilia.kledzik@gmail.com

**Walter Kroll**, dr. phil. – wykłada literatury słowiańskie na Uniwersytecie w Getyndze, specjalizuje się w teorii literatury (zwłaszcza w badaniach szkoły warszawskiej, praskiej i tartuskiej), emblematyce słowiańskiej, polskiej literaturze barokowej, romantycznej, neoromantycznej i współczesnej, literaturach bośniackiej, chorwackiej i serbskiej, komparatystyce literackiej, tłumaczeniach literatury słowiańskiej na niemiecki i literatury niemieckiej na języki słowiańskie. Adres email: wkroll@gwdg.de

**Marta Koszowy**, dr – autorka prac interdyscyplinarnych z pogranicza literaturoznawstwa, krytyki literackiej i historii fotografii, w tym monografii *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* (2013). Publikowała w zbiorowych tomach naukowych, a także w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim” i „Teatrze”. Współpracuje z Akademią Pedagogiki Specjalnej, Ośrodkiem Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem IBL PAN oraz Ośrodkiem Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN. Adres e-mail: martakoszowy@o2.pl

**Maria Krysztofiak**, prof. – pracuje w Katedrze Skandynawistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Dziedziny badań: literaturoznawstwo porównawcze niemiecko-skandynawskie oraz teoria przekładu artystycznego. Była stypendystką Fundacji Alexandra von Humboldta. Autorka kilkunastu książek, m.in.: *Przewodnik po literaturach skandynawskich* (2000); *Skandinavien und Mitteleuropa* (2005); *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego* (2011); *Einführung in die Übersetzungskultur* (2013). Tłumaczka literatury duńskiej i niemieckojęzycznej. Adres e-mail: kry@amu.edu.pl

**Anna Mach**, dr – literaturoznawczyni, na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską *Poetyka postpamięci i etyka świadka-spadkobiercy Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Wraz z Leną Magnone zredagowała tom *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne* (2009). Szkice i teksty krytyczne publikowała w tomach zbiorowych oraz czasopismach, m.in.

w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Dekadzie Literackiej”, „Ricie Baum”, „Wakacie”.  
Adres e-mail: annaxmach@gmail.com

**Urszula Makowska**, dr – historyk sztuki, pracuje w zespole autorsko-redakcyjnym *Słownika artystów polskich* w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie; współpracuje z *Allgemeines Künstlerlexikon* (wydawn. De Gruyter). Zajmuje się głównie sztuką polską XIX i pierwszej połowy XX w., zwłaszcza jej marginesami i pograniczami. Opublikowała artykuły w książkach zbiorowych i czasopismach, m.in. o wiedzy tajemnej Wschodu, o micie dzieciństwa, o chorobie artysty i sanatoriach, o tematyce literackiej i muzycznej na pocztówkach, o recepcji plastycznej twórczości Słowackiego i jego rysunkach, o obrazowych kontekstach *Marii* Malczewskiego, o życiu artystycznym i naukowym w Krzemieńcu. Adres e-mail: u.makowska@wp.pl

**Ute Marggraff**, dr – studiowała slawistykę na Uniwersytecie w Leningradzie, gdzie w 1985 r. otrzymała stopień doktora w zakresie literaturoznawstwa za pracę poświęconą gatunkom w twórczości Michaiła Priszwina. Obecnie pracownik naukowy na Uniwersytecie im. Marcina Lutra w Halle i Wittenberdze; od 1992 prowadzi wspólne badania z Wydziałem Literaturoznawstwa Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Ernsta Moritza Arndta w Greifswaldzie. Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury polskiej, rosyjskiej i czeskiej, a zwłaszcza studiów kulturowych, intertekstualności, intermedialności, gatunków literackich, imagologii i komparatystyki. (Współ)redaktorka tomów: *Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung/Obszerna polska peleryna. Polityczne, społeczne i literackie wizje Polski i Polaków* (2002); *Sławomir Mrożek's „Tango“ auf der Bühne des Theaters Vorpommern. Voraussetzungen und Interpretationen in Wort und Bild* (2006); *Herrscherlob und Herrscherkritik in den slawischen Literaturen. Festschrift für Ulrike Jekutsch zum 60. Geburtstag* (2013). Adres e-mail: Ute.Marggraff@uni-greifswald.de

