

Teksty Drugie
2011, 6, s. 169-186



Uroki mroku (uwagi o tłumaczeniach Adorna).

Agnieszka Hudzik

Agnieszka HUDZIK

Uroki mroku (uwagi o tłumaczeniach Adorna)

Jeder Satz spricht:
deute mich,
und keiner will es dulden.

Th.W. Adorno

Niniejszy artykuł poświęcony jest zagadnieniom przekładu tekstu eseistycznego. Eseistyka rzadko bywa traktowana jako osobny temat translatoologii. Wydaje się, że najbardziej charakterystyczne problemy, jakie występują przy pracy nad tłumaczeniem tego gatunku piśmiennictwa – osobliwego, heterogenicznego, sytuującego się między literaturą a filozofią – pojawiają się także w przekładach twórczości eseistycznej Theodora W. Adorna. Styl jego pisarstwa jeszcze za jego życia zyskał sobie sławę. Jako przykładowy tekst do analizy wybieram esej pt. *Aufzeichnungen zu Kafka*, który został przetłumaczony na język polski pierwszy raz przez Krystynę Krzemięń-Ojak a drugi raz przez Annę Wołkowicz¹. Dlaczego tłumaczkom niełatwo jest oddać język Adorna w polszczyźnie? Jakże przyjmują one koncepcje lub strategie tłumaczenia tekstu, z jakimi trudnościami muszą się w związku z tym zmierzyć, no i wreszcie – jak potrafią je rozwiązać?

¹ Th.W. Adorno *Szkice kafkaeskie*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemięń-Ojak, Warszawa 1990, s. 199-227 (cytaty lokalizuję w tekście po skrócie K) oraz Th.W. Adorno *Zapiski o Kafce*, przeł. A. Wołkowicz, „Literatura na Świecie” 1991 nr 6(239), Warszawa, s. 149-176 (cytaty lokalizuję w tekście po skrócie W). Wszystkie podkreślenia w cytatach moje – A.H.

O stylu Adorna

Eseistyka autora *Dialektyki negatywnej* jest tematem godnym osobnej uwagi, której – jak wynika z przeglądu stanu badań – jeszcze się nie doczekała. Jego refleksja, bliska literaturze i sztuce, stała się dostępna polskim czytelnikom dopiero na początku lat 90. (*Sztuka i sztuki. Wybór esejów* w roku 1990, *Teoria estetyczna* w 1994). Wcześniej znany był głównie jako teoretyk muzyki (*Filozofia nowej muzyki*, 1974) związany z marksizmem, do czego przyczynił się m.in. Leszek Kołakowski w swoich głośnych *Głównych nurtach marksizmu* (I wyd. 1976-1978). Krytyczne wobec szkoły frankfurckiej uwagi Kołakowskiego sprowadzały się głównie do zarzutu, że była ona jedynie „objawem rozkładu i paraliżu” i nie wniosła prawie nic nowego do filozofii, oferowała w rzeczywistości co najwyżej „nostalgię za przedkapitalistyczną kulturą elitarną”². Tą charakterystyką został objęty także Adorno – charakterystyką dla jego twórczości niesprawiedliwą. Dopiero wraz z ukazaniem się jego eseistyki udało się go zrehabilitować w świadomości polskich odbiorców, oderwać od niego etykietę marksizmu, który w jego przypadku miał charakter raczej „dekoracyjny”. W ten sposób Adorno został w Polsce na nowo odkryty i do tej pory cieszy się zainteresowaniem wśród wydawców i intryguje czytelników³.

Twórczość eseistyczna Adorna sytuuje się w niemieckiej tradycji eseju. Można ją traktować jako kolejne ogniwo w łańcuchu takich nazwisk, jak Friedrich Schlegel, Simmel, Lukács, Bloch, Kraus, Kracauer czy Benjamin⁴. Adorno był nie tylko ich kontynuatorem. W eseju na dobre rozwinął swój sposób filozofowania, który w Niemczech już na początku lat 60. stał się legendarny⁵. Niesystematyczny z za-

² L. Kołakowski *Główne nurty marksizmu*, t. 3, Poznań 2001, s. 462.

