

Szkice o kulturze
i literaturze

POETA, POECIE, POETĘ...
POMIĘDZY ARTYSTYCZNĄ WOLNOŚCIĄ
A INTENCJĄ AUTORA...

DANIEL TOMCZAK¹
(Poznań)

Słowa kluczowe: Literatura niemiecka, poezja, przekład literacki, Jakub Ekier, Durs Grünbein, Thomas Rosenlöcher

Keywords: German literature, poetry, literary translation, Jakub Ekier, Durs Grünbein, Thomas Rosenlöcher

Abstrakt: Daniel Tomczak, POETA, POECIE, POETĘ... POMIĘDZY ARTYSTYCZNĄ WOLNOŚCIĄ A INTENCJĄ AUTORA. „PORÓWNIANIA” 10, 2012, s. 189-205, ISSN 1733-165X. Przekład literacki to niewdzięczna sztuka, wymaga artyzmu, a nie oferuje wolności. Istnieje w cieniu literatury, niedoceniana w wymiarze kulturotwórczym, a jeśli by abstrahować od tłumaczeń kasowych szlagierów, także i w finansowym. Niniejszy artykuł poświęcony jest dwóm niemieckim poetom Dursowi Grünbeinowi i Thomasowi Rosenlöcherowi i przekładom ich twórczości dokonanych przez warszawskiego germanistę i poetę Jakuba Ekiera. Poza omówieniem wybranych utworów poetyckich oraz kilku teorii translatorskich, głównym tematem artykułu jest szczegółowa analiza warsztatu translatorskiego Jakuba Ekiera, która ma odpowiedzieć na szereg pytań: m.in. czy przedsięwzięcie translatorskie Ekiera to przekład, tłumaczenie czy *Nachdichtung* w typologii Karla Dedeciusa? Jak Ekier podchodzi do zagadnień przekładu jako interpretacji i problematyki wierność wobec oryginału? Opracowanie to ma również za zadanie przyjrzeć się strategiom translatorskim, metodyce oraz technikom stosowanym przez przekładowcę.

Abstract: Daniel Tomczak, A POET HAS A POET FOR THE POET... BETWEEN THE ARTISTIC FREEDOM AND THE INTENTION OF AN AUTHOR. “PORÓWNIANIA” 10, 2012, p. 189-205. ISSN 1733-165X. Literary translation is an ungrateful art as it requires artistry and it doesn't offer freedom. It lags behind in the shadow of literature underestimated as an element of culture creation, and gains relatively small profits, with the exclusion of lucrative blockbusters. The

¹ E-mail Address: danieltomczak@o2.pl.

present article is devoted to two German poets, Durs Grünbein and Thomas Rosenlöcher, as well as the translation of their writings into Polish that have been carried out by Jakub Ekier, a poet and a Warsaw scholar of German. Apart from a discussion of the selected poems and a few theories of translation, the main subject of this article is a detailed analysis of the translation work of Jakub Ekier which will address a number of questions, among others: Is the translating enterprise of Ekier a rendition, translation or maybe *Nachdichtung* in the typology of Karl Dedecius? How does Ekier treat the issue of the translation as an interpretation and the topic of loyalty to the original? Likewise, the aim of this study is to examine the strategies of translation, methods and techniques used by the translator.

... i szeregiem innych czynników, chciałoby się zapewne dopowiedzieć, roztrząsając istotę przekładu literackiego, gdyż tłumaczenie jako proces hermeneutyczny, nie jest w zasadzie nigdy skończone², poza tym, że „nie jest czystą grą w świecie znaków, odizolowaną od biografii przekładowcy, jego doświadczeń życiowych, kultury literackiej czy wreszcie intencji nadającej translacji kierunek ideologiczny”³, jest „literaturą z literatury” – powtarzając za Edwardem Balcerzanem – której „cechą jest wielokrotność i powtarzalność...”, „tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego”⁴. A tego zadania nader często podejmują się sami poeci⁵. Wiąże się z tym z pewnością kwestia ich szczególnych możliwości, zdolności do kunsztownego wkładu w przekład, ale także problem artystycznej wolności. Chociaż owej „wolności” w przypadku przekładu nie ma zbyt wiele, gdyż, jak twierdzi Karl Dedecius: „tłumaczenie nie oferuje wolności, a wymaga artyzmu”⁶. Trudno ponadto określić w kilku słowach motywy działania tłumaczy, jest ich zapewne tyle – ilu przekładowców. Można zatem, ażeby nie komplikować niepotrzebnie sprawy, przyjąć wariant najogólniejszy, a mianowicie: chęć podzielenia się obiektem własnych fascynacji.

W poniższych rozważaniach będziemy mówić o propozycji Jakuba Ekiera, warszawskiego germanisty, eseisty, poety i tłumacza⁷, który roku 1998 przełożył kilka utworów dwóch niemieckich współcześnie tworzących poetów: Thomasa Rosenlöchera i Dursa Grünbeina.

Durs Grünbein uznany został za Odrą za „predestynowanego rzecznika zjednoczonych Niemiec”⁸, wokół jego poezji toczyła się niejedna dyskusja, wystarczy

² M. Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996, s. 16.

³ E. Balcerzan, *Literatura z literatury*. Katowice 1998, s. 6.

⁴ *Ibidem*, s. 18.

⁵ E. Balcerzan, *Wielojęzyczność literatury i problemy artystycznego*. Wrocław 1984, s. 10.

⁶ K. Dedecius, *Vom Übersetzen*. Frankfurt am Main 1986, s. 60.

⁷ Ekier jest twórcą przekładów m.in.: Paula Celana, Reiner Kunze, Helmuta Böttigera, Daniela Kehlmana, K. W. Friedricha Schlegela, Franza Kafki.

⁸ J. Ryan, *Das Motiv der Schädelnähte bei Durs Grünbein*, w: G. Fischer, D. Roberts, *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989–1999*. Tübingen 2001, s. 303.

odwołać się do kontrowersji związanych z otrzymaniem przez tego autora najbardziej prestiżowej niemieckiej nagrody literackiej im. Georga Büchnera⁹. Thomas Rosenlöcher tego najwyższego zaszczytu nie dostał, zebrał jednak nie mniej imponującą liczbę nagród i wyróżnień. Obydwaj poeci wywodzą się z Drezna, a omawiane tu przekłady ich utworów pochodzą z tomików opublikowanych krótko przed upadkiem muru berlińskiego, bo w roku 1988¹⁰. Grünbein zaliczany jest do poetów, „którzy w wierszu zrezygnowali z kartezjańskiego „ja” jako koniecznego odruchu, odbierając mu komputerowo jako sieć neuronowa i black box oświeconą tożsamość”¹¹. W twórczości z 1988 roku Grünbein zgłasza „sprzeciw wobec szarości twarzy i umysłów, języka i uczuć”¹² w otaczającym go świecie. Thomas Rosenlöcher wyróżnia się inklinacją do eksperymentowania z obrazami i formami lirycznymi w duchu szkoły saksońskiej¹³, gra językowa, która jest częstym elementem twórczości tego autora, stoi pod znakiem stwarzania świata i służy krytyce kultury¹⁴. Obu poetów poza pochodzeniem i doświadczeniem komunistycznej rzeczywistości – chociaż i to w różnym stopniu¹⁵ – łączy przetwarzanie w twórczości obrazu spustoszenia, dokonanego przez wydarzenia historyczno-polityczne, po których pozostała tylko „brudna nicość”. Ponadto trudno doszukać się w ich twórczości, poza przebijającym się miejscami (u jednego częściej, u drugiego rzadziej) śmiechem, punktów stycznych¹⁶.