**Urszula Pawlicka**, mgr – doktorantka na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim, członek Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracuje z Korporacją Ha!art. Należy do Fundacji Liternet. Publikowała w pismach naukowych („Przeglądzie Humanistycznym”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”), publicystycznych (m.in. w „Czasie Kultury”, „Lampie”, „Techstach”, „Fragile”, „Ricie Baum”, „Wakacie”), tomach pokonferencyjnych. Współautorka publikacji *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media* (red. P. Marecki i M. Pisarski, 2011). Opracowywała adaptację cyfrową poezji Tytusa Czyżewskiego (w realizacji Ł. Podgórnego, 2012). Autorka książki *Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (2012). Adres e-mail: ulapawlicka@wp.pl

**Mariusz Pisarski**, dr – doktoryzował się na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członek Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych Wydziału

Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Twórca pisma „Techsty”. Autor książki *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*. Przełożył m.in.: *10veOne* Judy Malloy (2003), *Hegiroskop* Stuarta Moulthrop (2008), *Czarne Jagody* Susan Gibb (2011) i *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce’a (z R. Nowakowskim i J. Jagiełłą, 2011). Autor adaptacji sieciowej *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego (2013). Członek Association for Computing Machinery ACM oraz Electronic Literature Organization. Adres e-mail: mariusz.pisarski@techsty.art.pl

**Brigitte Schultze**, prof. – w latach 1960–1967 studiowała slawistykę i anglistykę na Uniwersytecie w Getyndze. W 1973 r. obroniła pracę doktorską na temat *Idioty* Dostojewskiego, a w 1980 r. habilitowała się na podstawie rozprawy poświęconej problematyce rosyjskiej jednoaktówki. Od 1987 do 2005 r. profesor polonistyki i bohemistyki Instytutu Sławistyki na Johannes-Gutenberg-Universität w Moguncji. Członkini Polskiej Akademii Umiejętności. Do jej zainteresowań badawczych należą m.in. zagadnienia dotyczące dramatu i teatru: poetyki gatunkowej, teorii przekładu dramatów; problemów komparatystyki oraz wiedzy o kulturze. Opublikowała m.in. *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne* (1999), *„Z chłopów król”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce* (2006). Adres email: schultze@uni-mainz.de

**Tadeusz Skwara**, mgr – germanista, historyk sztuki, tłumacz. Absolwent kolegium MISH Uniwersytetu Warszawskiego, od 2012 r. doktorant na Wydziale Neofilologicznym UW. Przygotowuje pracę o powieściach historycznych Liona Feuchtwangera, odczytywanych jako zaszyfrowany obraz czasów jemu współczesnych. Dotychczas publikował w „Baroku” i tomach zbiorowych. Adres e-mail: tadeusz.skwara@wp.pl

**Paweł Sołodki**, dr – medioznawca i filmoznawca. Wykładowca w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Zajmuje się studiami queer na gruncie filmoznawstwa oraz amerykańskim kinem niezależnym. Pomysłodawca i kilkuletni organizator Festiwalu Filmu Queer „a million different loves!?”. Współredaktor książki *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej* (2010). Adres e-mail: pawel.solodki@gmail.com