³ O czym może świadczyć fakt, że jego prace są nadal wydawane – ostatnio tom pt. *O literaturze. Wybór esejów*, przekł. i posłowie A. Wołkowicz, wyb. L. Budrecki, Warszawa 2005 oraz wznowienie dzieła: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukaszewicz, Kraków 1999, 2009.

⁴ Por. K. Sauerland *Wstęp*, w: Th.W. Adorno *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1990, s. 6.

⁵ Henning Ritter nazywa przypisywaną stylowi Adorna cechę niezrozumiałości i zawiłości legendą właśnie, która według niego wynikała z faktu, że na początku lat 60. był on w niemieckich debatach akademickich bardzo często cytowany. Jego dźwięczne nazwisko stało się niemalże argumentem ostatecznym, który przesądzał o wszystkim (*Diskussionstotschlagsformel*), dlatego z czasem zaczęło wywoływać „reakcję obronną”, tj. zaczęto przypisywać Adornowi niezrozumiałość języka, aby zakwestionować jego nieomyłność. Ponadto autor zauważa, że problemy ze zrozumieniem hermetycznego stylu Adorna biorą się z niemożności streszczenia jego wywodów. Stwierdza również, że choć wielu starało się bez skutku naśladować duktus swego mistrza, tylko nieliczni byli w stanie twórczo go kontynuować, jak np. Heinz-Klaus Metzger. Zob. H. Ritter *Adornos Stil. Wenn Adorno spricht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 11.10.2008, <http://www.faz.net/s/Rub4521147CD87A4D9390DA8578416FA2EC/Doc~E8DC57FA7FD7F4869BEEFE5F03BBB3BCC~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

łożenia esej umożliwił mu odejście od form szablonowych i rygorów języka. Kon-
testując wzorce poprawności językowej i semantyki słów, wypracował swój zawi-
kły, trudny do zrozumienia styl. We wspomnianym już komentarzu Kołakow-
skiego do szkoły frankfurckiej znajduje się osobny *passus* poświęcony stylowi
Adorna: „[Adorno pisze] (najoczywiściej celowo) za pomocą niestłuchanie zawiłej
składni oraz że posługuje się bez żadnych prób wyjaśnienia [...] żargonem, jak
gdyby stanowił on wzór jasności”⁶. Polski filozof zarzuca mu nawet: „pretensjo-
nalny język, mglistość” czy wręcz „pogardę dla czytelnika”⁷. Zdaje się, że te uwagi
są chybione, nie trafiają w intencję Adorna, który ściśle łączy swój styl pisarski
z przekonaniem filozoficznymi, niczym formę z materią. Zgodnie z wypracowa-
ną przez siebie teorią Adorno poddawał krytyce panujące myślenie filozoficzne,
które de facto legitymizowało społeczne i polityczne *status quo*.

Myślenie to miało sprawować swoją realną władzę nad światem za pomocą ję-
zyka, broni a w końcu maszyn⁸. Żeby je zdemaskować i stawić mu opór, Adorno
uznał za konieczne zbliżenie filozofii do sztuki, która to stanowiła dla niego jedyną
drogę prowadzącą do świata wolnego od technokratycznego panowania. Swoją
myśl filozoficzną, krytyczną i demaskatorską wobec istniejących porządków men-
talnych i społecznych, Adorno formułował w języku, który z założenia miał być
zawiły, nieprzystępny, trudny do powielenia – do „zobiektywizowania”. Jako taki
miał on za zadanie uchronić „różnicę” – jednostkę, konkret, szczegół – przed uni-
wersalizującym rozumem Oświecenia, wypowiadającym się za pomocą języka pre-
cyzyjnego, jednoznacznego, roszczonego sobie pretensję do „obiektywizmu”. We-
dług niego zatem filozof, podobnie jak artysta, ma za zadanie mnożyć sensory, za-
ciemniać jednoznaczność po to, żeby dopuścić do głosu to, co „inne” (*das Andere*)
i w ten sposób wymusić na czytelniku uważną lekturę, to znaczy taką, która go
nie zniechęca, nie zamyka w gotowych szablonach języka i myślenia, lecz eman-
cypuje – wyzwala jego autentyczne samodzielne myślenie.