Niniejsza analiza ma za zadanie odnieść się do wybranych zagadnień przekładu literackiego oraz spróbować odpowiedzieć na szereg związanych z tym zjawiskiem kwestii, zarysowanych poniżej.

Jak Ekier radzi sobie z kwestią sprzeczności (paradoksu), w której znajduje się autor tłumaczenia poezji, a mianowicie, gdy może ustalić dla siebie funkcję wiersza, nie powinien wówczas narzucać jej czytelnikom tłumaczenia, a – tworząc przekład – przecież interpretuje¹⁷. Tłumacz musi jednak spełniać wymóg, który nie do końca obowiązuje samego autora: wykazać się zrozumieniem obcego tworu¹⁸. Z pewnością musi być tu mowa o interpretacji, rozszyfrowaniu intencji autora, quasi-wolności artystycznej i intymności aktu czytania poezji, który, będąc dla czytelnika doświadczeniem nader indywidualnym, stawia przed przekładającym

⁹ S. Michaelsen, *Rebell im Röntgenblick*. „Stern” 1995, nr 43, s. 231.

¹⁰ D. Grünbein, *Grauzone Morgens*, Frankfurt am Main 2001, Thomas Rosenlöcher, *Schneebier*. Halle 1988.

¹¹ T. Elm (Hg.), *Lyrik der neunziger Jahre*. Stuttgart 2000, s. 16.

¹² *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. C.H. Beck, München 1994, s. 856.

¹³ *Ibidem*, s. 908.

¹⁴ T. Elm, *ibidem*, s. 17.

¹⁵ T. Rosenlöcher ur. 1947, Durs Grünbein ur. 1961

¹⁶ J. Ekier, *Śmieci, śmierć i śmiech, czyli dwa razy poezja*. „Literatura na Świecie” 1998, nr 3, s. 66-71.

¹⁷ M. Appel, *Lyrikübersetzen*. Frankfurt am Main 2004, s. 24 i n.

¹⁸ W. Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu*. Warszawa 2002, s. 6.

szczególne trudności, gdyż ten, jako część aparatu recepcji – jego (często) pierwsze ogniwo – kształtuje obraz utworu, dla społeczności, na język której go przekłada. Ma to miejsce, co prawda, w przypadku każdego tłumaczenia, lecz w odniesieniu do poezji, ze względu na swoistą intymność i indywidualność doświadczania utworu lirycznego, jest to szczególnie istotne. Przekład nie tylko otwiera dostęp do obcej literatury, ale poprzez oddziaływanie (umożliwienie dalszej recepcji – także twórczej) stwarza wkład w rozwój kultury literackiej społeczeństwa, ale też ma ogólny wpływ na międzynarodowy proces literacki i kształtowanie możliwości percepcyjnych oraz gustu literackiego czytelników, a także stanowi kanał interakcji artystycznych i myślowych¹⁹. Tym samym ciąży na tłumaczu spora odpowiedzialność – „lojalności wobec oryginału”²⁰, ograniczająca nie tylko quasi wolność artystyczną tłumacza-poety, ale i wymagająca dodatkowej rzetelności w ocenie swoich wyborów, ażeby nie narzucić utworowi w procesie translacji własnej wizji, odbiegającej od intencji autora. Problemowi wierności wobec oryginału próbuje sprostać Mirjam Appel, proponując uwzględnienie w procesie koniecznej interpretacji trzy aspekty:

Poszukiwanie obiektywnego sensu dzieła – ten aspekt wynika z odpowiedzialności tłumacza wobec oryginału. Chodzi tu więc znów o rozpoznanie intencji autora dzieła. [- drugi aspekt – D.T.] to stanowisko interpretacyjne tłumacza. Tłumacz powinien zawsze zdawać sobie sprawę, że czytelnik jego przekładu pojmuje oryginał przez filtr jego interpretacji²¹.

Tutaj główną rolę odgrywa u przekładowcy świadomość własnego światopoglądu i własnych oczekiwań wobec dzieła, gdyż od tych czynników zależy zrozumienie znaczenia dzieła przez tłumacza. Trzecim aspektem jest koncepcja tłumacza, która łączy wcześniejsze względy i stawia pytanie o zakres – za Dede-cusem już nie wolności tłumacza – ale przynajmniej swobody przy interpretacji tekstu²².

W tym miejscu należy znowu odwołać się do Edwarda Balcerzana i przytoczyć myśl, iż zarówno w odniesieniu do tłumacza, jak i czytelnika, rozumienie tekstu jest przekładem, „polegającym na przemieszczaniu komunikacji międzyludzkiej w rejony autokomunikacji indywidualnej, cudzą wypowiedź deszyfrujemy z taką samą jasnością, z jaką potrafimy deszyfrować wypowiedzi własne”²³. Podążając za tą ideą, widzimy, jak trudno w tym swoistym zapętleniu o znalezienie złotego

¹⁹ Ibidem, s. 7 i n.

²⁰ M. Appel, op. cit., s. 27.

²¹ Ibidem, s. 40

²² Ibidem, s. 40.

²³ E. Balcerzan, op. cit., s. 110. „Obcując z językiem polskim przestrajamy go mimowiednie na nasz kod indywidualny; podobnie w trakcie lektury tłumaczonej, jest to uniwersalna reguła czytania-rozumienia”. Ibidem, s. 113.

środką i tłumacza idealnego, który gdy to konieczne, tłumacząc, rozumując i interpretując, odrzucałby indywidualne konkretyzacje na rzecz uniwersalnych, a gdy zajdzie inna potrzeba, by je zachowywał. Jako reprezentant grupy docelowej tłumacz powinien również znać kod czytelnika, a jako fenomenalny fachowiec i oświecony znawca przedmiotu – także kod autora, by przekład wywoływał te same reakcje u czytelnika, co oryginał u swojego odbiorcy. Paul Ricoeur w obliczu tego faktu sugeruje, iż należy zrezygnować z ideału doskonałego przekładu, zaakceptować wadę²⁴ i rozpatrywać tłumaczenie jako problem etyczny „wierność versus zdrada”²⁵, będący próbą-obietnicą, polegającą na dokonywaniu wyborów, która oscyluje pomiędzy pracą ocalania i pracą straty²⁶.