**Dorota Sośnicka**, dr hab. – profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, studiowała filologię germańską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie w 1998 r. doktoryzowała się na podstawie pracy na temat twórczości Gerharda Meiera; habilitowała się w 2009 r. na Uniwersytecie Łódzkim, przedkładając pracę na temat eksperymentów narracyjnych we współczesnej niemieckojęzycznej prozie szwajcarskiej. Od 1990 r. jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. W latach 2009–2013 kierownik Zakładu Literatury i Kultury Austrii i Szwajcarii, od 2013 r. kierownik Zakładu Literatury i Kultury Krajów Niemieckojęzycznych. Stypendystka DAAD i Fundacji im. Alexandra von Humboldta oraz Szwajcarskiej

Fundacji Kulturalnej Pro Helvetia i Fundacji Kulturalnej Kantonu Turgowia (w Domu Literatury im. E. Bodmana w Gottlieben, Szwajcaria), członkini polskich i międzynarodowych stowarzyszeń naukowych (m.in. Stowarzyszenia Germanistów Polskich, Internationale Vereinigung für Germanistik, Internationale Alfred-Döblin-Gesellschaft, Gesellschaft für Erforschung der Deutschschweizer Literatur). Liczne publikacje na temat literatury niemieckojęzycznej XX i XXI w., w tym szczególnie literatury szwajcarskiej oraz z zakresu teorii narracji i metodologii badań literackich. Adres e-mail: dsosnicka@op.pl

**Piotr Sulikowski**, dr hab. – profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, germanista, anglista. Główne obszary działalności: językoznawstwo i translatologia. Zainteresowania badawcze: tłumaczenie tekstu specjalistycznego i literackiego, tłumaczenia ustne, nowe media. Ostatnia publikacja: monografia kontrastywna *Mountains and Words. Tadeusz Różewicz's Selected Poems in English. On Translation Techniques in the Language of Poetry* (2013). Adres e-mail: piotr.sulikowski@gmail.com

**Joanna Sumbor**, dr – adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Praca doktorska: „*Ich weiss, dass ich Maler und Dichter bin oder einmal werde.*“ *Peter Weiss: Die Jugendschriften (1934–1940)* (2006, 2013), obroniona na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura niemiecka XX w., fabularyzacja wydarzeń historycznych w najnowszej literaturze niemieckojęzycznej; metodologia badań tekstów literackich. Adres e-mail: sumbor@gmx.de

**Ewa Szczęsna**, dr hab. – profesor Uniwersytetu Warszawskiego, kierownik Zakładu Komparatystyki Wydziału Polonistyki UW, kierownik Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych Wydziału Polonistyki UW, autorka książek: *Poetyka reklamy* (2001), *Poetyka mediów* (2007); redaktorka i współautorka *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2004); współredaktorka i współautorka *Komparatystyki dzisiaj*, t.1: *Problemy teoretyczne* (2010), t. 2: *Interpretacje* (2011). Wykłada na Uniwersytecie Warszawskim, w Akademii Teatralnej w Warszawie i na studiach podyplomowych w Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się semiotyką i poetyką porównawczą tekstów współczesnej kultury. Adres e-mail: e.k.szczesna@uw.edu.pl

**Piotr Śniedziewski**, dr hab. – adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, stypendysta rządu francuskiego (2003–2006 oraz 2009), Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2007) oraz Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2011–2014). Autor książek: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (wyd. pol. 2008, wyd. franc. 2009); *Melancholijne spojrzenie* (2011) i nowego przekładu *Kuszenia świętego Antoniego* Gustave'a Flauberta (2010). Współredaktor pisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”. Adres e-mail: piotrsd@amu.edu.pl

**Anna Tatar**, mgr – doktorantka w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się obrazami Zagłady Żydów w literaturze polskiej. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Kwartalniku Historii Żydów”, „Więzi” i „Tekstualiach”. Pełni funkcję sekretarza redakcji magazynu „Nigdy Więcej”. Współredaktorka (razem z Marcinem Kornakiem) *Brunatnej Księgi 2011–2012* – monitoringu incydentów rasistowskich i ksenofobicznych. Przygotowuje dysertację doktorską nt. „Relacje polsko-żydowskie w tekstach Hanny Krall”. Adres e-mail: ania.tatar@gmail.com