Można odnieść wrażenie, że wszystkie założenia Adorna, które dotyczą jego
strategii pisarskiej, znajdują swoją wzorcową realizację w wybranym przeze mnie
eseju o Kafce, poświęconym pisarzowi, który podobnie jak on sam lubował się
w zawiłym stylu i niemal mrocznym klimacie dzieła. Filozof próbuje się w nim
nie tylko zmierzyć z twórczością Kafki, z jego recepcją, ale również w drugim tle
dokonuje pewnego rodzaju rozliczenia z własną eseistyką-pisarstwem, której zda-
je się przyświecać następujący cel: „rozłościć czytelnika” (K, s. 209)⁹, by w ten
sposób wyrwać go ze schematów myślenia. W kolejnych częściach postaram się
przeanalizować, jak z tym nie lada wyzwaniem poradziły sobie tłumaczki.

⁶ L. Kołakowski *Główne nurty marksizmu*, s. 418.

⁷ Tamże.

⁸ H. Mörchen, *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*, przeł. R. Marszałek
i M. Herer, Warszawa 1999, s. 218.

⁹ Co prawda ta uwaga Adorna tyczy się stylu Kierkegaarda, ale idealnie pasuje do
niego samego.

Strategie tłumaczeń

Esej Adorna pt. *Aufzeichnungen zu Kafka* z 1953 roku¹⁰ ma złożoną strukturę wewnętrzną. Zbudowany jest z dziewięciu części, które znaczeniowo wpisują się w jeden ciąg myślenia, choć każda z nich oddzielnie mogłaby równie dobrze stanowić odrębną, autonomiczną całość. Nie dotyczy więc jednego tylko tematu, nie zawiązuje się wokół jednej tezy przewodniej. Punkt widzenia na różne sprawy jest jednak za każdym razem ten sam: Adorno staje w opozycji do obiegowych opinii (*kurrente Meinungen* – już w pierwszym zdaniu pojawia się niechęć do nich)¹¹ na temat Kafki. Konstatuje fakt jego zaszufladkowania przez badaczy literatury, i stawia sobie za zadanie zdemaskowanie i zmianę ich optyki. Forma eseju, o której powiada się, że jest krytyczna *par excellence*, doskonale mu do tego celu służy. W kolejnych częściach tekstu otwiera niemal z hukiem szuflady, w których zatrzaśnięto Kafkę, krytykuje i obnaża fałszywość obowiązujących jego odczytań. Chce przebić się przez te teoretyczno-literackie klisze, aby dotrzeć niejako do pierwotnego tekstu, który obrósł grubą warstwą niezliczonych, mylnych interpretacji i analiz.

Adorno prezentuje zatem czytanie Kafki *ab ovo*, jego intencją jest wierność oryginałowi. Taka strategia badawcza skazana jest z góry na zwieńczenie w postaci opracowania szkicowego zaledwie. Esej Adorna jest dlatego zarysem, próbą zbliżenia się, dotknięcia i krytycznej analizy całości dzieła „klasyka”. Taki jego charakter zasygnalizowany jest już w samym tytule *Aufzeichnungen zu Kafka*. Podając za Dudenem, *Aufzeichnung* pochodzi od czasownika *aufzeichnen*, który ma kilka znaczeń. Po pierwsze, oznacza on tyle, co ‘narysować, naszkicować, zarysować’ (*auf etw. zeichnen*). Po drugie, ‘wskazać na coś, wyjaśniać’ (np. drogę *erklärend hinzeichnen*). Po trzecie wreszcie, ‘zapisać, spisać coś, aby to udokumentować’ (np. wspomnienia „zur Dokumentation schriftlich [...] festhalten”)¹². Adorno świadomie używa w tytule tego wieloznacznego słowa, które od razu sugeruje wstępny, próbny, nie do końca określony, labilny charakter tekstu. Nie używa stosowanego przez siebie wielokrotnie w innych wypadkach słowa *Versuch* (tj. próba, zob. na przykład „*Versuch, das Endspiel zu verstehen*” czy „*Versuch über Wagner*”). *Aufzeichnungen* wobec tego, bardziej znanego i przyjętego w teorii literatury terminu, jest pojęciem szczególnie nieprecyzyjnym; potęguje ono jeszcze bardziej „rozmycie gatunkowe” eseju¹³.