Pogodzenie się z rzeczywistymi ograniczeniami nie może jednak prowadzić do zaniechania starań w pracy nad przekładem²⁷. Karl Dedecius, rozpatrując zagadnienie gustu tłumacza, wskazuje na kryteria oceny przekładowcy i tym samym na realne wytyczne dobrego przekładu:

Co tłumacz wiersza odbiera za istotne w pierwszej linii i godne przetłumaczenia? Słowa i ich konwencjonalną treść? To jest początek, tym zadawają się nowicjusze. Formalny mechanizm wiersza: rymy, strukturę strofy? To jest artystyczne zadanie cząstkowe, kto na tym jednak poprzestaje, pozostanie dyletantem. Dopiero w mistrzowskim opanowaniu trzeciego wymiaru, tak mi się wydaje, ukazuje się wycucie duszy wiersza, tego co pulsuje i drga pod jego powierzchnią: tonu, tempa, temperamentu całości²⁸.

Powołując się na podział zaproponowany przez Karla Dedeciusa mówiący o trzech formach translacji poezji: tłumaczeniu, przekładzie i *Nachdichtung* (parafraza poetycka, wolny przekład poetycki)²⁹, istotnym zadaniem tej analizy będzie ustalenie, do której z powyższych grup można przyporządkować translatorskie przedsięwzięcie Jakuba Ekiera.

Na potrzeby analizy przyjęty zostanie także podział tekstu językowego na tzw. plan zawartości i plan wyrażenia, a częściowo też zasada, że tłumaczenie jest zmianą planu wyrażenia, przy jednoczesnym zachowaniu planu treści³⁰.

Nie mniej ważnym zagadnieniem będzie stosunek przekładu do kultury docelowej w oparciu o kryteria relacji między przekładem a oryginałem: adekwatność

²⁴ P. Ricoeur, *O tłumaczeniu*, w: P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*. Przeł. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wstępem poprzedził E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 37.

²⁵ P. Ricoeur, *ibidem*, s. 48.

²⁶ *Ibidem*, s. 33.

²⁷ O wybranych zagadnieniach nieprzekładalności: E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*. Poznań 2009, s. 86, Paul Ricoeur, *ibidem*, s. 34.

²⁸ K. Dedecius, *Vom Übersetzen*, Frankfurt am Main 1986, s. 76, odnośnie pracy nad przekładem vide: M. Krysztofiak, *op. cit.*, s. 44–63.

²⁹ K. Dedecius: *ibidem*, s. 61. Podział Dedeciusa zakłada, że *tłumaczenie* jest wierne, ale nie artystyczne, *przekład* jest zarówno wierny i artystyczny, a *Nachdichtung* niewierne i artystyczne.

³⁰ E. Balcerzan, *Literatura z literatury*, *op. cit.*, s. 25.

i akceptacja, jak pisze Maria Krysztofiak: „pierwsze kryterium uwzględnia niezbędne odstępstwa wynikające z systemów językowych, w drugim bada się różnice będące efektem oczekiwań zakorzenionych w kulturze docelowej”³¹. Obok tego przedsięwzięcie translatorskie Jakuba Ekiera rozpatrywane będzie przez pryzmat podziału Wernera Kollera na przekład jako adaptację i przekład jako transfer. W przekładzie-adaptacji „specyficzne elementy oryginału zostały zastąpione przez specyficzne elementy kultury docelowej, by zasymilować przekład.”³² W przekładzie-transferze „specyficzne elementy oryginału zostały zachowane w kulturze docelowej, wpływając na zmianę bądź odnowę norm języka i kanonu kultury przekładu.”³³ Podział ten ociera się o problem metody translatorskiej, w którym rozgranicza się dwie zasadnicze grupy: metodę iluzji, polegającą na stworzeniu przed czytelnikiem wrażenia obcowania z oryginałem i antyiluzji, gdy przekład jest tak skonstruowany, że nie dopuszcza wrażenia obcowania z oryginałem³⁴.

Równie istotnym zagadnieniem będzie wskazanie typów transformacji translatorskich, których dokonuje autor przekładu, tj. redukcji, inwersji, substytucji i amplifikacji³⁵.

Ponadto w kręgu zainteresowania znajdują się możliwe techniki przekładu części składowych tłumaczonych utworów takie jak: pożyczka, kalka, przekład dosłowny, transpozycja, modulacja, ekwiwalentyzacja, adaptacja.³⁶ Rozważone zostanie również ustalenie pozycji przekładu tj.: pozycja zerowa, redundantna, innowacyjna³⁷, a także sposób, w jaki autor przekładu podchodzi do zagadnienia słów kluczowych³⁸ i postępuje z problemami nieprzekładalności lub zachowania kodów: leksykalno-semantycznego, kulturowego i estetycznego³⁹.

W analizie tłumaczeń poezji z języka niemieckiego na polski i odwrotnie należy poza tym pamiętać, że „polski typ wersyfikacji, przywiązuje wagę do liczby

³¹ M. Krysztofiak, *ibidem*, s. 24. i n.

³² *Ibidem*, s. 32.

³³ *Ibidem*, s. 32.

³⁴ *Ibidem*, s. 18.

³⁵ E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 27.

³⁶ *Ibidem*, s. 29.

³⁷ *Ibidem*, s. 97, 105.

³⁸ M. Krysztofiak, *op. cit.*, s. 40-44.

³⁹ *Ibidem*, s. 65-104. Kod leksykalno-semantyczny wiąże się ze „strukturą wewnętrzną języka oryginału, który jako taki ma również swoje uwarunkowania etymologiczne, ponadto podlega w procesie historycznym zmianom, jak wszelkie zjawiska językowe”. Do kodu leksykalno-semantycznego należy m.in. również „kwestia kategorii rodzajowej, do jakiej przynależy dane słowo, bynajmniej nie identycznej we wszystkich językach”. Kod kulturowy to warstwa kulturowa obecna w utworze i współkształtująca dzieło, rozumiana i odpowiednio deszyfrowana w kręgu kultury oryginału, przejawiająca się w języku, tytulaturze, nomenklaturze, cechach i manierach figur czy atmosferze utworu, np. kultura sarmacka u A. Fredry czy mieszczańska w Buddenbrookach T. Manna. Kod estetyczny to „zorganizowanie dzieła literackiego” związane z funkcją poetycką, która „wynika z wewnętrznych cech dzieła” tj. tropy stylistyczne: metafory, epitety, gry słowne itp.

syłab, w języku niemieckim i rosyjskim struktura wersu zależy od liczby i rodzaju akcentów⁴⁰. W związku z tym przekład na poziomie kodu estetycznego jest zadaniem niezwykle trudnym, a biorąc pod uwagę pozostałe kody, nawet niekiedy niemożliwym.

