

MAŁGORZATA WESOŁOWSKA

Pan Kiehot Güntera Grassa w serii przekładowej. Naśladowanie, wyobraźnia, tłumaczenie

1. Don Kichote i wyobraźnia –

to nieomal pleonastyczne połączenie, nie sposób bowiem oddzielić postaci *el caballero de la Triste Figura*, Rycerza Smętnego Oblicza, od jego wyobraźni, a samo pojęcie wyobraźni od czasu wydania przygód *Przemyslnego szlachcica Don Kichota z Manczy* może być symbolizowane przez postać Cervantesa. Jednak, o czym warto przypomnieć, dla Don Kichota świat w kształcie, w jakim go postrzegał, przedstawiał się nie jako wyobrażony, lecz jako zupełnie rzeczywisty. W pierwszym rozdziale polskiego wydania przygód błędnego rycerza czytamy: „[...] nabił sobie wyobraźnię tym wszystkim, co w [księgach rycerskich] wyczytał”, i wierzył, że „cała ta wyczytana machina onych sennych majaczeń jest prawdą, iż nie było dłań pewniejszych dziejów na świecie”¹. Wyobraźnia Don Kichota powołuje zatem do życia Don Kichota – „dzikusa odwzorowań”, jak określa tę postać Michel Foucault² – który z kolei zostaje odwzorowany, czy też przewyobrażony, niezliczoną ilość razy w różnych tekstach literatury i kultury polskiej oraz światowej³.

Jednym z takich wcieleń Rycerza Smętnego Oblicza jest Don Kichote Güntera Grassa – Pan Kiehot, który został wyobrażony przez Grassa podwójnie – jego literacka egzystencja ma formę wiersza *Pan Kiehot*, opublikowanego w tomie *Gleisdreieck*

¹ M. de Cervantes Saavedra, *Przemyslny szlachcic Don Kichote z Manczy*, tłum. A. i Z. Czerny, Warszawa 1972, s. 29.

² M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 55.

³ Nie sposób wymienić w tym miejscu wszystkich utworów, które powstały z inspiracji postacią Pana Kichota, jednak w kontekście omawianego zagadnienia trzeba wskazać choćby kilka nazwisk polskich poetów, dla których postać i czyny Cervantesowskiego Don Quijote’a miały szczególne znaczenie. Są to zatem między innymi: Krzysztof Kamil Baczyński (*Don Kiehot*), Stanisław Grochowiak (*Don Kiszot*), Zbigniew Herbert (*O dwu nogach Pana Cogito*), Bolesław Leśmian (*Don Kiehot*), Antoni Słonimski (*Sąd nad Don Kiehotem*).

(*Zwrotnica*) w roku 1960, oraz fragmentu rozdziału *Blaszanego bębenka*, *On leży na Zaspie*⁴, wydanego w Niemczech w roku 1959. Wiersz doczekał się sześciu (znanych mi) tłumaczeń na język polski, *Blaszany bębenek* – jednego. Można zatem stwierdzić, że Pan Kiehot niemieckiego pisarza i poety, będąc odwzorowaniem hiszpańskiego Don Quijote, sam został swoiście odwzorowany w kilku przekładach na język polski, i postawić pytanie: kim jest Pan Kiehot Grassa i Pan Kichot polskich tłumaczy? Bolesław Fac w swoim komentarzu do polskiego wydania książki poetyckiej autora *Blaszanego bębenka* pisał: „Jeżeli wiersze u Grassa stanowią wstęp do gry wyobraźni dla następnej powieści, to może się zdarzyć, że wiersz jest małą fabułą, że to, co nastąpi, powieść, jest tylko jej rozpisaniem”⁵. Czy wiersz Grassa otwiera się na wyobraźnię tłumacza? Czy jeśli będziemy traktować wiersz *Pan Kiebot* jedynie jako „wstęp do gry wyobraźni” w *Blaszonym bębenku*, nie okaże się, że miejsca dla wyobraźni tłumacza pozostaje bardzo niewiele, a poszczególne tłumaczenia wiersza są jedynie mniej lub bardziej zręcznymi próbami poszukiwania językowych odpowiedników? W jaki sposób zagadnienie wyobraźni wpisuje się w problematykę serii przekładowej? I wreszcie – jakie zmiany zachodzą w akcie interpretacji, gdy interpretator ma do czynienia nie z pojedynczym utworem, ale z całą serią jego „lustrzanych” odbić?

Interesująca mnie seria przekładowa została w części ustanowiona przez wydawcę, który w antologii z utworami niemieckiego pisarza zebrał cztery różne przekłady wiersza na język

⁴ W rozdziale tym Grass opisuje, jaki los spotkał jego bohaterów biorących udział w obronie Poczty Polskiej w Gdańsku oraz odnosi się do wydarzeń kampanii wrześniowej roku 1939. Fragment, w którym autor opisuje Pana Kichota, jest nawiązaniem do mitu polskiej kawalerii atakującej niemieckie czołgi. W tłumaczeniu Sławomira Błaut brzmi on następująco: „Och, ty szalona kawalerio! Uganiająca się konno w poszukiwaniu czarnych jagód. Z lancami, które zdobią biało-czerwone proporczyki. Szwadrony melancholii i tradycji. Szarże jak z obrazka. Przez pola pod Łodzią i Kutnem. [...] Oto ułani, znowu ich świerzbi, zwracają konie ku stertom słomy – to także tworzy obraz – i zbierają się za dowódcą, w Hiszpanii ma on na imię Don Quijote, tu jednak nazywa się Pan Kichot, jest rodowitym Polakiem o smutnej i szlachetnej postaci [...]. Lecz ten na pół hiszpański, na pół polski, zabłąkany w umieranie rycerz – pełen fantazji Pan Kichot, zbyt pełen fantazji! – opuszcza lancę z proporczykiem, zaprasza biało-czerwono do ucałowania dłoni i woła, aż zorze wieczorne, aż bociany na dachach klekoczą biało-czerwono, aż wiśnie wypluwają pestki, woła do kawalerii: «Na koń, szlachetni Polacy, to nie są stalowe czołgi, tylko wiatraki albo owce, zapraszam was do ucałowania dłoni!»». A wtedy szwadrony ruszały cwałem na szarozielone skrzydło stali i dodawały zorzy wieczornej jeszcze trochę czerwonego blasku w dali. Proszę wybaczyc Oskarowi ów końcowy rym, a jednocześnie poetyczność tego opisu bitwy” (G. Grass, *Blaszany bębenek*, tłum. S. Błaut, Kraków 2004, s. 237).

⁵ B. Fac, *Przed dwukropkiem poszukuje się posłusznych słów*, w: G. Grass, *Wiersze wybrane*, Gdańsk 1986, s. 178.

polski oraz jeden przekład na język kaszubski. Do tego zestawienia dopisuję jeszcze dwa przekłady, które ukazały się kilka lat później. Wraz z serią przekładów *Pana Kieбота* warto przywołać także dwa utwory poetyckie – autorstwa jednego z tłumaczy – które z wierszem Grassa oraz z przekładem tego utworu łączą pewne związki intertekstualne. Tak nakreśloną konstelację, w której centrum znajduje się Grassowski *Pan Kiebot*, możemy określić mianem „serii tekstualizacji”, której koncepcję przedstawiła Marta Skwara⁶.

W swoim szkicu skupię się przede wszystkim na aspekcie przekładowym, kierując zarazem swoją analizę (jak postuluje Marta Skwara) ku kwestiom recepcyjnym i intertekstualnym.

Poszukując odpowiedzi na wyżej postawione pytania, odwołam się do ustaleń polskich i niemieckich badaczy, które dotyczą liryki Grassa, do interpretacji wiersza Grassa autorstwa Marii Janion oraz do pracy Benedikta Engelsa, autora książki poświęconej lirycznym kontekstom *Blaszanego bębenka*, a także do wybranych wypowiedzi teoretyków na temat donkiszotyzmu – Arne Melberga, José Ortegi y Gassetta oraz Michela Foucaulta – przydatnych, jak sądzę, w analizie serii, której głównym bohaterem jest hiszpańsko-niemiecko-polski Pan Kichot.