¹⁰ Esej powstawał w latach 1942-1953, pierwodruk ukazał się w „Die Neue Rundschau” (1953).

¹¹ Th.W. Adorno *Aufzeichnungen zu Kafka*, w: *Versuch, das „Endspiel” zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I*, Frankfurt a. M. 1973, s. 127. Poniżej jako A.

¹² Wszystkie cytowane znaczenia czasownika *aufzeichnen* i innych słów w dalszej części artykułu pochodzą z: Duden – Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim 2003.

¹³ Adorno, nadając tytuły swoim tekstom, lubuje się skądinąd w tego typu niedookreślonych i metaforycznych pojęciach, takich jak np. *Prismen, Dissonanzen, Eingriffe*. Zob. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt 1955; *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956; *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt 1963.

Adorno, jeśli można tak powiedzieć, odpowiednio przygotowuje odbiorców do lektury swojego eseju. W samym tytule sygnalizuje, czego może się on spodziewać po treści. Także dla tłumacza tytuł stanowi moment newralgiczny, ponieważ wprowadza go na określone charakterystyki tekstu nie tylko stylistyczne, ale ostatecznie również i interpretacyjne. I tak też jest w wypadku dwóch jego polskich tłumaczeń, z których jedno nosi tytuł *Szkice kafkowskie*, drugie zaś *Zapiski o Kafce*. *Szkice kafkowskie*, tłumaczenie Krystyny Krzemień-Ojak sugeruje, że Adorno wpisuje się w zastany dyskurs o Kafce, nie chce się zajmować bezpośrednio samym jego dziełem, przede wszystkim interesuje go debata i stan wiedzy o nim (kafkoznanstwo, kafkologia). Z kolei *Zapiski o Kafce*, tłumaczenie tytułu Anny Wołkowicz podkreśla, że autor zajmuje się raczej przede wszystkim samym dziełem Kafki. Drugim problematycznym aspektem polskich tytułów jest semantyka słów „szkice” i „zapiski”. Słownikowe znaczenie wyrazu „szkic” to „artykuł, rozprawa naukowa, publicystyczna, krytyczno-literacka itp.”¹⁴, a więc tekst w pewien sposób logicznie i strukturalnie uporządkowany. Synonimem zapisków są natomiast notatki, na przykład zeszyt może być pełen chaotycznych zapisków. Jak widać, już na samym wstępie pracy translatorskiej nad omawianym tekstem tłumaczki musiały rozstrzygnąć, z czym właściwie mają do czynienia: czy jest to tekst Adorna o dziele Kafki, czy o literaturze na jego temat, oraz czy jest to – w warstwie znaczeniowej – tekst gotowy i zamknięty, czy tylko myśl rozproszona, zapis luźnych skojarzeń i propozycji interpretacyjnych.

Te wybory i decyzje tłumaczek ważą na sensie całości tekstu. Idąc za wstępnym „ciosem”, starają się one konsekwentnie trzymać wytyczonego toru, by nie wikłać obranego kursu w niekonsekwencje (semantyczne, słownikowe, stylistyczne i in.), które można byłoby potraktować jako oznaki braku świadomości autorek przekładów o swoim udziale we współkreowaniu ostatecznego znaczenia tekstu. Anna Wołkowicz konsekwentnie realizuje swoją wersję odczytania eseju Adorna, którą zaznaczyła już w tytule – jej zdaniem, tekst dotyka bezpośrednio dzieła Kafki. Objawia się to w szczegółach, które dodaje „od siebie”.

Kiedy na przykład Adorno cytuje dwie odezwy – obszerny fragment z Kafki (A, s. 146-147), nie podając przy tym odsyłacza do nich, Wołkowicz odnajduje je w dzienniku Kafki oraz w pośmiertnie opublikowanych zapiskach. Nawet wtrącony przez autora krótki zwrot Kafki *Zum letztenmal Psychologie* (A, s. 134) – „Po raz ostatni psychologia” (W, s. 155) opatrzy dokładnym przypisem. Początek Adornowego zdania: „Am Ende des Kapitels aus dem *Schloß*” (A, s. 135-136) zostaje przełożony: „Pod koniec c z w a r t e g o rozdziału *Zamku*” (W, s. 156). Bezosobowa forma „[etwas] wird gesagt” (A, s. 145-146) zostaje również sprecyzowana jako: „dowiadujemy się w *Zamku*” (W, s. 162). Żeby czytelnik nie miał żadnych wątpliwości, „trotz dem Protest seines Freundes” (A, s. 129) to „wbrew protestom M a x a B r o d a ” (W, s. 150). Te i inne drobne zmiany, jak chociażby