*

<p>Durs Grünbein <i>Grauzone morgens</i> „GRAUZONE MORGENS, mon frère, auf dem Weg durch die Stadt heimwärts oder zur Arbeit (was macht das schon) -„</p>	<p>„SZARA STREFA RANO, mon frère, w drodze przez miasto do domu albo do pracy (jaka znów różnica) -„</p>
--	---

Już w pierwszym wersie uwidaczniają się gramatycznie uwarunkowane odstępstwa od budowy oryginału⁴¹. Polski odpowiednik wyrazu „der Weg” – droga, odmieniony w miejscowniku do „drodze”, pozostawiony jest na końcu pierwszego wersu, podczas gdy w oryginale tworzy początek kolejnego. Zabieg ten wynika z jednej strony z faktu, iż w języku polskim nie występuje rodzajnik określony (lub rodzajnik określony używany jest tylko demonstratywnie), z drugiej zaś z przesłanek metrycznych. W oryginale dziesięciosylabowy wers zamyka trochej z akcentowanym „auf” i nieakcentowanym „dem”. Ekier nie zachowuje liczby sylab, lecz przy pomocy „w drodze” tworzy taki sam stosunek metryczny, który poza tym brzmi w języku polskim bardzo naturalnie, gdyż prawie każde polskie dwusylabowe słowo stanowi trochej. Tłumaczenie Ekiera odzwierciedla ponadto graficzną formę wiersza – zachowuje za wyjątkiem, uwarunkowanych gramatycznie odstępstw, Grünbeinowskie przerzutnie.

„Alles passiert jetzt in Augenhöhe. Den” – „Wszystko przebiega na wysokości oczu. Tym”

Wstępna zgodność zarówno w kwestii graficznej, jak i leksykalno-syntaktycznej może budzić, po dokładniejszym spojrzeniu, pewne (czy uprawnione?) wątpliwości. Słowna dokładność początku „alles – wszystko” ustępuje już przy cza-

⁴⁰ Ibidem, s. 106.

⁴¹ Tu trzeba zwrócić uwagę na zagadnienie stopnia pokrewieństwa przekładu do oryginału. E. Balcerzan rozróżnia dwa zasadnicze grupy powodów: 1. zależne od autora; tj. przeoczenia, potknięcia, niewiedzę. 2. niezależne od autora; tj. różnice systemów językowych, na co w translacji poetyckiej nakłada się dyktatura porządków artystycznych (np. ocalenie rytmu przeinacza obraz poetyki czy lirycznego „ja”) E. Balcerzan, op. cit., s. 140. Odstępstwa wynikające z różnic gramatycznych mieszczą się w kategorii adekwatności, vide: M. Krysztofiak, op. cit., s. 24 i n.

sownik „passieren. Propozycja Ekiera „przebiega” – odpowiadałaby etymologicznie raczej niemieckiemu „verläuft”, i wskazuje semantycznie w pierwszej linii na pewien odbywający się proces – zmiany miejsca, przejścia, pokonania odcinka. W drugiej natomiast wiąże się znaczeniowo z „odbywać się, rozgrywać się” – co prawdopodobnie zgadza się z intencją autora, gdyż „passieren” ma jako pierwsze znaczenie „przekraczania, przejeżdżania, przechodzenia”, pomimo że konotowane jest jako „dziać się”. Innymi słowy, to, co się dzieje, rozgrywa się na wysokości oczu, co czasownik „przebiega”, wraz z pierwszym znaczeniem „przemieszczania się”, doskonale oddaje. Ekier uzyskuje poza tym ekwiwalencję brzmieniową: obydwie czasowniki zaczynają się samogłoską „p”, a użycie „przebiegać” nie rozciąga wersu o dodatkowy zaimek zwrotny „się”, co nastąpiłoby np. w wypadku wykorzystania czasownika: „dziać się”. Natomiast rezygnacja z okolicznika czasu „jetzt – teraz” pozwala zachować podobną ilość sylab w wersach⁴². Okolicznik ten nie jest w przekładzie konieczny, gdyż osadzenie czasowe opisywanej sytuacji, naszkicowane jest już w pierwszych trzech słowach wiersza.

„ersten Gesichtern, kantig und – hart, fehlen”	„pierwszym twarzom, o rysach kanciastych i – ostrych, brak”
---	--

Kolejny wers ukazuje starania o nadanie mu szaty wiernej formie oryginału. Tłumacz musi jednak już przy konstrukcji przymiotnikowej zrezygnować z tego zamierzenia, gdyż użycie w tym kontekście „kantig – kanciasty” i „hart – twardy” w formie nieodmiennej nie mogło być brane pod uwagę z powodów gramatycznych i stylistycznych. Także odmiana „kanciastym i twardym” nie rozwiązałaby tej kwestii – takie epitety w odniesieniu do twarzy mogłyby być użyte kolokwialnie, tu odniosłyby efekt raczej komiczny. Tym samym powstaje wrażenie precyzowania, gdyż w wersji Ekiera jest mowa o „kanciastych i ostrych rysach”, poprzez zabieg amplifikacji – rozwinięcie Grünbeinowskiej elipsy – i substytucji – „hart – twardy” zastąpiony zostaje przez „ostry”, co z jednej strony dokładniej opisuje zjawisko, z drugiej stanowi dopasowanie do polskiej stylistyki i frazeologii⁴³. Odstępstwo podyktowane wewnętrzną strukturą języka i wskazuje na kategorię adekwatności. Przekład kodu leksykalno-semantycznego, pomimo kilku zmian, wydaje się udany. Także kod estetyczny znajduje swoje odzwierciedlenie. Oryginał nie rozstrzyga bezpośrednio przynależności przymiotników (czy też

⁴² W oryginale zagęszcza, precyzuje okoliczności (zdarzenie) – zawęża moment ujęcia – bez niego w języku niemieckim nasunęłyby się natychmiast pytania: gdzie i kiedy? Polska wersja nie potrzebuje takiej precyzji.

⁴³ E. Balcerzan, *Literatura z literatury*, ibidem, s. 27.

przysłówek, w zależności od przyporządkowania ich „twarzom” lub czasownikowi „brakować”) – jak gdyby opisywały oddzielną obserwację, oddzielone przecinkami wtrącenie – co powoduje swoiste „rozerwanie”, które uwydatnia uczucie surowości sytuacji. Polska wersja przejawia w tym fragmencie pewną płynność i lekkość. Jednak przez użycie rzeczownika „brak”, w funkcji orzeczenia: „jest brak”, początkowo nie przetransportowany, a obecny w oryginale stan rytmicznego „rozerwania”, zostaje przywrócony, gdyż słowo „brak” jest jednosylabowe.

„nichts als die schwarzen Balken” – „tylko czarnego paska”

Mimo słownej przewagi w oryginale, liczba sylab obu wersji wynosi sześć. Ekier dokonuje redukcji: rezygnuje z porównania (nicht als). W przekładzie nie występuje też liczba mnoga rzeczownika „Balken – paski”, gdyż w ten rodzaj synekdochy jest bliższy polskiej stylistyce.

„über den Augen, ausgelöscht für die” – „na oczach, przekreślonych w dyskretnej”

Tutaj różnica jest ewidentna. Zwrot „über den Augen” musiałby właściwie w tłumaczeniu dosłownym brzmieć „ponad oczami”, lecz ponieważ zmieniłoby to zupełnie semantykę wypowiedzi i zniekształciłoby obraz opisywanej sytuacji, tłumacz dokonuje modulacji⁴⁴: stosując formę powszechną dla polskiej frazeologii „na oczach”, adekwatną do ilustrowanego zjawiska. Tym samym czytelnikom oryginału i przekładu ukaże się ten sam desygnat.