Arne Melberg w *Teoriach mimesis* zauważa, że „w tradycji kichotowskiej, także w tradycji interpretacyjnej, gra i powaga łączą się z fikcją, rzeczywistością i historią, wspólnym mianownikiem zaś jest napięcie między imitacją a innowacją”⁷. Dla Don Kichota, jak spostrzega Melberg, i o czym wspominałam przed chwilą, literatura nie jest tylko i wyłącznie literaturą – jest rzeczywistością. Tłumaczenie także jest rozpięte pomiędzy imitacją a innowacją, inaczej jednak (choć niezupełnie) możemy w kontekście przekładu rozumieć rzeczywistość, do której odwołuje się tłumacz, i którą odwzorowuje. Podobnie jak dla Don Kichota rzeczywistość stanowi literatura (źródło jego poczynań), którą stara się wiernie naśladować, zachowując wszelkie pozory „autentyczności” i którą jednocześnie tworzy, tak dla tłumacza „rzeczywistością” jest tekst literacki, który tłumaczy. Don Kichote działał

⁶ M. Skwara, *Wyobrażenia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, (artykuł udostępniony przed publikacją, zob. w niniejszym tomie, s. 99–117). Badaczka rozszerza definicję serii przekładowej, wyodrębniając także „serię tekstualizacji”, czyli serię nowych tekstów nawiązujących do oryginału albo (i) przekładu, który stanowił źródło inspiracji, oraz serię recepcyjną. Zdaniem badaczki, dopiero szerszy kontekst (taki, który nie ogranicza badania serii tylko do porównywania poszczególnych przekładów), pozwala na dostrzeżenie różnorodności związków, w jakich uczestniczyła określona seria w danej kulturze.

⁷ A. Melberg, *Teorie mimesis: repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 77.

przede wszystkim w sferze języka, „nazywał, by uczynić świat zrozumiałym”⁸; podobnie działają tłumacze.

Z kolei Foucault pisze o Don Kichocie tak: „[...] wygląda jak chuda, cienka litera, która wypadła wprost z niedomkniętej książki. Cały jego byt to tylko język, tekst, zadrukowane stronicie, historie już zapisane. Uczyniono go z krzyżujących się słów, to pismo błądzące po świecie między odwzorowaniami rzeczy”⁹. Każdy z Panów Kichotów tłumaczy polskich, odwzorowujących wiersz Grassa, został uczyniony z innych słów; możemy postawić zatem kolejne pytanie: czy za każdym razem mamy do czynienia z innym Kichotem?

2. Günter Grass i liryka

Michael Hamburger w swoim artykule zatytułowanym *Moralist mit Narrenkappe* wyjaśnia, dlaczego Günter Grass jest szczególnym przypadkiem poety. Otóż, wyjątkowość Grassa poety polega na tym, że posiada on wiele innych wcieleń – jest niezwykle opowiadaczem, dramaturgiem, artystą, politykiem i... kucharzem. Jak zauważa Hamburger, niektórym krytykom ta mnogość ról wydaje się podejrzana, ale jeśliby dokładniej przyjrzeć się temu przypadkowi, okazuje się, że wszystkie te wcielenia pochodzą z tego samego źródła i wzajemnie się przenikają. Dlatego tyle kłopotów sprawia zaklasyfikowanie poezji Grassa do konkretnego prądu literackiego, umieszczenie jej w sztywnych ramach konwencji poetyckich. Grass w swojej twórczości opowiada się przeciwko wszelkim specjalizacjom, czy też szerzej – ideologiom¹⁰. Hamburger odnosi się także do innej mnogości wcieleń Grassa poety. Badacz zauważa, że już w swoim pierwszym poetyckim zbiorze, *Die Vorzüge der Windbühner*, Grass przyjmuje maskę błazna, nasycając swoje wiersze elementami ludycznymi. W kolejnych zbiorach (a więc już w *Gleisdreieck*) poeta błazen przyjmuje także tożsamość poety moralisty i poety polityka¹¹, odnoszącego się do aktualnych wydarzeń za pomocą lirycznego

⁸ Ibidem, s. 88.

⁹ M. Foucault, op.cit., s. 53.

¹⁰ M. Hamburger, *Moralist mit Narrenkappe. Die Lyrik des Günter Grass*, „Text + Kritik”, z. 1/1a: *Günter Grass*, s. 107.

¹¹ Jeden z ostatnich „politycznych” wierszy Grassa, *Was gesagt werden muss*, opublikowany 4 kwietnia 2012 r. w „Süddeutsche Zeitung”, „La Repubblica” oraz „El Pais”, wzbudził szczególnie wiele kontrowersji, a przez kilka tygodni był przedmiotem medialnych dyskusji. Grass krytycznie ocenił w nim postawę Izraela, stwierdzając, że ze swoją bronią jądrową zagraża on pokojowi na świecie.

słowa¹². Bywa, że jedno z tych wcieleń przeważa nad drugim, oba się jednak wzajemnie uzupełniają.

Drugi z poetyckich tomów Grassa został opisany przez Dietera Stolz jako „ein Dokument des Übergangs”¹³ (dokument przejścia). W czasie pisania wierszy do zbioru *Gleisdreieck*, pod koniec lat 50., Grass kończył pisać w Paryżu *Blaszany bębenek* i pracował już nad kolejnymi częściami gdańskiej trylogii. Praca Grassa pisarza miała zatem duży wpływ na pracę Grassa poety. Jak zauważa Stolz, w tomie *Gleisdreieck* można dostrzec silny zwrot ku swoistemu uprozowaniu wierszy:

Widoczny zwrot ku prozatorskim strukturom w rytmicznych wierszach, dokładne czasowe i przestrzenne umiejscowienie poszczególnych dzieł, uwzględnienie społecznych realiów, podjęcie takich tematów jak konflikt pomiędzy sferą prywatną a publiczną, problemy małżeńskie i pokoleniowe, oraz co równie istotne, nieustające próby oddeemonizowania historii za pomocą lirycznych środków¹⁴.

Pisze Stolz także o tym, że Grass opiera się na konkrety, nie ucieka w „substanzzlose Abstraktionen”, nie interesuje go „idealistisch fundierte Welterklärungs” (idealistyczne wyjaśnianie świata), Grass jest bowiem „detailverliebte Lyriker” (miłośnikiem detalu)¹⁵.

Benedikt Engels we wstępie do swojej książki *Das lyrische Umfeld der „Danziger Trilogie”* (2005) zwraca uwagę na fakt, że prawie w każdej monografii poświęconej Grassowi znajdziemy informację o przeplataniu się w twórczości literackiej tego autora różnych rodzajów i gatunków literackich oraz malarskich, niewiele jest jednak prac poświęconych konsekwentnemu badaniu tych zależności¹⁶. Monografia Engelsa stanowi zatem całościowe opracowanie związków Grassowskich wierszy z utworami prozatorskimi składającymi się na gdańską trylogię. Jak zauważa bo-

¹² M. Hamburger, op.cit., s. 116.

¹³ D. Stolz, *Günter Grass. Der Schriftsteller. Eine Einführung*, Göttingen 2005, s. 29.

¹⁴ „Die verstärkte Hinwendung zu prosanahen Strukturen in den nach wie vor betont rhythmischen Gedichten, die genauere zeitliche und örtliche Lokalisierung einzelner Werke, die zunehmende Berücksichtigung gesellschaftlich vermittelter Wirklichkeiten, die Thematisierung pragmatisch gelöster Konflikte zwischen privater und öffentlicher Sphäre, die Behandlung von Ehe- und Generationsproblem und nicht zuletzt der wiederholte Versuch, die von Menschen gemachte Geschichte mit lyrischen Mitteln zu entdämonisieren”. (Ibidem, s. 30). Thum. – M.W.

¹⁵ Ibidem, s. 31.

¹⁶ B. Engels, *Das lyrische Umfeld der „Danziger Trilogie” von Günter Grass*, Würzburg 2005.

wiem Engels, teksty epickie Grassa i wiersze tworzą splątana z sobą sieć, która musi być rozpatrywana w całości. Trudno w pełni zrozumieć gdańską trylogię bez odniesienia do liryki, podobnie jak niektórych wierszy nie sposób interpretować bez znajomości prac epickich. Nie oznacza to, że wiersze czy powieści są wzajemnym „skopiowaniem”, ponieważ „w obu tych formach artystycznego wyrazu można odnaleźć «coś niespodziewanego»”¹⁷. I choć utwory liryczne oraz prozatorskie nie są ze sobą tożsame, posiadają one bardzo konkretne miejsca wspólne. Jednym z takich miejsc wspólnych jest właśnie literacka przestrzeń, w której został powołany do życia polski Pan Kichot.

O polskich akcentach w twórczości lirycznej Grassa ze zrozumiących względów najczęściej pisali polscy germaniści, między innymi: Norbert Honsza, Zbigniew Światłowski, Maria Krysztofiak czy Stefan H. Kaszyński. Ten ostatni zwraca uwagę na fakt, że interesujący nas wiersz stanowi metaforę europejskiego losu, a sam Pan Kichot w pewnym sensie jest groteskowym autoportretem samego Grassa¹⁸. Pana Kichota omawia się często razem z innym „polskim” wierszem Grassa, *Polnische Fabne*, o którym Zbigniew Światłowski pisze, że „jest pierwszym poloniciem w twórczości Grassa; z biegiem lat uzbiera się ich w samej liryce multum. Ale właśnie. [Grass – M.W.] pisał i pisze o nas w sposób, który może irytować polską potrzebę pietyzmu wobec narodowych legend i symboli”¹⁹. O samym *Panu Kichocie* wypowiada się Światłowski następująco:

W kolejnym, cztery lata późniejszym poetyckim tomie *Zwrotnica (Gleisdreieck)* pojawia się wiersz *Pan Kichot*, stanowiący notabene liryczną reprzykę jednej ze scen *Blaszanego bębenka*. Scena to w moim odczuciu przepiękna, a przecież przez filtr patriotycznej (nad)wrażliwości interpretowana narobiła wiele złej krwi. [...] Jest się na co obrażać? Nic a nic. Bo przecież Don Quichotte szalony jest swym diamentowej próby idealizmem [...] ²⁰.