¹⁴ Wszystkie znaczenia polskich słów podaję za: *Słownik języka polskiego*, t. 1-3, Warszawa 1978.

dodawanie imion do nazwisk (Walter Benjamin, W, s. 150; Daniel Defoe, W, s. 170), nie świadczą o hiperdokładności Wołkowicz, chęci rozjaśniania tekstu, o wyjaśnianiu jego zagadkowości, po to, by wyrezytować „niekompetentnego” czytelnika, ale raczej o autorefleksji tłumaczki, świadomej swojego zadania, o konsekwentnym podążaniu raz wyznaczonym torem interpretacyjnym dzieła jako zbioru komentarzy Adorna do twórczości Kafki. Dlatego też tłumaczka delikatnie przesuwa akcenty, stara się jak najbardziej wyeksponować „obecność” utworów Kafki w eseju, np. zdanie „Wie ein Hund” stirbt Josef K., und Kafka teilt die Forschungen eines Hundes mit” (A, s. 131) brzmi: Józef K. umiera „jak pies”, *Dociekania psa* to tytuł jednego z opowiadań (W, s. 152). Gra słowna zostaje ujednoznacziona i opatrzona naddaną informacją. Układające się w świadomą strategię zabiegi Wołkowicz są jeszcze bardziej widoczne w porównaniu z drugim przekładem. Oto kilka przykładów: Adorno, pisząc o *Neigung aller Frauen zu den Gefangenen im „Prozeß”* (A, s. 154), ma na myśli skłonność wszystkich kobiet w *Procesie* nie do „jeńców” (K, s. 219), a do „aresztowanych” (W, s. 168). Autorka przekładu *Zapiski o Kafce* skupia się na precyzyjnym doborze słów, pilnie tropi nawiązania do treści utworów Kafki, pamiętając że Józef K. nie był jeńcem wojennym, a tylko pewnego ranka został po prostu aresztowany. Podobnie z frazą: „die enigmatischen S t ü c k e und Episoden, wie die «Sorge des Hausvaters» oder den «Kürbelreiter»” (A, s. 130), Wołkowicz patrzy na tekst Adorna przez pryzmat Kafki i stara się go nie zaciemniać, dlatego zamiast: enigmatyczne s z t u k i i epizody, jak „Troska ojca rodziny” czy „Jazda na kuble” (K, s. 201), pisze o enigmatycznych f r a g m e n t a c h i epizodach (W, s. 151), słowo sztuki budzi bowiem automatycznie konotacje ze sztukami teatralnymi, których Kafka nigdy nie pisał. Co więcej, choć nie ma przypisu, tłumaczka najprawdopodobniej odszukuje i sprawdza owe fragmenty, czy nie ukazały się już one wcześniej w polskim przekładzie. Można to wywnioskować po użyciu przez nią tytułu *Troska gospodarza domu*, pod którym kilka lat wcześniej opublikowano fragment prozy Kafki¹⁵. Obrona przez Wołkowicz strategia wymaga nie tylko bezwzględnej znajomości twórczości Kafki, ale i śledzenia na bieżąco jego recepcji w Polsce, aby nie wprowadzać zamieszania u czytelniczek i czytelników. Aby podążać tą drogą interpretacji eseju, potrzebna jest wiedza wykraczająca poza sam tekst Adorna oraz odpowiednie „wyczulenie”, spostrzegawczość i wrażliwość na Kafkę. Jako przykład służyć może następujące zdania:

Nur wer a u s den schwarzen Broschüren Kurt Wolffs, d e m „Jüngsten Tag”, das „Urteil”, die „Verwandlung”, das „Heizer”-Kapitel kennt, hat Kafka in seinem authentischen Horizont erfahren, dem des Expressionismus. (A, s. 151)

Krzemień-Ojak tłumaczy je „słowo po słowie”:

¹⁵ Zob. F. Kafka *Troska gospodarza domu*, przeł. S. Tyrowicz, „Literatura na Świecie” 1987 nr 2(187), s. 42-44. Jest to numer w całości poświęcony Kafce, przypomnę: rok wydania tłumaczenia Wołkowicz to 1991, a Krzemień-Ojak – 1990.