Jeszcze ciekawiej jawi się rozwiązanie kwestii imiesłowu dokonanego „ausgelöscht – wygaszonych”, czyli używając pola znaczeniowego⁴⁵ języka oryginału: nie palących się, nie tłących się, quasi bez ognia. W sensie przenośnym: bez wewnętrznego żaru – można powiedzieć – bez życia, czy udziału – lub też, rozwijając przenośnię – nieobecnych, niezdolnych do zachwyty, zimnych. Innymi słowy: nieszczęśliwych. Jednak dalej czytamy: „für die diskrete Kartei”, a więc, w wolnym tłumaczeniu: dla (na potrzeby) dyskretnej kartoteki. Czyli do wglądu tylko w kartotece. W polskiej wersji językowej znajdziemy: „przekreślone” (w dyskretnej kartotece). Pole semantyczne tego słowa to: skreślone, wykreślone, wymazane, usunięte – dalej – nie ma, nie widnieje, nie figuruje, nieobecne. Trudno się jednak w polu znaczeniowym imiesłowu „przekreślone” doszukać przenośnych sensów, które implikuje słowo oryginału. „Ausgelöscht” ma jednak również znaczenie: usunięte, wymazane – a więc – publicznie niedostępne. Spełnia tym samym wymogi ekwiwalentu, nie zachowując jednak dwuznaczności oryginału. Ponieważ, jeśli przyjąć – a istnieje duże prawdopodobieństwo, iż miało to miejsce – że intencją autora była owa dwuznaczność, uwypuklająca odzwierciedlany nastrój prze-

⁴⁴ Ibidem, s. 29.

⁴⁵ Ibidem, s. 44.

chodniów tego poranka – uwięzionych w szarym, w nieznaną wieczność powtarzalnym stanie początku dnia i drogi do pracy – zamiar przekazany jest tylko połowicznie. Udostępnione w oryginale wejrzenie w stan duszy ludzi nie nasuwa się w pierwszej kolejności (bezpośrednio) w polskiej wersji językowej, aczkolwiek fraza „przekreślone oczy” niesie podobny ładunek emocjonalny, co oryginał: jest w niej dramatyczność czy groza. Trzeba też zaznaczyć, że przy odpowiednich zabiegach konotacyjnych można dojść do podobnych wniosków. Kartoteka pozwala bowiem pośrednio odnieść się do więzienia, stanu uwięzienia lub uśpienia, kontroli i braku życiowej energii, rzeczywistości NRD czy PRL. Pomimo zmiany w warstwie semantycznej poszczególnych elementów, sens całej wypowiedzi zostaje zachowany. Powód powstałych zmian wydaje się być oczywisty, jest nim dostosowanie do polskiej stylistyki.

Natomiast źródłem niepełnego przeniesienia warstwy graficznej jest niemożliwość odwzorowania oryginalnej przerzutni, wynikająca ze względów gramatycznych i rytmicznych: braku w języku polskim rodzajnika określonego i obecności w przekładzie nieakcentowanego przyimka „w”. Ażeby choć po części uzyskać wierność metryczno-formalną, leksem „dyskretnej” zamyka wers.

„diskrete Kartei aller Zeugen des” – „kartotece wszystkich świadków cichego”

Tu dostrzegamy ten sam sposób postępowania, czyli przemieszczenie słowa kolejnego wersu do wcześniejszego, poprzedzającego go, rzędu. Powodem tego jest z jednej strony to samo zjawisko gramatyczne jak powyżej, z drugiej zaś chęć osiągnięcia przybliżonej liczby sylab w wersji (10/11). Jednak wiodącym czynnikiem wydaje się wola odwzorowania separacji elementów frazeologicznie powiązanych oraz zamiar oddania rytmu wiersza, w którym wers zamykają oksotyczne akcentowane sylaby.

„stillen Smogalarms (morgens” – „alarmu smogowego (rano”

Ponieważ przymiotnik „still-cichy” w polskiej wersji występuje w wersji poprzednim, tłumacz rozpoczyna od słowa „alarm”. Poza gramatycznie uwarunkowaną zmianą: rozbiciem niemieckiego złożenia „Smogalarms” i stworzeniu przymiotnika „smogowego”, tłumacz osiąga taką samą liczbę sylab: 7.

„halb 6.” – „o wpół do 6.”

„Und es ist diese Zähigkeit (zäh:” – „I to jest ta twardość (jak stal:”

Po początkowej dosłowności i dokładności słownikowej, koniec drugiego wersu implikuje pewną ambiwalencję; w oryginale znajdziemy: „Zähigkeit (zäh:”, natomiast w polskiej wersji językowej – „twardość (jak stal:”. Jak wyjaśnić tę substitucję? Wyraz „Zähigkeit” przetłumaczony jako „twardość” mógłby odpowiadać innemu niemieckiemu rzeczownikowi mianowicie „Härte” i budzić skojarze-

nia z hartem ducha, niezłomnością, ale też z brakiem współczucia, chłodem uczuciowym, czy skrajnością. Grünbein, wybierając „Zähigkeit”, celowo chce uniknąć tego typu asocjacji. Pole znaczeniowe owego rzeczownika dostarcza zupełnie innych konotacji: nierozciągliwy, giętki, ale mocny i trwały lub uciążliwy i powolny, ale także – i może to paradoksalne – ciągnący się. Trudno byłoby z tych przymiotów wyprowadzić jednak w języku polskim odpowiedni rzeczownik, a co gorsza jednosylabowy przysłówek, który budziłby podobne skojarzenia. Rozwiązaniem mogłoby być – biorąc pod uwagę cały kontekst ujętej lirycznie sytuacji – użycie rzeczownika „ciężkość (ciężko”, który również wpisuje się w niemiecki kontekst kulturowy, zwłaszcza jeśli chodzi o krytykę pewnych niemieckich prądów umysłowych)⁴⁶. Ekier dokonuje ponadto amplifikacji: zamiast odpowiednika „zäh” pojawia się porównanie „jak stal”. Występuje ono również we frazeologii niemieckiej: „hart wie Stahl” – „twardy jak stal”. Uzupełnienie czy rozwinięcie wydaje się na pierwszy rzut oka podążać innym w kierunku. Tłumacz wykorzystuje polski kontekst kulturowy do oglądu niemieckiej rzeczywistości (kryterium akceptacji), ale robi to przez wzgląd na doskonałość formalną i stylistyczną – użycie „ciężko” nie spełniłoby wymogu metrycznego. Jeśli jednak założyć, że w kontekście całej wypowiedzi poetyckiej autor, oprócz tego, że obnaża sytuację beznadziei, komentuje też dwuznacznie słuszność wręcz nienaturalnej niezłomności bohaterów opisywanych w wierszu, to przekład oddaje tę intencję. Ekier sytuuje swoje spostrzeżenia ponad merytoryką ścisłą i obiera metaperspektywę: nieważne, czy ocieźiali, mocni czy twardzi jak stal, tłumacz „wciela się” w podmiot liryczny i dopasowuje warstwę wyrażeniową do szerszego kontekstu. Pojawiający się odpowiednik wywoła to samo wrażenie, co oryginał. Ustępstwo w przekładzie kodu kulturowego jest więc podporządkowane zachowaniu kodu estetycznego.