¹⁷ „[...] bei beiden künstlerischen Ausdrucksmitteln kommt «etwas Überraschendes hinzu»”. (Ibidem, s. 11). Tłum. – M.W.

¹⁸ „In der polnischen Geschichtsschreibung finden sich zwar keine Beweise für einen derartigen Vorfall, es handelt sich aber in dem Pan Kichot Gedicht auch nicht um historische Begebenheiten, sondern um große Metaphern, die ein europäisches Schicksal umschreiben. [...] [S]o zeigt es sich, daß dieser *Pan Kichot* im gewissen Sinne ein groteskes Selbstbildnis von Grass ist [...]”. (S.H. Kaszyński, *Die Polengedichte von Günter Grass*, „Studia Germanica Posnaniensia” 1983, t. 12, s. 12).

¹⁹ Z. Światłowski, *Portret z bębenkiem i ślimakiem*, Gdańsk 2000, s. 26.

²⁰ Ibidem, s. 26–27.

Na niegrzeczność wypowiedzi lirycznych Grassa zwraca także uwagę Norbert Honsza: „Dzięki wykorzystaniu przejawów, udrapowanych banałów, świadomych dziwaczności i specyficznych metafor poeta uzyskał efekt, o który mu chodziło – efekt groteski. Czasami jest grubiański i sarkastyczny, niekiedy złośliwy, ale zarazem spokojny, trzeźwy i lakoniczny”²¹.

Maria Krysztofiak w swoim artykule, opublikowanym w niemieckiej antologii prac translologicznych²², omawia natomiast polską symbolikę i metaforykę w tłumaczeniach wierszy Grassa na język polski. Autorka przedstawia pokrótce trzy wiersze z „polskiego kanonu” Grassa: *Kleckerburg*, *Polnische Fabne* oraz *Pan Kiebot*, nie dokonuje jednak szczegółowej analizy tłumaczeń, nie zajmuje jej też problematyka serii przekładowej, choć badaczka sięga do różnych wersji tego samego utworu. Krysztofiak stwierdza, że przywołanie w utworach Grassa polskich kontekstów, które polskojęzyczny czytelnik może łatwo rozpoznać, nie ułatwia wcale zadania polskim tłumaczom. Autorka zauważa, że Grass przedstawia narodowy charakter Polaków za pomocą ironiczno-groteskowych metafor, co pozwala mu zachować dystans, ale nie wyklucza jego osobistej sympatii wobec postaci polskiego Pana Kichota. Krysztofiak konstatuje zarazem, że w polskich tłumaczeniach (zawartych w antologii *Wiersze wybrane* pod redakcją Bolesława Faca, opublikowanej w roku 1986) zbyt mocno akcentowany jest romantyczno-patetyczny wydźwięk wiersza, o czym świadczyć ma zwłaszcza tłumaczenie abstrakcyjnej Grassowskiej metafory „Da brach begabt”²³. Do wyróżnionego wersu powrócę w dalszej części pracy.

3. Günter Grass i polski Pan Kichot

Ciekawym zagadnieniem, także rozpatrywanym w kontekście przekładu, może być tożsamość narodowa Grassowskiego Pana Kichota. José Ortega y Gasset w *Medytacjach o „Don Kiehocie”* łączy Cervantesowskiego Don Quijote’a z istotą hiszpańskości:

Kiedy zbierze się kilku Hiszpanów przejętych skrajną nędzą swojej przeszłości, przygnębiającym obrazem teraźniejszości i szorstką

²¹ N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny*, Wrocław 2000, s. 152.

²² M. Krysztofiak, *Polnische Symbolik und Metaphorik in den Gedichten von Günter Grass und ihre Widerspiegelung in den polnischen Übersetzungen*, w: *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, red. A.P. Frank, Berlin 1993.

²³ Ibidem, s. 513.

nieprzystępnością przyszłości, to pojawia się wtedy wśród nich Don Kichot, a żar jego głupkowatej fizjonomii stapia jakby w jedno owe rozproszone serca, nawleka je niczym duchową nić, unaradawia, łącząc ich – ponad osobistymi urazami – w pewnym wspólnym doświadczeniu narodowego cierpienia²⁴.

Grass w podobną symbolikę narodowej wspólnoty zdaje się wpisywać także polskiego Pana Kichota, którego w *Blaszanym bębenku* określa słowami: „halb spanisch, halb polnisch, ins Sterben verstiegene Ritter”²⁵ („na pół hiszpański, na pół polski, zabłąkany w umieranie rycerz”²⁶), podkreślając podwójność narodowej tożsamości Kichota. W wierszu hiszpańskość Pana Kichota zostaje jednak przez Grassa zatarta, żeby nie powiedzieć zatajona – na co może wskazywać francuska wersja imienia – Don Quichotte (w powieści z kolei posługuje się Grass wersją oryginalną – hiszpańską – Don Quijote)²⁷. Autor pierwszego tłumaczenia wiersza Grassa, Jan Koprowski, zdecydował się zamienić francuską wersję imienia na polską („Przyszedł Pan Kichot, bardzo zdolny Polak”), maskując w ten sposób obcość tożsamości Pana Kichota; inni tłumacze pozostawiają francuskie imię – z wyjątkiem Wojciecha Woźniaka, który posługuje się językową hybrydą: Don Kichot. A co z niemieckością Pana Kichota? W tłumaczeniu na język polski zostaje ona prawie zupełnie zniwelowana; w większości tłumaczeń wiersza Grassa pojawiają się jednak dwa germanizmy, ślady niemieckiej obecności, które ciężko zatrzeć – słowa „flanka” (niem. *Flanke*) oraz „Feldgrau” (niem. *Feldgrau*; u Faca „feldgrau”). O ile jednak słowo „flanka” funkcjonuje jako zapożyczenie w polskim słowniku terminologii wojskowej, o tyle „Feldgrau” (które może być przetłumaczone dosłownie jako polowa szarość, oznaczające kolor niemieckich mundurów) nie ma polskiego odpowiednika. Tylko dwóch tłumaczy zdecydowało się na przekształcenie obu obcych elementów na swojskie: w tłumaczeniu Krzysztofa Karaska czytamy:

²⁴ J. Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, tłum. J. Wojcieszak, Warszawa 2008, s. 29.

²⁵ G. Grass, *Die Blechtrommel*, München 2005, s. 324–325.

²⁶ G. Grass, *Blaszany bębenek*, s. 237.

²⁷ Benedikt Engels pomylił się, zamieniając w swojej interpretacji fragmentu *Blaszanego bębenka* hiszpańską wersję imienia na francuską: „In dieser kurzen Passage sammeln sich die polnischen Ulanen hinter einem, der bei Cervantes Don Quichotte heißt und den Grass kurzerhand in Pan Kichot umbennant hat [...]” (B. Engels, op.cit., s. 107). Cervantes oczywiście nie nazwał swojego bohatera imieniem Don Quichotte; badacz zapewne sugerował się wierszem Grassa, w którym użyta została (chyba nie do końca celowo) wersja francuskojęzyczna imienia – jeśli jednak jest to zabieg nieprzypadkowy, wówczas w tożsamość polskiego Pana Kichota należy wpisać także pochodzenie francuskie.

„wprost w szarość polnych mundurów, na skrzydło...”; natomiast u Zdzisława Jaskuły: „w polu szarym od mundurów, na skrzydło...”. Bolesław Fac zdecydował się na pozostawienie obu elementów w wersji najbardziej zbliżonej do niemieckiej i nie szukał polskich odpowiedników.