Tylko ten, kto *Sąd ostateczny, Wyrok, Przemianę*, rozdział o *Palaczu* zna z czarnych broszur Kurta Wolffa, przeżył Kafkę w jego autentycznym horyzoncie, horyzoncie ekspresjonizmu. (K, s. 216)

W oryginale rodzajnik przy pierwszym tytule „Jüngster Tag” jest w trzecim przypadku (jego tyczy się przyimek *aus*), co jest automatycznie wskazówką dla niemieckiego odbiorcy, że nie jest on jednym z wyliczanych dzieł Kafki. *Wyrok i Przemianę* można zatem znać z czarnych broszur Kurta Wolffa, z „Jüngster Tag” (dosłownie z „Dnia Sądu Ostatecznego”). *Der Jüngste Tag* była to seria wydawnicza, którą od 1913 publikował Kurt Wolff. W niej ukazywała się najlepsza literatura ekspresjonistyczna, m.in. Kafki czy Georga Trakla. Zachowanie kolejności tytułów prowadzi do błędnego przypisania „nieznanego dzieła” Kafce i tym samym do komicznej sytuacji, w której Adorno, krytykujący stan wiedzy na temat Kafki, myli serię z jego twórczością. Dla porównania druga wersja tego samego zdania brzmi tak oto:

Tylko ktoś, kto czytał *Wyrok, Przemianę i Palacza* w wydawanych przez Kurta Wolffa czarnych broszurach „Sądnego dnia” (*Der Jüngste Tag*), doświadczył Kafki w jego autentycznym horyzoncie – horyzoncie ekspresjonizmu. (W, s. 166)

Tłumacząc Adorna, Wołkowicz koncentruje się na przedmiocie eseju, czyli na dziele Kafki, dlatego trafnie rozpoznaje tytuły. W drugim tłumaczeniu można się natomiast dopatrzyć strategii wprost przeciwnej. Również Krystyna Krzemięń-Ojak sygnalizuje już w tytule swój tor interpretacji. *Szkice kaskowskie* nie są dla niej esejem bezpośrednio o twórczości Kafki, a raczej o debacie na jej temat. Według niej autor chce przede wszystkim zająć się powszechnie obowiązującymi odczytaniami dzieł Kafki, przy okazji jednak jego szkice na ten temat stają się „kaskowskie”, pisane są w s t y l u Kafki, nabierają charakteru literackiego. Tekst krytyczny Adorna przemienia się w literaturę, autor zaciemnia różnicę między literaturą a dyskursem ją opisującym. Świadomie zamazuje granicę między nimi, by tym samym paradoksalnie zbliżyć się do sedna twórczości Kafki, by spojrzeć na nią nie z perspektywy nadrzędnej, narzucając nań schematy pojęć, lecz by spróbować opisać ją jej własnym językiem. Adorno odrzuca pozycję niezaangażowanego krytyka, kontemplującego z bezpiecznej odległości obiektywnie istniejącą strukturę dzieła, i staje się pisarzem odkrywającym we własnym języku te same pytania, które od zawsze stawia literatura¹⁶. Dlatego dla tłumaczki bohaterem eseju staje

¹⁶ M.P. Markowski *Nici z chiazmu (uwagi o tłumaczeniu Blanchota)*, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10(303), s. 243. Ta uwaga tyczy się co prawda pisarstwa Blanchota o Kafce, zarazem jednak idealnie wpisuje się w sens eseju Adorna. W artykule Markowski, komentując (i ostro krytykując) polskie wydanie *Wokół Kafki* Blanchota w tłumaczeniu Krzysztofa Kocjana (KR, Warszawa 1996), zwraca uwagę, że teksty Blanchota poświęcone Kafce nie są szkicem na temat Kafki, ale „pisanym obok dzieł Kafki dziełem nowym” (tamże, s. 242), dlatego zadanie tłumacza polegać ma na uchwyceniu teźże literackości, na wynalezieniu jej godnego „polskiego idiomu” (czemu, wg Markowskiego, nie udało się sprostać). Ta zaskakująca analogia między

się tekst Adorna sam w sobie, chce ona przede wszystkim podkreślić jego auto-referencjalny charakter i wydobyć lub przynajmniej nie zaciemnić jego literackiego stylu.