„WIE DAS DEUTSCHE SAGT), dass sie schräg” – „MAWIA SIĘ PO NIEMIECKU): że tak ukosem idą”

Kolejny raz różnica podyktowana jest immanentną cechą języka przekładu. Frazy „wie das Deutsche sagt” nie sposób dosłownie przełożyć na język polski, nie naruszając norm stylistycznych. Ekier proponuje: „mawia się po niemiecku”, zachowując jednocześnie – przez wzgląd na graficzną formę – wielkie litery. W dalszej części tłumacz postępuje konsekwentnie: „dass sie schräg” – „że tak ukosem idą”. Osadzając czasownik na ostatniej pozycji w wersie, wzbogaca go o przysłówek „tak”, więc ostatecznie wers wypada o sześć sylab dłuższy niż w oryginale. Niemiecka składnia zakłada, iż po spójniku „dass” czasownik znajdzie się na końcu zdania, w tym przypadku przed „und” i po „dass sie schräg”. Jednak w oryginale, poza „schräg – ukosem”, „idą” także: „przeciwko bólowi głowy”.

⁴⁶ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Poznań 2000, s. 172-176.

<p>„gegen den Kopfschmerz gehn und das Rauschen der Filteranlagen in uns.“</p>	<p>„mając przeciwko sobie ból głowy i szum filtrującego urządzenia w nas.“</p>
--	--

Jedno orzeczenie obsługuje tu dwa dopełnienia. Grünbeinowski sens nie zostałby oddany przy próbie dosłownego tłumaczenia, a wers wywołałby efekt komiczny. Ekier ponownie stosuje więc amplifikację i dodaje czasownik „mieć” w formie imiesłowu przysłówkowego współczesnego. W warstwie znaczeniowej zabieg ten niczego nie zmienia, koniec wiersza brzmi jednak naturalniej i plastyczniej.

Perpetuum Mobile, z tomu *Grauzone Morgens* (ostatnia strofa)

„Im Handumdrehen aus dem Lärm einer Stadt” – „Mgnienie oka, i z miejskiego zgiełku”

Tłumacz wykazuje tu znacznie więcej inicjatywy twórczej niż w poprzednim wypadku, gdyż po pierwsze, jeszcze dalej odchodzi od praktyki tłumaczenia dosłownego – wiersz ten pozwala też na odrobinę więcej swobody w postępowaniu translatorskim. Z drugiej strony, przy całej quasi-artystycznej wolności Ekier pozostaje wierny swojemu stylowi, w którym gramatyczna i stylistyczna doskonałość i leksykalna dokładność uzupełniają się z wyczuciem subtelnie postawionych granic swobody translatorskiej interpretacji.

„Im Handumdrehen” odpowiada polskiemu „w mgnieniu oka” – Ekier rezygnuje, w duchu wspomnianej swobody, z przyimka przestrzennego „w”, mimo tego wers nie sprawia wrażenia rozerwanego, nie traci również nic w warstwie znaczeniowej. Ponadto autor przekładu, stosując elipsę, osiąga większą dynamikę. Niepełność daje poza tym więcej przestrzeni czytelniczej wyobraźni⁴⁷. Wstawienie znaku przystankowego (przecinka) oddzielającego kolejną frazę, wzbogaconą o spójnik „i”, w połączeniu z wcześniejszymi środkami wyrazu, przyczynia się do spotęgowania nie tylko dynamizmu, ale i surowości ekspresji. Także dalej tłumacz nie trzyma się kurczowo litery oryginału. Zamiast „Lärm einer Stadt” – zgiełk miasta pojawia się „miejski zgiełk”, gdyż przekładowcy zależy na formie najbardziej naturalnej dla frazeologii polskiej.

„fliegst du als Zeitpfeil” – „przez zwierciadło science-fiction”

Widoczna tu inwersja, podyktowana jest składniowymi względami języka przekładu.

⁴⁷ M.in. tę kategorię przyjęła Lucylla Pszczołowska za wyróżnik poezji lirycznej. L. Pszczołowska, *Forma wiersza a utwór liryczny*, w: Henryk Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967, s. 162

durch den Science-fiction-Spiegel hinaus in das galaktische Schweigen der Dichter des Tao.	ty, strzałka czasu, wyfruwasz hen, w galaktyczne milczenie poetów tao.
--	--

Tłumacz wyraźnie odchodzi od struktury oryginału, posługuje się asyndetem: zaimek osobowy „du – ty”, oddzielony jest od czasownika przez wtrącenie „strzałka czasu”. Ekier rezygnuje ponadto z bezpośredniego porównania (czyli ze spójnika „als – jako”), stosując amplifikację, wprowadza własne elementy, które sprawiają, że tekst staje się przyjemniejszy dla polskiego ucha. Zastępuje również niemieckie, nieistniejące w j. polskim, części składni: hinaus (na zewnątrz, w linii prostej widziane z perspektywy nadawcy) – hen (w dal). Pomimo, że obydwie wersje nie pokrywają się w tym miejscu metrycznie, zbliżają się one do siebie brzmieniowo i graficznie, za sprawą obecności spółgłoski „h”.

Thomas Rosenlöcher *Der Mensch* z tomu *Schneebier* 1988 – *Człowiek*
„Er sitze auf der Bank vor seiner Laube.” – „Niech siedzi tak przed altanką na ławce, ”

Początek otwiera podyktowana gramatycznie amplifikacja – dodatkowe „niech”, po którym następuje czasownik, odpowiada niemieckiej formie pierwszego trybu przypuszczającego – wyrażającego życzenie: „er sitze”. Zabieg ten wynika więc z immanentnej struktury języka polskiego i odpowiada kryterium adekwatności. Ekier idzie jednak dalej i wzbogaca omawiany wers o przysłówek „tak”, co pozwala z jednej strony uplastyczyć wyrażenie i zachować oryginalną rytmikę oraz metrum – wieńczone trochejem, z drugiej zaś zrównać liczbę sylab, która w obydwu przypadkach wynosi 11. Ekier osiąga to uzupełniając miejsca, które w oryginalnie niemieckim zajmują rodzajniki i zaimki.

„den Regebogen häuptlings hingestellt.” – „i z wystawioną u wezglowia tęczę.”

Obecny tu szyk wyrazów przekładu wynika z woli zachowania rytmu i dopasowania budowy wersu do polskiej składni. Z tego też powodu Ekier odwołuje się ponownie do amplifikacji i wzbogaca frazę o samogłoskę „i”, a osadzając ją na początku zdania, uzyskuje większą plastyczność.