Wcielenie hiszpańskiego Don Quijote'a, polski Pan Kichot, ale – by tak rzec – „uczyniony z krzyżujących się niemieckich słów”, jest jednym z najczęściej przywoływanych symboli polskości w twórczości Grassa. Maria Janion umieściła Pana Kichota w tytule swojej książki z roku 1999, w której zebrała napisane przez siebie i innych badaczy teksty poświęcone twórczości autora *Blaszanego bębenka*; „bardzo zdolny Pan Kichot” dla autorki tej „jest postacią mityczną, którą Grass umieścił w samym centrum swego obrazu polskości”²⁸. Janion w swojej analizie odwołuje się jednocześnie do fragmentu prozy, w którym pojawia się postać polskiego Pana Kichota, i do wiersza. Badaczka podkreśla, że „szczególne znaczenie nadaje Grass słowu «zdolny» i «obdarowany» – *begabt* – w swoich polskich epizodach”²⁹. Jak się jednak za chwilę okaże – jest to słowo, które sprawiło pewne trudności zarówno tłumaczom wiersza Grassa, jak i Sławomirowi Błautowi (autorowi przekładu *Blaszanego bębenka*). Błaut słowa *begabt*, które we fragmencie donkiszotowskim *Blaszanego bębenka* pojawia się trzykrotnie („Oh, so begabt galoppierend”, „begabt Pan Kiehot, zu begabt!”)³⁰, w ogóle nie tłumaczy, zastępując je innymi określeniami („Uh, co za cudowny galop!”, „pełen fantazji Pan Kichot, zbyt pełen fantazji!”)³¹ – zapewne, w pierwszym wypadku, by uniknąć tworzenia niezręcznych konstrukcji typu: „Uh, co za zdolny/utalentowany galop!”. Janion, przywołując wiersz Grassa, opiera się na tłumaczeniu Bolesława Faca. Dlaczego akurat na tym? Prawdopodobnie dlatego, że wiersz w przekładzie Faca, mimo że chronologicznie opublikowany jako trzeci, był pierwszą wersją *Pana Kiechota*, która została wydana w książkowej antologii utworów poetyckich pisarza (*Pan Kiechot i inne wiersze*, 1985). Badaczka przywołuje w swoim tekście fragmenty wiersza w tłumaczeniu Faca³², nie do końca chyba jednak zważając na ich

²⁸ M. Janion, *Günter Grass i polski Pan Kiechot*, Gdańsk 1999, s. 72.

²⁹ Ibidem.

³⁰ G. Grass, *Die Blechtrommel*, s. 324–325.

³¹ G. Grass, *Blaszany bębenek*, s. 237.

³² Do wiersza w tłumaczeniu Bolesława Faca odwołuje się także Zbigniew Światłowski (zob. op.cit., s. 26), ale pomija on nazwisko tłumacza. Światłowski cytuje wiersz w całości, umieszczając w przypisie jedynie informację, z którego wydania wiersz pochodzi – badacz korzysta z wydania (z roku 1986), w którym znalazły się, oprócz tłumaczenia Faca, jeszcze trzy inne przekłady. Dlaczego badacz wybrał akurat ten przekład? Może zdecydowała siła sugestii – jeśli Fac zreda-

jasność: „[...] piękno staje się najbardziej wyrazistym znakiem zdolności Polaków; skazane na motory bestie *feldgrau* są, naturalnie, «niezdolne»”³³. W tłumaczeniu Faca czytamy: „[...] i jechał na niezdolne bestie/ skazane na motory/ prosto w «feldgrau», od flanki...”. Badaczka przekształca więc trzy wersy w tłumaczeniu Faca w jedną rozbudowaną grupę podmiotu. Najbardziej zastanawiające jest sformułowanie „bestie *feldgrau*”, użyte przez Janion – bez znajomości języka niemieckiego i oryginału wiersza zapewne trudno wyobrazić sobie, co może się za nim kryć. W tym konkretnym miejscu swojego przekładu Fac, tłumacząc dosłownie, a właściwie nie tłumacząc wersu z wiersza Grassa, nie wprowadza innowacji, nie podejmuje gry wyobraźni (tym samym utrudnia jej podjęcie czytelnikowi nieznającemu języka niemieckiego). Jakże różne jest więc tłumaczenie tego fragmentu u Faca od tłumaczenia Karaska, który „feldgrau” zamienia w „szarość polnych mundurów”, czy Błauta, który pisze o „szarzielonym skrzydle stali”.

Poetycki i powieściowy wizerunek Grassowskiego Pana Kichota, czy też obie części tego wizerunku połączone, tworzą bardziej złożony portret polsko-hiszpańsko-niemieckiego Pana Kichota (to właśnie po złączeniu obu Kichotów uwydatnia się dopiero ta potrójna tożsamość). Można dostrzec pewne wspólne określenia, zwroty, metafory, którymi posługuje się Grass przy tworzeniu obu Kichotów, a które przez tę podwójność, czy też powtórzenie, zyskują szczególne znaczenie. Są to oczywiście: *zu begabt Pan Kiehot*, a także *Schwermut*, *Kavallerie*, *Abendrot* czy *feldgraue Flanke*. Benedikt Engels zwraca uwagę na pewne charakterystyczne cechy interesującego nas fragmentu prozy: posłużenie się przez Grassa heksametrem, aliteracjami, stosowanie imiesłowów, rzadko czasowników, parataktyczny układ zdań³⁴. Błaut doskonale wywiązuje się ze swojego zadania – ale w odróżnieniu od innych tłumaczy nie musi mierzyć się ze wspomnianym już słowem *begabt* – kluczem i leitmotivem całego wiersza. We fragmencie powieści słowo to – choć ciągle jest najważniejszym epitetem określającym postać Pana Kichota – wsiąka niejako w bogactwo całości żywiołu językowego Grassa. W wierszu słowo *begabt* powtarza Grass ośmiokrotnie: dwukrotnie na początku wersu, czterokrotnie na końcu, wykorzystując je jako rodzaj rusztowania, na którym opiera całą strukturę utworu. Mimo

gował cały tomik i jest autorem większości przekładów, jego tłumaczeniu należy się pierwszeństwo? Może wpływ na wybór danego tłumaczenia miał także fakt, że Bolesław Fac jest nie tylko tłumaczem, ale i badaczem twórczości Grassa?

³³ M. Janion, op.cit., s. 73.

³⁴ B. Engels, op.cit., s. 107.

to, jak zauważa Engels³⁵, wiersz nie sprawia wrażenia monotonnego, Grass bawi się bowiem przymiotnikiem *begabt*, obraca go na różne strony, przekształca, tworząc na przykład neologizm *weißrotbegabt* (wykorzystując symbolikę koloru białego i czerwonego, którą odnaleźć można także we fragmencie z *Blaszanego bębena*), dodając niejako określeniu *begabt* objętości – *hochbegabt*, stosując przeczenia – *unbegabt*. To jedno słowo, sprawiające wrażenie prostego do przetłumaczenia, jest miejscem, w którym dostrzec można grę wyobraźni, jaką podejmują poszczególni tłumacze, i w którym otwierają się nowe możliwości interpretacyjne.

4. Pan Kichot w serii przekładowej – drużyna samotnych rycerzy

Sławomir Błaut pracował nad przekładem *Blaszanego bębena* w latach 1968–1969³⁶; książka ukazała się w drugim obiegu w roku 1979, a oficjalnie, nakładem PIW, dopiero w roku 1983. Oznacza to, że tylko jedno tłumaczenie *Pana Kiebota* ukazało się przed publikacją *Blaszanego bębena* w Polsce. Przekład Jana Koprowskiego został opublikowany w łódzkim czasopiśmie „Odgłosy” w 1967 r., a rok później także w książce *Swoje i bliskie*, zbierającej wiersze autorstwa Koprowskiego i jego dokonania translatorskie. Drugim w kolejności było tłumaczenie Krzysztofa Karaska, opublikowane w czasopiśmie „Literatura” w 1984 r.; w roku następnym została wydana pierwsza polska książka z wierszami Grassa w tłumaczeniu Bolesława Faca – *Pan Kiebot i inne wiersze*, a w 1986 ukazało się w „Radarze” tłumaczenie Zdzisława Jaskuły. W tym samym roku, opracowując kolejną publikację z wierszami Grassa, Bolesław Fac³⁷ zebrał wszystkie tłumaczenia *Pana Kiebota*, które ukazały się do tej pory (w sumie cztery), ustanawiając tym samym serię przekładową wiersza. Co istotne, w antologii pod redakcją Faca znalazła się także wersja *Pana Kiebota* w języku kaszubskim, autorstwa Jana Trepczyka – jednego z najwybitniejszych kaszubskich poetów, autora słownika polsko-kaszubskiego, propagatora kultury kaszubskiej. Ów ważny gest wydawcy przypomina, że o prozie i liryce Güntera Grassa nie sposób mówić bez odwoływania się do kultury i języka Kaszubów. Obecność kaszubskiego *Pana Kiebota*, jego współ-

³⁵ Ibidem, s. 110.

³⁶ S. Błaut, *Polak tłumaczy Grassa*, w: M. Janion, op.cit., s. 219.

³⁷ G. Grass, *Wiersze wybrane*, wybór, oprac., posłowie B. Fac, Gdańsk 1986.

istnienie z „polskimi Kichotami”, wskazuje na wielokulturowy wymiar twórczości Grassa, w której przecinają się losy Niemców, Polaków i Kaszubów. Powołanie do życia kaszubskiego Pana Kichota jednakże nie tylko ma wymiar symboliczny, ale również istotnie wpływa na interpretowanie serii przekładowej jako całości. Zupełnie poza intencją autora wiersza, kiedy tożsamość Pana Kichota zostaje rozszerzona o kolejne wcielenie, biografia ulega skomplikowaniu, przemycone zostają kolejne sensory: warstwa po warstwie – wraz z kartkowaniem antologii – Pan Kichot odkrywa swoje nowe oblicze.