Jedną z podstawowych i jednocześnie najtrudniej przekładalnych właściwości jego stylu (może nawet aporią), z jaką musiały się zmierzyć tłumaczkki, są długie, wielokrotnie złożone zdania. Często stosowane przez niego – po mistrzowsku – wtrącone zdania poboczne, komplikują odbiór, zmuszają do ponownego ich przeczytania i zastanowienia się. Strategia drugiego tłumaczenia zakłada, że ten zabieg językowy jest istotny w warstwie znaczeniowej tekstu. Dlatego też Krzemień-Ojak stara się nie zmieniać długości zdań Adorna.

Przykładowe zdanie wielokrotnie złożone:

Den beiden großen Romanen „Schloß” und „Prozeß” scheinen, wenn schon nicht im Detail, so jedenfalls im großen Philosopheme auf die Stirn geschrieben, die trotz ihres gedanklichen Gewichts den Titel „Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg” keineswegs Lügen strafen, den man einem theoretischen Konvolut Kafkas verliehen hat. (A, s. 130)

Pierwsze tłumaczenie rozbija je na kilka polskich odpowiedników:

Jego zapiski teoretyczne, wydane jako „Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze”, mimo swej wagi myślowej zasługują na tytuł jakim je opatrzone. Obydwie wielkie powieści „Zamek” i „Proces”, zdają się nosić piętno tych tez filozoficznych – jeśli nie w każdym szczegółole, to przynajmniej jako całość. (W, s. 151)

Dzięki temu rozbiciu i zmianie kolejności zdań podrzędnych zostaje wydobyty sens wypowiedzi. Tekst jest rytmiczny i czyta się go płynnie, jednakże traci on swoją meandryczną strukturę. W drugim tłumaczeniu zachowuje on natomiast swoją oryginalną strukturę:

W obydwie wielkie powieści *Zamek* i *Proces* wpisano wyraźnie – jeśli nie w szczegółach to w ogólnym zarysie – filozofemy, które mimo swej doniosłości myślowej, nie zadają kłamu tytułowi *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*, którym opatrzone teoretyczną konwolutę Kafki. (K, s. 201)

Mimo że „polszczyzna” zostaje nadwyrężona i zdanie traci na klarowności, Krzemień-Ojak w swojej strategii świadomie opowiada się za zawiłością Adornowskiej składni i odpowiadającą jej momentami mrocznością komunikatu. Są one dla niej

spojrzeniem Blanchota i Adorna na Kafkę oraz stylem ich pisarstwa krytycznego zasługuje na osobne porównanie, tym bardziej że łączyło ich podobne rozumienie literatury, która ma za zadanie koncentrować się na swojej sile kwestionowania tego, że rzeczywistość ma monopol na określanie ludzkich możliwości.

Por. V. Liska *Two sirens singing. Literature as contestation in Maurice Blanchot and Theodor W. Adorno*, w: *The power of contestation, Perspectives on Maurice Blanchot*, ed. K. Hart, G.H. Hartman, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2004, s. 80-101.

ważniejsze niż płynność i „polskie brzmienie” przekładu. Choć te dwie wartości niekoniecznie muszą się wykluczać, to jednak trudno jest je w praktyce ze sobą pogodzić – potrzeba niemalże zdolności ekwilibrysty, aby zachować równowagę pomiędzy zawiłą kompozycją Adorna a przejrzystą poprawnością językową.