„Mit Laub und Äpfeln rings bestückt die Bäume,” – „Drzewa przybrane jabłkami i liśćmi.”

Wers ten w polskiej wersji jest wyraźnie zredukowany i uproszczony.

„Gänseblümchengezwitscher tief im Gras.” – „Gdziekolwiek wśród źdźbeł świergoce stokrotka.”

Tutaj różnica graficzna i brzmieniowa, a także leksykalna, jest ogromna. W pierwszej kolejności rozkładowi ulega niemieckie złożenie. Poza tym wyrażenie

„tief im Gras – głęboko w trawie” znalazło ekwiwalent w „gdzieniegdzie wśród źdźbeł”. Mamy tu ponadto do czynienia nie tylko z odwróceniem szyku zdania, ale i werbalizacją rzeczownikowego złożenia odczasownikowego imiesłowu dokonanego czasu przeszłego: nie „Gezwitscher – świergot (poćwierkiwanie), lecz aktywnie: „świergoce stokrotka”.

„Indes der Wurm des umgebrochenen Beetes” – „Robak tymczasem na spulchnionym klombie”

Inwersja – element stały repertuaru tłumacza – „Indes der Wurm – tym czasem robak” – jest tu, jak często poprzednio, spowodowana zamiarem zachowania metrum oryginału i dopasowanie do normy syntaktycznej. W dalszej części wersu autor przekładu oddala się od sematyczno-leksykalnej, a także gramatycznej, ekwiwalencji, gdyż zamiast „spulchnionego klombu” znajdziemy: „na spulchnionym klombie”, następnie wybiera określenie „klomb”, co w pierwszej linii wskazywałoby na klomb kwiatowy. Miejsce takie w ogrodzie określa się zwykle: „grządka”. Niniejszym następuje przeniesienie w zupełnie inny krajobraz. Jakie natomiast znaczenie osiągnięte zostało przez rezygnację z dopełniacza? W oryginale: „robak spulchnionej grządki” uwyrażnia przynależność. Robak należy do istoty grządki, stanowi jakby jedną z jej cech. Jest niczym robotnik, który spulchnia ziemię lub w niej ukryty mały mechanizm – niepozorny robak, a jednak życie ukryte w grządce. Ten stosunek przynależności zostaje w wersji polskiej przełamany poprzez użycie przyimka implikującego miejscownik: „robak na klombie” – znajduje się na klombie, może jednak za chwilę być gdzieś indziej, to bardziej ulotny gość, aniżeli stała składowa, nie siła życiowa natury grządki, czy ukryte w niej życie. Obydwie wersje zakładają jednak perspektywę natury, która zgłasza się oddolnie – te rozbieżności ponownie da się sprowadzić do zamiaru zachowania przez tłumacza doskonałego stylistycznie języka.

„Den Kopf erhebt und stumm herüberblickt.” – „podnosi głowę i spogląda niemo.”

Tu, poza inwersją wymuszoną uwarunkowaniami gramatycznymi języka przekładu, wers przetłumaczony został linearnie.

„Sich fragend, ob der Mensch denn ewig lebe.” – „Pytając siebie, czy człowiek jest wieczny.”

Początek tego wersu, pomimo podyktowanej gramatycznie zmiany szyku, ponownie zdradza tłumaczenie dosłowne. Modyfikacja pojawia się dopiero w jego drugiej części: w polskiej wersji znajdziemy nie „der Mensch denn ewig lebe – czy człowiek żyje wiecznie”, lecz „czy człowiek jest wieczny”. Tu, wyżej wymieniona perspektywa, ukazuje swoją kolejną odśłonę – wymiar czasowości, a w zasadzie perspektywiczność czasu: podczas gdy kolejnego lata nowy robak przygląda się

człowiekowi, ten – pomimo upływu czasu, czy starzenia – pozostaje tym samym osobnikiem. Dokonana modyfikacja nie wpływa jednak istotnie na zachowanie sensu. W wersji końcowym wraca ten sam sposób postępowania, rozszerzając perspektywę o jeszcze inny wymiar, implikując jednocześnie odpowiedź na pytanie robaka.

„Silberne Tropfen falln ins Wasserfass.” – „Do beczki z wodą spada srebrna kropla.”

Thomas Rosenlöcher zestawia ze sobą obrazy, każdy z nich reprezentuje inny porządek: robaka, człowieka i wieczności (woda). Porządki te różnią się od siebie czasowością. Człowiek jest też nietrwałym gościem ziemi, podobnie jak wcześniej robak w stosunku do człowieka. Parafrazując: w oryginale człowiek to robak klombu – człowiek ten jest częścią natury. Przekład mógłby sugerować, że jest on czasowo związany z naturą. Zestawienie w tekście człowieka i robaka (czyli elementu przyrody), nie współgra jednak z taką interpretacją. Tłumaczenie uwypukla więc tylko jeszcze lepiej aspekt czasowości.

Ponadto w przekładzie kolejny raz pojawia inwersja. Linijka polskiej wersji rozpoczyna się od okolicznika miejsca. Poza tym następuje redukcja w rzeczowniku „Tropfen” – krople do liczby pojedynczej, co, po pierwsze, powoduje skoncentrowanie na chwili – jakby zastygnięcie, a po drugie punktowe podsumowanie. Tymczasem oryginał okrasza całość łańcuchem kropli, niczym kreska końcowa, która ciągnie się pod zdarzeniami. Mimo tej drobnej różnicy oryginał i przekład oddają tę samą myśl. Inwersja służy zachowaniu oryginalnego metrum, natomiast redukcja, zastosowanie liczby pojedynczej, czyli środka metonimii, podnosi walor poetycki i wpisuje się w polską tradycję literacką. Ekier łączy utrzymanie normy językowej oraz dopasowanie do konwencji literackiej z przetransponowaniem kodu estetycznego.

*

Jakub Ekier dobrze radzi sobie z wspomnianą na początku kwestią sprzeczności tłumacza-interpretatora, gdyż: bardzo ostrożnie podchodzi do kwestii swobody artystycznej tłumacza. Według Edwarda Balcerzana istnieją dwa typy tłumaczenia; tłumaczenie właściwe i interpretacja⁴⁸. Oba typy translacji krzyżują się u Ekiera. Ponadto: wyraźnie naprzeciw wychodzi tłumaczowi wspólne dla Polski i Niemiec Wschodnich doświadczenie komunizmu, Grünbein jest przy tym w prezentowanych przykładach poetą na tyle symbolicznym i uniwersalnym (chciałoby

⁴⁸ Tłumaczenie właściwe to poszukiwanie równoważnych odpowiedników semantycznych i emocjonalnych znaków języka przekładu, zastąpienie słowa pierwowzoru jego ekwiwalentem. Interpretacja natomiast czyni głównym podmiotem wypowiedawczym tłumacza. Wykonawca przekładu jeszcze raz, po swoim, opowiada o świecie, którego dotyczył pierwowzór i który istnieje za tekstem. E. Balcerzan, op. cit., s. 26 i n. 27.

się, bez konotacji pejoratywnych, powiedzieć – globalnym), robiącym „zdjęcia”, cytującym, i zestawiającym je ze sobą, iż przekład jego tekstów na język polski nie jest mozolnym przekładem kultury, lecz w dużej mierze semiotyki, poszukującej lub odwołującej się do podobnej semantyki, którą Ekier z łatwością znajduje. Thomasa Rosenlöchera można określić natomiast typem „poetyckiego malarza”, termin przekładowca dobrze odtwarza jego „literackie pociągnięcia pędzlem”. Po trzecie: Ekier przeważnie doskonale rozszyfrowuje i zachowuje intencję autora, jednocześnie potrafi dopasować utwory Grünbeina i Rosenlöchera do polskiej tradycji literackiej, realizując wytyczne przekładu-adaptacji, jednocześnie skłania się też ku metodzie iluzji.