Znane mi są jeszcze dwa przekłady w języku polskim, które do tej serii można dopisać: tłumaczenie Wojciecha Woźniaka („Pracownia” 1989) oraz Ryszarda Sobieszkańskiego („Poezja” 1990). Jakie wnioski mogą wynikać z przytoczonych informacji? Przed publikacją *Blaszanego bębena* wiersz *Pan Kiebot* nie cieszył się dużym zainteresowaniem ze strony tłumaczy – minęło wszak bez mała dwadzieścia lat, zanim ukazało się drugie tłumaczenie. Po wydaniu *Blaszanego bębena* wzrosło zainteresowanie poezją Grassa, a więc także *Panem Kiebotem*, niejako nieodłącznym suplementem (choć nie jest to pewnie dobre słowo) do najsłynniejszej powieści niemieckiego noblisty. Tłumacze, którzy pracowali nad wierszem Grassa po publikacji *Blaszanego bębena*, zapewne znali już tłumaczenie Błauta, mogli więc mieć świadomość, że ich tłumaczenie będzie czytane właśnie w tym kontekście, jako uzupełniające wizerunek powieściowego Pana Kichota. Można także przypuszczać, że zanim tłumacze przystąpili do pracy przekładowej, w ich wyobraźni, niczym warstwy, prawdopodobnie nałożyło się już kilka wizerunków Pana Kichota: Cervantesowski Don Quijote, Grassowski Pan Kiehot z wiersza i z *Blaszanego bębena*, Pan Kichot z przekładu Błauta, czy wreszcie Pan Kichot z wiersza w przekładzie innego tłumacza. Co więcej, fakt zebrania przez Faca pięciu (jeśli wliczymy tutaj także kaszubski przekład Trepczyka) różnych tłumaczeń wiersza obok siebie ustanowił pewien specyficzny sposób odbioru, by tak rzec, zwielokrotnionego. Nie mamy więc do czynienia z pojedynczym Panem Kiebotem – Pan Kichot został kilkakrotnie powtórzony. Ów gest wydawcy jest zaproszeniem czytelnika do interpretacji różnych przekładów (w serii przekładowej interpretowanie zyskuje inny wymiar, niż ma to miejsce przy odczytywaniu znaczeń pojedynczego tekstu), a co równie istotne, zwraca uwagę na samą problematykę przekładu i przypomina o istnieniu osoby tłumacza – interpretatora.

Powróćmy do słowa *begabt*. Jak poradzili sobie z nim tłumacze wiersza? Wspominałam już, że dla Błauta polski Pan

Kichot jest „pełen fantazji” – Błaut jako tłumacz prozy może sobie jednak pozwolić na pewną dowolność, w odróżnieniu od tłumaczy wiersza, na których czekają pewne pułapki. Dla Koprowskiego, Faca oraz Sobieszczańskiego polski Pan Kichot jest „zdolny”; dla Karaska „zręczny”, Pan Kichot Jaskuły „ma dar”, a Woźniaka – „polot”. Skoro więc słowo *begabt* należy do podstawowej charakterystyki polskiego Pana Kiehota, możemy uznać, że z kilku przekładów wyłania się przynajmniej czterech różnych Panów Kichotów. Najliczniejszą grupę stanowią „zdolni Kichoci” – Pan Kichot Koprowskiego, ponieważ powstał jako pierwszy, stanowi pierwowzór, wobec którego sytuują się dwaj pozostali „zdolni Kichoci”. Mimo tego samego słowa klucza, na którym zbudowany jest cały wiersz, żaden wers w tłumaczeniu Koprowskiego, Faca czy Sobieszczańskiego nie jest jednak taki sam – Fac i Sobieszczański dokładają wszelkich starań, aby odróżnić swoje przekłady od innych. I choć różnice są minimalne – bez wątpienia istnieją. Z tego gestu można odczytać rozdarcie pomiędzy „lękiem przed wpływem”³⁸, czy też odwzorowaniem, tekstu poprzedniego tłumacza a przymusem dochowania wierności tekstowi oryginalnemu. Jest to rozdarcie pomiędzy imitacją a innowacją – tłumacz zakłada, że jego praca ma naśladować tekst oryginalny, nie zaś inne tłumaczenie, jego wyobraźnia musi więc działać tak, aby Pan Kichot był podobny do Pana Kiehota Grassa, a przy tym różny od pozostałych Panów Kichotów, inaczej tworzenie kolejnego „zdolnego” Pana Kiehota byłoby pozbawione sensu. Inny rodzaj lęku, którego doświadczyć może tłumacz, przedstawia Jerzy Jarniewicz³⁹. Jest to *horror vacui*, czyli lęk przed próżnią, który według badacza odpowiada za nadmiar w przekładzie – tłumacz w obawie przed niepełnym oddaniem znaczeń tekstu wyjściowego „odczuwa potrzebę uzupełniania tekstu i dorzucania dodatkowych informacji”⁴⁰. Fac i Sobieszczański postawili sobie zatem w tłumaczeniach trudne zadanie: musieli bowiem podjąć Grassowską grę ze słowem *begabt* i jego różnymi przekształceniami, jednocześnie nie powielając pomysłów wcześniejszych. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób każdy z tłumaczy zmierza do osiągnięcia tego celu:

³⁸ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, Kraków 2002.

³⁹ J. Jarniewicz, *Horror vacui, czyli polityka nadmiaru w przekładzie*, w: idem, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 52–69.

⁴⁰ Ibidem, s. 69.

Grass	Koprowski (1967)	Fac (1985)	Sobieszcański (1990)
Ich sag es immer, Polen sind begabt .	Ciagle to mówię: Polacy są zdolni,	Ja mówię zawsze, Polacy są tak zdolni	Zawsze to mówię, Polacy są zdolni.
Sind zu begabt , wozu begabt ,	nazbyt zdolni, do czego zdolni,	za bardzo zdolni, do czego zdolni,	Są za zdolni, do czego zdolni,
Begabt mit Händen, küssen mit dem Mund,	o zdolnych rękach, ustach do całowania,	talent mają w rękach, całują ustami,	uzdolnieni rękami, całują ustami,
begabt auch darin: Schwermut, Kavallerie;	zdolni także w melancholii, w kawalerii.	zdolni także w tym: konnica, melancholia;	uzdolnieni także w tym: melancholia, kawaleria;
und senkte die weißrotbegabte Lanze	opuścił biało-czerwono- -utalentowaną lancę,	i zniżył biało-czerwoną zdolną lancę	i opuścił biało-czerwono uzdolnioną lancę
und ritt den unbegabten Tieren,	runął przeciw niezdolnym zwierzętom	i jechał na niezdolne bestie,	i ruszył przeciw nieuzdolnionym zwierzętom,
Da brach begabt , da küsteten unbegabt	Zakąsał się talent, całowały niezdolnie	Tam załamał się zdolnie, całowali nieudolnie	Tam padł uzdolniony, tam całowali nieuzdolnieni
der schämte sich errödete begabt ;	który się wstydził, rumienił z talentem...	ten wstydził się, zaczzerwienił się zdolnie;	który zawstydził się, zaczzerwienił uzdolniony;
mir fällt kein Wort ein – Polen sind begabt .	Nie znajduję innego słowa: Polacy są zdolni.	nic mi innego nie wpada do głowy: Polacy są tak zdolni.	nie wpada mi żadne słowo – Polacy są zdolni.

Można postawić tezę, że obawa przed naśladowaniem istniejącego już przekładu (zwłaszcza przekładu ze „zdolnym” Panem Kichotem) – przed stworzeniem plagiatu przekładowego – zmusiła następnych tłumaczy do posłużenia się innym epitetem określającym Pana Kichota. Jednakże zbyt silny lęk przed wpływem może objawić się w przekładzie nadmiarem, dodawaniem informacji, których nie ma w tekście wyjściowym. Karasek opiera swój przekład na epitecie „zręczny”. Nie jest jednak konsekwentny w tym wyborze – unika kolokacji „niezręczne zwierzęta” i słowa Grassa *unbegabten Tieren* tłumaczy jako „tępe zwierzęta”, a tuż poniżej, do Grassowskich *Motoren* (motory) dodaje określenie „bezmysłne”, którego nie ma w oryginale.