**Beata Weinhausen**, mgr – slawistka, studiowała slawistykę i historię w Getyndze, gdzie należała do dwóch zespołów badawczych (Sonderforschungsbereiche „Internationale Übersetzungsforschung” und „Internationalität nationaler Literaturen”). Jej publikacje dotyczą przeważnie przekładów literackich – rosyjsko-niemieckich i polsko-niemieckich oraz problemów komparatystyki i kulturoznawstwa. Obecnie, tak jak i wcześniej, jest edytką publikacji międzynarodowych zespołów badawczych. Adres e-mail: beata.weinhausen@t-online.de

**Małgorzata Wesołowska**, mgr – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego, afiliowana w Pracowni Komparatystyki Literackiej Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa, absolwentka polonistyki i anglistyki US oraz lingwistyki stosowanej Wyższej Szkoły Języków Obcych w Szczecinie. Finalistka konkursu im. Czesława Zgorzelskiego. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą komparatystycznym aspektom groteski literackiej. Jej artykuły, tłumaczenia oraz recenzje ukazały się w „Dyskursie”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Slavica Bruxellensia”, tomach zbiorowych. Adres e-mail: m.a.wesolowska@hotmail.com

**Aleksandra Wilkus**, mgr – absolwentka filologii norweskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i doktorantka w Zakładzie Przekładu, Kultury i Literatur Skandynawskich w Katedrze Skandynawistyki UAM. Jej wcześniejsze prace dotyczyły współczesnej poezji norweskiej w kontekście kulturowym oraz w odniesieniu do badań nad pamięcią. Obecnie zajmuje się przekładem poetyckim. Adres e-mail: aleksandra.wilkus@amu.edu.pl

**Paweł Zajas**, dr hab. – profesor w Zakładzie Studiów Niderlandzkich i Południowoafrykańskich na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz badacz stowarzyszony (*research fellow*) University of Pretoria. W ostatnim czasie jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problemów związanych z polityką kulturalną, propagandą kulturową, transferem literackim oraz procesami organizacyjnymi w polu wydawniczym. Opublikował m.in. monografie: *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej* (2008) i *Jak świat prawdziwy stał się bajką: o literaturze niefikcyjnej* (2011). Adres e-mail: zajas@wa.amu.edu.pl

„Rocznik Komparatystyczny” jest międzynarodowym pismem poświęconym zagadnieniom komparatystyki literackiej, kulturowej i intermedialnej. Ukazuje się od roku 2010. Wszystkie nadesłane teksty poddawane są najpierw wewnętrznej ocenie redakcyjnej, następnie dwóm recenzjom zewnętrznym. Autorzy proszeni są o nadsyłanie tekstów na adres redakcji: [rocznik.komp@univ.szczecin.pl](mailto:rocznik.komp@univ.szczecin.pl) i redaktor naczelnej: [martaskw@univ.szczecin.pl](mailto:martaskw@univ.szczecin.pl) wraz z oświadczeniem o oryginalności nadesłanej pracy i nieuczestniczeniem jej autora w innym procesie wydawniczym (zapora *ghostwriting*).

The Comparative Yearbook is an international journal dedicated to literary, cultural and intermedial comparative studies. It has been in circulation since 2010. All received texts are reviewed by the editorial board after which they undergo two external reviews. The authors are asked to submit their texts to the following email addresses: [rocznik.komp@univ.szczecin.pl](mailto:rocznik.komp@univ.szczecin.pl) (editorial board) or [martaskw@univ.szczecin.pl](mailto:martaskw@univ.szczecin.pl) (editor in chief). The authors are also asked to submit a statement in which:

- the author warrants that the contribution is original and does not infringe any copyright or other proprietary laws;
- the author warrants that the contribution has not been published elsewhere and is currently not in the process of being published elsewhere.