Tłumaczenie Ekiera nosi znamiona adaptacji, zjawiska oryginału są asymilowanie, zastępowane elementami z kultury docelowej, ale także transferu⁴⁹.

Jakub Ekier dobrze zna poetycki model świata zarówno Grünbeina, jak i Rosenlöchera i prawidłowo przeprowadza rekonstrukcję⁵⁰, ociera się ponadto o kod konotacyjny oraz innowacyjny⁵¹. Jego przedsięwzięcie translatorskie plasuje się wyraźnie na granicy pomiędzy *tłumaczeniem* – wiernym, ale nie artystycznym i *przekładem* – zarówno wiernym i artystycznym w typologii Karla Dedeciusa. Tłumacz podchodzi do zagadnienia słów kluczowych (m.in. „schwarze Balken – czarny pasek”, „Kartei – kartoteka” czy „Zähigkeit – twardość”) każdorazowo inaczej, indywidualnie rozpatrując kolejne słowo w zależności od kontekstu, metrum czy stylistyki.

Mając na uwadze tezę o braku doskonałej zgodności przekładu z oryginałem⁵², można zaobserwować, iż tłumacz zbliża izomorficznie dzieło i polski tekst. Dużym walorem warsztatu translatorskiego Jakuba Ekiera jest przywiązanie do metrum, odzwierciedlanie formy graficznej, dobieranie form ekwiwalentnych, istniejących w tradycji i akceptowanych przez język i kulturę docelową⁵³. Ustępstwa w większości wynikają z immanentnych cech języka przekładu, spełniając kryterium adekwatności, rzadko kryterium akceptacji, czego jednym z niewielu przykładów może być tłumaczenie frazy: „Wie das Deutsche sagt”.

Charakterystyczną cechą przekładu Jakuba Ekiera jest również przejście od tłumaczenia dosłownego do modulacji. Używając redukcji, substytucji i amplifikacji, nie odpłaca on jednak za uchybienie nadwyżką w innym miejscu, tworzy nową wartość, poza tym szczególne miejsce w przekładzie tego poety zajmuje dbałość o precyzję językową i doskonałość stylistyczną.

⁴⁹ Za przykład poszerzania kanonu językowego może posłużyć użyty przez autora przekładu neologizm „pierzastość” z wiersza T. Rosenlöchera *Późno*, który był również przedmiotem analizy, nie wszedł jednak do publikacji, ze względów objętościowych.

⁵⁰ S. Barańczak, *Poetycki model świata a problemy przekładu artystycznego*, w: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, op. cit., s. 207–209.

⁵¹ Ibidem, s. 21.

⁵² Ibidem, s. 22.

⁵³ M. Krysztofiak, op. cit., s. 106–107.

Tłumacz w większości przypadków zachowuje kod leksykalno-semantyczny – wyjątkowo zdarzają się odstępstwa – główne zmiany dotyczą szyku zdania przez wzgląd na odtworzenie metrum. Rezygnacja – praca straty – jeśli się dokonuje, to na poziomie leksyki, jest zmianą znaku na korzyść większej jednostki: wersu czy całego wiersza, ocaleniem myśli, przesłania lub uczucia. Deficyty w przeniesieniu kodu kulturowego autor przekładu rekompensuje wzmocnionym kodem estetycznym.

Ekier panuje nad wierszem jak nad spójną całością, dba o plastykę i dynamikę wyrazu, jego przekład nie jest prostą wymianą planu wyrażenia, z zachowaniem planu treści. Tłumacz szuka ekwiwalentu, gdy takiego nie ma, znajduje wyraz bliskoznaczny i brzmieniowo podobny, jak w przypadku: „hen – hinaus”. Przedsięwzięcie translatorskie Jakuba Ekiera wypada w połowie drogi między pozycją redundantną a innowacyjną.⁵⁴

Karl Dedecius mówiąc, że najwyżej na skali ocen przekładu poezji jest „wycucie duszy wiersza”, stawia translatorską poprzeczkę bardzo wysoko. Jakub Ekier spełnia ten wymóg, pozostawiając jednocześnie miejsce do opisu tym, którzy odważą się zaryzykować więcej swobody artystycznej lub fantazji w przekładzie.

Literatura

- Mirjam Appel, *Lyrickübersetzen*. Frankfurt am Main 2004.
Edward Balcerzan, *Literatura z literatury*. Katowice 1998.
Edward Balcerzan, *Wielojęzyczność literatury i problemy artystycznego*. Wrocław 1984.
Edward Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*. Poznań 2009.
Karl Dedecius, *Vom Übersetzen*. Frankfurt am Main 1986.
Jakub Ekier, *Śmieci, śmierć i śmiech, czyli dwa razy poezja*. „Literatura na Świecie” 1998, nr 3.
Theo Elm (Red.), *Lyrick der neunziger Jahre*. Stuttgart 2000.
Durs Grünbein, *Grauzone Morgens*. Frankfurt am Main 2001.
Durs Grünbein, *Wiersze*. Przełożył Jakub Ekier. „Literatura na Świecie” 1998, nr 3.
Maria Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996.
Sven Michaelsen, *Rebell im Röntgenblick*. „Stern”, 1995, nr 43.
Friedrich Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Poznań 2000.
P. Ricoeur, *O tłumaczeniu*, w: P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*. Przeł. T. Swoboda, S. Ułaszek. Wstępem poprzedził E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 33–59.
Thomas Rosenlöcher, *Schneebier*. Halle–Leipzig 1988.
Thomas Rosenlöcher, *Wiersze*. Przełożył Jakub Ekier. „Literatura na świecie” 1998, nr 3.
Judith Ryan, *Das Motiv der Schädelnähte bei Durs Grünbein*. Fischer Gerhard/Roberts David: *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989–1999*. Tübingen 2001.
Wacław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu*. Warszawa 2002.
Andreas Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung*. Frankfurt am Main 1995.
Problemy teorii literatury. Pod red. Henryka Markiewicza, Wrocław 1967.

⁵⁴ E. Balcerzan, op. cit., s. 97–105.