Tylko Trepczyk, który tłumaczy wiersz na kaszubski, nie musi obawiać się, że jego przekład będzie powtarzać dokonania innych autorów. Translatolog z pewnością postawi pytanie, czy Trepczyk dokonuje swojego przekładu na podstawie którejś wersji polskiej, czy też odwołuje się on do oryginału niemieckiego. W pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z rozgałęzieniem się serii, tymczasem wiele wskazuje na to, że kaszubski poeta tłumaczy bezpośrednio z języka niemieckiego: zachowanie układu i długości wersów, struktury zapisu powtórzeń czy porządku składniowego oryginału (tam, gdzie jest to możliwe) sprawia, że wersja Trepczyka staje się na swój sposób wierniejsza, bliższa tekstowi wyjściowemu niż wersje Faca, Koprowskiego oraz Jaskuły. Trepczyk posługuje się słowem „pochwótny”, czyli, jak podają leksykografowie kaszubszczyzny, „pojętny”⁴¹ (Ramułt), „bystry, pojętny”⁴² (Trepczyk), „zdolny, pojętny, bystry, rozgarnięty”⁴³ (Sychta), wreszcie też, jak wyjaśnia Eugeniusz Gołąbek, dopisując inne kaszubskie synonimy – „pòjātny, inteligentny, mądri, uówótny”⁴⁴. W słowie „pochwótny” dojrzeć można podobieństwo do polskiego określenia „zręczny”, którym posługuje się Karasek. Znaczenie kaszubskiego epitetu jest jednak szersze niż polskiego słowa „zręczny”, odnoszącego się przede wszystkim do pewnych umiejętności fizycznych.

Inne istotne różnice pomiędzy poszczególnymi polskimi Kichotami dotyczą tłumaczenia słów: *ein hochbegabter Pole*. Oprócz dwóch „bardzo zdolnych Polaków” (Koprowski, Fac)

⁴¹ S. Ramułt, *Słownik języka pomorskiego, czyli kaszubskiego*, scalił i znormalizował J. Treder, według wydań Akademii Umiejętności z roku 1893 i Polskiej Akademii Umiejętności z roku 1993, Gdańsk 2006, s. 248.

⁴² J. Trepczyk, *Słownik polsko-kaszubski*, oprac. naukowe, aneks J. Treder, Gdańsk 1994, t. 1, s. 70; t. 2, s. 49.

⁴³ B. Sychta, *Słowniki gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. 4, Wrocław 1970, s. 114.

⁴⁴ E. Gołąbek, *Kaszëbsczi słowórz normatiwny*, Gdańsk 2005, s. 356.

tłumacze interpretują słowa Grassa także jako: „wybitnie zdolny Polak” (Sobieszczański), „pewien arcyzręczny Polak” (Karasek), „wielce wydarzony Polak” (Jaskuła) oraz „Polak z talentem wysokiego lotu” (Woźniak). Tłumaczenia Jaskuły i Woźniaka wydają się cechować poetyka nadmiaru, wynikająca właśnie z *horror vacui* (i jednocześnie lęku przed wpływem). Można też odnieść wrażenie, że tłumacze, decydując się na wybór danego określenia, czasem wpadają we własne sidła. *Begabt* przetłumaczone na język polski w jednym miejscu wiersza idealnie wpasowuje się w jego tkanę, by za chwilę zabrznieć dysonansem, zamienić się w zgrzyt – jak jest to w przypadku tłumaczenia Jaskuły i wersu: „przydarzył się Don Quichotte, wielce wydarzony Polak” czy określenia użytego przez Karaska: „Są zbyt zręczni, zręczni w czym/ zręczni w rękach [...] / zręczni też w smutku”.

Kulminacyjnym punktem „małej narracji” o Panu Kichocie (nawiązuję tutaj do słów Faca, które cytowałam wcześniej) jest zdanie: *Da brach begabt*, które oddziela od siebie dwie zwrotki wiersza i które, jak zauważa Benedikt Engels, odnosi się zarówno do krytycznego punktu, gdzie polski rycerz zostaje zatrzymany przez niemieckie czołgi, jak i do punktu, gdzie zburzona zostaje nostalgiczna aura z pierwszej części wiersza⁴⁵. Tłumacze znowu różnie interpretują ten fragment. U Koprowskiego czytamy: „załamał się talent”, u Faca: „tam załamał się zdolnie”, u Karaska: „i spadł zręcznie z konia”, u Woźniaka: „tam załamał się polot”, u Sobieszczańskiego: „tam padł uzdolniony”, u Trepczyka: „tej pochwótnie zmółk” (w tłumaczeniu na język polski ów wers mógłby brzmieć: „zdolnie zdrętwiał” albo „zdolnie zamilkł”)⁴⁶, natomiast u Jaskuły: „przedarł się”. Te dwa słowa – „przedarł się” – zmieniają zupełnie wymowę całego utworu. Pan Kichot Zdzisława Jaskuły jest jedynym Kichotem, który *de facto* nie ponosi porażki, jest to więc wyjątkowy Kichot – Kichot, który „wy-

⁴⁵ B. Engels, op.cit., s. 110.

⁴⁶ W słowniku Eugeniusza Gołąbka czytamy: „mółknąc – 1. ò nodze, czej krew lèchò dochòdò/ krązi: czerpnąc, drátwiec, milknąc” (E. Gołąbk, op.cit., s. 243); „zmółknąc – zdrátwiec, ‘zdechnąć’” (ibidem, s. 665). Podobnie w słowniku opracowanym przez Bernarda Sychtę: „mółknąc – 1. o kończynach, złośl. także o języku ‘drętwić’, ‘cierpnąć’; 2. ‘milczeć’ (B. Sychta, op.cit., s. 43). Co ciekawe, czasownik, którym posłużył się Trepczyk, w języku kaszubskim odnosi się zarówno do bezwładu ciała, jak i do niemożności wypowiedzania słów, milczenia – przy tym, jak wskazuje Sychta, jest to także złośliwe określenie zdrętwienia języka. Trepczyk przedstawia więc „swojego” Pana Kichota bardziej ironicznie, niż czynią to tłumacze polskich wersji. Zdrętwienie języka zyskuje także symboliczny wymiar – nie tylko podmiotowi lirycznemu wiersza brak słów (*mir fällt kein Wort ein*) – także jego bohater nie jest w stanie ich wypowiadać. Pan Kichot Trepczyka przez swoje nagłe zamilknięcie wyraża zatem niedowład poetyckiego słowa; im-pas, w którym znalazła się literatura po paroksyzmach historii wieku XX.

zwala się” od stygmatu klęski Cervantesowskiego Don Quijote’a. Bohater liryczny Jaskuły najbardziej różni się zatem od bohatera Grassa. Nie oznacza to jednak, że pozostałym tłumaczom udało się całkowicie uciec od uderzania w romantyczno-patetyczne tony, na które zwróciła już uwagę Krysztofiak, przywołując cytowany wyżej wers. Polskie tłumaczenia nie oddają w całości owego ironiczno-groteskowego dystansu, który cechuje oryginał niemiecki, chociaż nie są go całkowicie pozbawione. To przez owe niezręczności (zwłaszcza u Karaska), czy wręcz „partaczenia”, albo nieudolną żonglerkę poszczególnymi odpowiednikami słowa *begabt*, wbrew pozorom zachowany zostaje właśnie specyficzny idiom Grassowski⁴⁷. Zatem dzięki wszystkim dziwacznościom obecnym w polskich wersjach tłumaczom udaje się osiągnąć efekt groteski, który chciał uzyskać Grass. Efekt, który może zostać niedostrzeżony przy osobnej analizie danego tłumaczenia, a który zostaje spotęgowany w zwielokrotnionym odbiorze, w całościowej interpretacji wszystkich tłumaczeń wiersza.

Grassowski *Pan Kiebot* zainspirował twórczość nie tylko przekładową, ale także poetycką. Większość wymienionych wyżej tłumaczy wiersza Grassa to poeci, jednak osoba i utwory niemieckiego pisarza wywarły wpływ przede wszystkim⁴⁸ na twórcze kontynuacje Faca. Odnalazłam dwa wiersze gdańskiego autora, które mogą być rozpatrywane jako poetyckie inspiracje *Panem Kiebotem*. W tomie *Gedichte* (Gdańsk 1995), wydanym w języku niemieckim, Fac zamieścił kilka wierszy nawiązujących do tematyki nasuającej skojarzenia z Grassem. Na przykład utwór *Emigration*⁴⁹, którego bohaterem jest *Grass-freund* (Grass przyjaciel), czy utwór *Der Narr* („Błazen”), który można odnieść do postaci Oskara Matzeratha – błazna – podobnie jak *der Narr* z utworu Faca nę-

⁴⁷ Karl Krolow zauważa, że inspiracją dla specyficznego stylu Grassa był dadaista Hans Arp, którego twórczość cechowały: „Schelmenweisen, Verschmitztes, versteckt Aufsässiges, Akrobatisches, Gnomenhaftes, Skurriles, lyrische Kabarett-Nummern, sanfte Hinterlist, gezielt ‘Verkorkstes’, entsprechend beabsichtigte Einfalts- und Unschuldstone, Kinderspielzeug, in Zeilen untergebracht und über sie verstreut, zauberladenhafte Divertimenti, luftige poetische Schraden” (zob. idem, *Günter Grass in seinen Gedichten*, w: *Grass. Kritik – Thesen – Analysen*, red. M. Jurgensen, Bern – München 1973, s. 11). Słowa te Norbert Honsza tłumaczy następująco: „Ten szczególny sposób wypowiedzi utrzymuje się jako tendencja przez całe dziesięciolecie: mądrości lotrzykowskie, filuterność, ukryta przekora, akrobatyczność, baśniowość, dziwaczność, liryczne wstawki kabaretowe, przebiegłość, **świadome partaczenie**. Przy tym poeta posługuje się tonami naiwnymi i niewinnymi, dziecięcymi zabawkami, między wierszami ukrytymi i wśród nich rozproszonymi magicznymi *divertimenti*, zwinnymi poetyckimi szaradami [podkr. – M.W.]” (N. Honsza, op.cit., s. 151).

⁴⁸ Jan Koprowski poświęcił Grassowi wiersz *Do Güntera Grassa* w tomie *Wiersze z podróży*, Łódź 1989, s. 24.

⁴⁹ B. Fac, *Emigration*, w: idem, *Gedichte*, Gdańsk 1995, s. 20.

kanego przez Czarną Kucharkę, *die Schwarze Köchin*. Wśród tych tekstów umieścił Fac także utwór *Der Ritter* („Rycerz”). Choć nie znajdziemy tutaj bezpośrednich odwołań do wiersza Grassa, kontekst innych utworów (tematycznie związanych z twórczością Grassa) może wskazywać na powinowactwa z *Panem Kiebotem*. Obie postacie zresztą – Rycerza oraz Pana Kichota – łączą pewne podobieństwa, obu jeźdźców obserwujemy bowiem w czasie walki i w czasie kłęski. U Faca czytamy: „[...] wenn er kämpft/ wenn er fährt/ aber auch er fällt/ eisenstark/ und eisenschwer/ herunter”⁵⁰. Bezpośrednie nawiązania do utworu Grassa można odnaleźć natomiast w innym wierszu Faca, zatytułowanym *Poeta z Matarni* (z tomu *Doniesienia, dochodzenia*, Gdańsk 1999). Kim jest tytułowy poeta? Czy to sam Grass? Matarnia, niegdyś „kaszubskie kartoflisko”, to miejsce, z którego wywodzi się część rodziny niemieckiego pisarza. W utworze pojawia się także postać z powieści Grassa *Turbot* (Maria Kuczorra) oraz babka cioteczna Grassa (Anna Krause). Ważniejsze dla koncepcji „serii tekstualizacji” są jednak nawiązania formalne do przekładu *Pana Kiebota*. Podobnie jak w wierszu Grassa – słowem kluczem *Poety z Matarni* jest określenie „zdolny” („ma talent”): „po prostu pisze – pisze wiersze najzwyczajniej zdolny”, „zdolny do wielu rzeczy”, „ma w sobie talent i tę pewność siebie”, „Poeta nie kryje talentu, dobrze umie liczyć/ w każdej linijce zbiory historycznych ćwiczeń”, „zdolny poeta”. Trzeba zauważyć, że tylko Fac posługuje się określeniem „ma talent” w swoim tłumaczeniu *Pana Kiebota*. W wierszu Grassa pada pytanie: „wozu begabt”⁵¹ – w wierszu *Poeta z Matarni* Fac daje na nie odpowiedź: „zdolny do wielu rzeczy/ (umie kupić mleko nawet wykręcić żarówkę)”. Zarówno poeta, jak i Pan Kichot są zdolni. Pan Kichot – zdolny do wielkich czynów, poeta – do mniejszych, bardziej przyziemnych; Pan Kichot jest samotny, poeta u Faca to „chodzący w stadzie” – oba utwory mają patetyczno-ironiczny wydźwięk; wiersz Faca nabiera nowych znaczeń, gdy analizowany jest w kontekście tłumaczenia utworu Grassa.

5. Metafora wyobraźni tłumacza i konkluzja

Powróć do zagadnienia przekładu i do postawionego na początku pytania: czy wiersz Grassa otwiera się na wyobraźnię tłumacza? Foucault, podobnie Melberg⁵², porównuje ciało Don Kichote’a do

⁵⁰ „[...] kiedy walczy/ kiedy jedzie/ ale także spada/ ciężarem stali/ stalowym trudem/ w dół”. Tłum. – M.W.

⁵¹ W tłumaczeniu Faca: „do czego zdolny?”.

⁵² A. Melberg, op.cit., s. 65.

tekstu; jeśli więc Don Kichote zbudowany jest z historii, słów, znaków – każde tłumaczenie stwarza innego Pana Kichota. Odpowiedź zatem brzmi: tak – *Pan Kiebot* doczekał się aż sześciu różnych tłumaczeń na język polski i jednego na kaszubski, powstało zatem siedmiu różnych Panów Kichotów – siedmiokrotnie wyobrażonych. Jak wspominałam na początku, nie sposób oddzielić Cervantesowskiego Don Quijote’a od wyobraźni – w kontekście serii przekładowej poświęconej Panu Kichotowi, samoistnie nasuwa się więc porównanie wyobraźni tłumacza do wyobraźni kiszotowskiej – zarówno tłumacz jak i Don Kichote nie tylko odwołują się do określonej literackiej rzeczywistości, którą naśladują, ponieważ ich wyobraźnia stwarza także pewną nową rzeczywistość – w przypadku tłumacza będzie to tekst przekładu. Może więc do licznych metafor określających akt tłumaczenia i osobę tłumacza dopisać także i tę – tłumacz jako Don Kichote?

Aby nie odnosić powyższej analizy tylko do metafory, czy też nie metaforyzować po raz kolejny aktu przekładu, chciałabym podsumować kilka poruszonych wcześniej kwestii. Do ważniejszych wyzwań, jakie stawia przed interpretatorem seria przekładowa, czy też seria tekstualizacji, należy inna formuła aktu interpretacji. Jeśli wydawca sam ustanawia serię, wówczas nieunikniony staje się odbiór „z wielokrotniony”, w którym poszukiwanie sensów danego utworu literackiego opiera się także (a może przede wszystkim) na odnajdywaniu podobieństw i różnic pomiędzy poszczególnymi wersjami. W analizie serii przekładowej (co w tym wypadku może wydawać się szczególnie kuszące) nie chodzi jednak o odwoływanie się do kategorii wierności wobec tekstu wyjściowego, czy też o wybór najlepszego albo najgorszego przekładu – taki zabieg oznaczałby bowiem hierarchizację sposobu interpretowania i przyznawałby pierwszeństwo pojedynczemu odczytywaniu sensów danego utworu – sensów, które pełniej dają się odczytać (albo rodzą się) właśnie dopiero dzięki wielokrotnionej interpretacji. Każdy tłumacz, który pracuje nad przełożonym już wcześniej tekstem, z pewnością musi zmagać się z różnymi obawami: lękiem przed wpływem, który często idzie w parze z *horror vacui*, obawą przed niepełnym oddaniem znaczeń tekstu wyjściowego. Dzięki serii przekładów oraz utworom, które wraz z tłumaczeniami stanowią serię tekstualizacji „pojedynczy” *Pan Kiebot* Güntera Grassa zostaje wpisany w zupełnie nowe ramy interpretacyjne – każde kolejne tłumaczenie stanowi więc wyzwanie zarówno dla wyobraźni tłumacza, jak i dla wyobraźni czytelnika serii.

Aneks 1

Pan Kiebot

Ich sag es immer, Polen sind begabt.
Sind zu begabt, wozu begabt,
Begabt mit Händen, küssen mit dem Mund,
begabt auch darin: Schwermut, Kavallerie;
kam Don Quichotte, ein hochbegabter Pole,
der stand bei Kutno auf dem Hügel,
hielt hinter sich das Abendrot
und senkte die weißrotbegabte Lanze
und ritt den unbegabten Tieren,
die auf Motoren angewiesen,
direkt ins Feldgrau, in die Flanke...

Da brach begabt, da küssten unbegabt
– ich weiss nicht, war'n es Schafe Mühlen Panzer –
die küßten Pan Kiebot die Hände,
der schämte sich errötete begabt;
mir fällt kein Wort ein – Polen sind begabt.

Günter Grass (1960)

Pan Kiehot

Ciągle to mówię: Polacy są zdolni,
nazbyt zdolni, do czego zdolni,
o zdolnych rękach, ustach do całowania,
zdolni także w melancholii, w kawalerii.

Przyszedł Pan Kiehot, bardzo zdolny Polak,
stał pod Kutnem na wzgórzu,
za sobą zorzę wieczorną zatrzymał,
opuścił biało-czerwono-utalentowaną lancę,
runął przeciw niezdolnym zwierzętom,
skazanym na motory w szarość mundurów
z flanki...

Załamiał się talent, całowały niezdolnie
– nie wiem: owce, młyny czy tanki –
całowały ręce pana Kiehota,
który się wstydził, rumienił z talentem...

Nie znajduję innego słowa: Polacy są zdolni.

Jan Koprowski (1967)

Pan Kichot

Zawsze to mówiłem, Polacy są zręczni.
Są zbyt zręczni, zręczni w czym,
zręczni w rękach, całują – jak wszyscy – ustami,
zręczni też w smutku i w kawalerii:
zjawił się Don Quichotte, pewien arcyzręczny Polak,
stanał na wzgórzu, pod Kutnem,
za sobą miał zachód słońca,
i pochylił zręczną biało-czerwoną lancę,
i ruszył galopem naprzeciw tępym zwierzętom,
i na bezmyślne motory
wprost w szarość polnych mundurów, na skrzydło...

I spadł zręcznie z konia, i niezręcznie zaczęły go całować
– nie wiadomo już kto, owce, wiatrak czy czołg –
całowały Panu Kichotowi ręce,
ten się zawstydział, zręcznie splonął:
nie mam na to słów – Polacy są zręczni.

Krzysztof Karasek (1984)

Pan Kiebot

Ja mówię zawsze, Polacy są tak zdolni
za bardzo zdolni, do czego zdolni,
talent mają w rękach, całują ustami,
zdolni także w tym: konnica, melancholia;
szedł Don Quichotte, ten bardzo zdolny Polak,
pod Kutnem stanął na wzgórzu,
za sobą miał wieczorne zorze
i zniżył biało-czerwoną zdolną lancę
i jechał na niezdolne bestie,
skazane na motory,
prosto w „feldgrau”, od flanki...

Tam załamał się zdolnie, całowali nieudolnie
– nie wiem, były to owce, młyny, czołgi –
całują Panu Kiebotowi dłonie,
ten wstydził się, zaczerwienił się zdolnie;

nic mi innego nie wpada do głowy: Polacy są tak zdolni.

Bolesław Fac (1985)

Pan Kichot

Jô to wiedno gôdóm, Polôsze są pochwôtny.
 Są za pochwôtny, do czego pochwôtny,
 pochwôtny rękama, kuszkanim gębą,
 pochwôtny też w jiscenim, kawaleriji,
 przeszed Don Quichotte, baro pochwôtny Polôch,
 ten ustanął kol Kutna na rzmie,
 slôde se trzimół wieczorną gornię
 i zniżel w biôło-czerzwiony bogatą lancę,
 i nękoł nym niepochwôtym zwierzëtom,
 co le na motore spuszczone,
 prosto w szari uniforme, we flankę...

Tej pochwôtne zmôłk, tej niepochwôtno kuszkałe
 – jô nie wiém, bële to owce, młine, tanczi –
 kuszkałe Panowi Kichotowi ręce,
 nen sę sromół zażôleł pochwôtno,
 nie pôdô niżôdno słowo – Polôsze są pochwôtny.

Jan Trepczyk (1986)⁵³

⁵³ Trepczyk posługuje się regułami pisowni języka kaszubskiego sprzed wprowadzenia reformy ortograficznej w roku 1996.

Pan Kiebot

Zawsze to mówię: Polacy mają polot.
Aż za wiele polotu – do czegoż to polot?
Polot mają w rękach, z polotem całują,
Polot w melancholii, polot w kawalerii.

Przybył Don Kichot, Polak z talentem wysokiego lotu,
Osadził konia na górcie pod Kutnem,
Wieczorne zorze za sobą zatrzymał,
Zniżył białoczerwoną lancę lotną
I pocwałował wprost na ociężałe bestie,
Które oparły się na motorach,
Wprost na polowe mundury, wprost we flankę...

Tam załamał się polot, tam bez polotu całowały,
Ja nie wiem tego: owce, wiatraki, czołgi –
Pana Kichota ręce całowały,
A on zawstydził się jeszcze, zapłonął z polotem.
Nie przychodzą mi na myśl żadne inne
Słowa – Polacy mają polot.

Wojciech Woźniak (1989)

Pan Kichot

Zawsze to mówię, Polacy są zdolni.
Są za zdolni, do czego zdolni,
uzdolnieni rękami, całują ustami,
uzdolnieni także w tym: melancholia, kawaleria;
przyszedł Don Quichotte, wybitnie zdolny Polak,
stanął na wzgórzu koło Kutna
miał za sobą zachód słońca
i opuścił biało-czerwono uzdolnioną lancę
i ruszył przeciw nieuzdolnionym zwierzętom,
uzależnionym od motorów,
prosto w Feldgrau, w skrzydło...

Tam padł uzdolniony, tam całowali nieuzdolnieni
– nie wiem, czy to były owce wiatraki czołgi –
co całowali panu Kichotowi ręce,
który zawstydził się, zaczerwienił uzdolniony;
nie wpada mi żadne słowo – Polacy są zdolni.

Ryszard Sobieszkański (1990)

Aneks 2

Bolesław Fac, *Der Ritter*

er kommt schwer
umschlossen von eisen
hoch auf dem roß
entschlossen
zum stoß

du siehst sein bild
ein kupferstich
tief eingepägt
wenn er kämpft
wenn er fährt

aber auch er fällt
eisenstark
und eisenschwer
herunter

die barmherzigkeit
heißt misericordia
und ist ein dolch
mitten ins herz

(z tomu *Gedichte*, Gdańsk 1995)

Bolesław Fac, *Poeta z Matarni*

Nawet nie wiadomo gdzie kupuje atrament
 (poeta tradycyjnie od dawna używa pióra)
 po prostu pisze – pisze wiersze najzwyczajniej zdolny
 zdolny do wielu rzeczy
 (umie kupić mleko nawet wykręcić żarówkę)
 ma w sobie talent i tę pewność siebie
 która w tygodniku przekracza granice wszelkie
 choć nie dotyka kabla pod świętym napięciem

Więc pisze ponownie pisze zdania wierszy
 ciągle wymyśla nowe skreśla poprawia rozterki
 prawdziwy sens układa tu i ówdzie zdradza
 niekiedy z metafory ciągnie makarony

Poeta nie kryje talentu, dobrze umie liczyć
 w każdej linijce zbiory historycznych ćwiczeń
 Uczony krytyk ma wątpliwości, choć milczy:
 wiersze są potulne – strzygą owce na smyczy
 Pastwiska soczyste w słońcu są suchą słomianką
 Sycą Kaszubi podpiwek słodką wiśniówką z dzbanka

Chodzący w stadzie zdolny poeta pozbiera
 metafory wygładzone na szorstkich literach
 Z nich poskłada jej wygodne hasła
 aureolą podświetlona niedzielna redakcja

Coda: Maria Kuczorra, wnuczka Anny Krauze, choć nieobyta
 z liryką, sprzedaje przed kościółkiem parafianom wzory
 haftowane. Mimo protestów wiernych proboszcza eksmitowano.
 Poeta nie protestował. Proboszcz nie pisał wierszy.

(z tomu *Doniesienia, dochodzenia*, Gdańsk 1999)

MAŁGORZATA WESOŁOWSKA

Günter Grass's Pan *Kiebot* in translation series. Imitation, imagination, translation

Pan Kiebot by Günter Grass is one of many literary incarnations of Cervantes's Don Quixote. Grass created his hero in a double manner: the character exists in the poem *Pan Kiebot*, published in *Gleisdreieck* in 1960, and a fragment of a chapter in *The Tin Drum*, the novel published in 1959. The poem has been translated six times into Polish, by Jan Koprowski, Krzysztof Karasek, Bolesław Fac, Zdzisław Jaskuła, Wojciech Woźniak and Ryszard Sobieszkański), whereas *The Tin Drum*, only once, by Sławomir Błaut. The article analyses all the translations into Polish, as well as the translation into Kashubian by Jan Trepczyk, in the context of the notion of translation series and textualisation series, proposed by Marta Skwara, and with reference to theorists of quixotism, such as Arne Melberg, José Ortega y Gasset and Michel Foucault, as well as to German and Polish critics of Grass's work.

The author draws conclusions about the challenge of a different form of interpretation, multiplied interpretation, which is facing the reader of a translation or textualisation series. Every translator who works on a text that has been translated before, must face various anxieties: "the anxiety of influence", which is often coupled by *horror vacui*, and fear of imperfect rendition of source-texts meanings (as described by Jerzy Jarniewicz). Thanks to translation series, and works that constitute textualisation series together with translations, Grass's *Pan Kiebot* is inscribed in entirely new interpretative framework: each new translation, thus, constitutes a challenge for the translator and for the imagination of a reader of the series.

Keywords: Günter Grass, Pan Kichot, translation series, textualisation series.

Małgorzata Wesolowska – doktorantka na Wydziale Filologicznym US, afiliowana w Pracowni Komparatystyki Literackiej Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa, absolwentka polonistyki i anglistyki US oraz lingwistyki stosowanej WSJO w Szczecinie. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą komparatystycznym aspektom groteski literackiej. Opublikowała artykuły, tłumaczenia i recenzje w „Roczniku Komparatystycznym”, „Dyskursie”, „Slavica Bruxelliensia” oraz tomach zbiorowych.
e-mail: m.a.wesolowska@hotmail.com