Tłumaczka *Szkiców kałkowskich* broni konsekwentnie nie tylko długości zdań, ale również elips i „niedopowiedzeń”, których Adorno bardzo często używa. Nie precyzuje ich, nie rozjaśnia ich sensu. Wybrana przez nią strategia jest jeszcze lepiej widoczna w zestawieniu z tłumaczeniem *Zapisków o Kafce*. Spójrzmy na wrywkowy katalog przykładów. Złożone zdanie Adorna:

Dieser geschichtliche Augenblick, nicht ein angeblich durch Geschichte hindurch scheinendes Überzeitliches ist die Kristallisation seiner Metaphysik, und Ewigkeit bei ihm keine andere als die des endlos wiederholten Opfers, aufgehend am Bilde des jüngsten. (A, s. 145)

w przykładach brzmi następująco:

Jego metafizyka krystalizuje w tym właśnie momencie historycznym, nie w ponadczasowości prześwitującej rzekomo przez historię. Jedyna wieczność, jaka występuje u Kafki, to wieczność bez końca powtarzanej ofiary, odsłaniająca się w obrazie ofiary ostatniej. (W, s. 162)

Ten moment historyczny, a nie rzekomo przeświecająca przez historię ponadczasowość jest osią krystalizacji jego metafizyki, a wieczność nie jest u niego żadną inną jak tylko wiecznością powtarzanej w nieskończoność ofiary, otwierającej się w obrazie ostatniej. (K, s. 212).

W pierwszym tłumaczeniu zdanie zostało rozbite na dwie części, ponadto na końcu powtórzono rzeczownik „ofiara”, ponieważ w języku polskim nie jest on wymienny z przymiotnikiem, który może występować przede wszystkim w funkcji przydawki. Krzemień-Ojak zachowuje ciągłość zdania i pozostawia na końcu sam przymiotnik. Choć zdanie może wydawać się „urwane”, tłumaczka konsekwentnie nie dodaje rzeczowników, chcąc tym samym „utrudnić” czytelnikom i czytelnikom lekturę, by potykając się raz jeszcze przeanalizowali myśl, którą sformułował Adorno. Podobnie jest w przypadku następującej frazy:

Denn kleine Welt könnte einheitlicher sein als die beklemmende, die er durchs Mittel der Kleinbürgerangst zur Totalität zusammenpresst. (A, s. 144)

Trudno bowiem o świat bardziej jednolity niż przygnębiający świat Kafki, sprasowany w totalność drobnomieszczańskim lękiem. (W, s. 161)

Gdyż żaden świat nie może być bardziej jednolity niż ten uciskający, który on ugniata w totalność z pomocą drobnomieszczańskiego strachu. (K, s. 211)

W tym przypadku również Wołkowicz precyzuje myśl autora, uściśla, że przygnębiający jest rzeczownik „świat”, a nawet świat Kafki, jak to wynika z wcześniejszego kontekstu. Zgodnie ze strategią *Zapisków o Kafce* pisarz został raz jeszcze uwidoczniiony. Natomiast Krzemień-Ojak, kierując się wybranym przez siebie torem interpretacyjnym, nadal nie dopowiada, tylko eksponuje styl eseisty, doma-

gając od czytających uważnej współlektury. Zachowuje mroczny sposób wypowiedzi filozofa, podkreśla jego zagadkowość, np.:

Er unterscheidet von dem viel Älteren, naturwissenschaftlich Gesinnten sich nicht durch zarte Spiritualität, sondern indem er ihn in der Skepsis gegen das Ich womöglich noch überbietet. (A, s. 136)

U Wołkowicz zdanie to brzmi:

Znacznie starszego, nastawionego raczej przyrodniczo Freuda przerasta Kafka nie subtelniejszą duchowością, lecz – jeśli to w ogóle możliwe – jeszcze większym sceptycyzmem wobec ludzkiego „ja”. (W, s. 156)

Natomiast w wersji Krzemień-Ojak:

Od o wiele starszego, usposobionego przyrodznawczo, różni się nie delikatniejszą spirytualnością, ale tym, że, o ile to możliwe, przewyższa go jeszcze sceptycyzmem wobec *ego*. (K, s. 206)

Adorno używa w tym zdaniu naturalnych dla języka niemieckiego przymiotnika i imiesłowu w funkcji podmiotu, co w polskiej składni nie występuje. W tłumaczeniu Wołkowicz pada nazwisko *Freud*, zdanie staje się tym samym od razu bardziej zrozumiałe i czytelne. Krzemień-Ojak podchwytuje natomiast zagadkowość autora i zakłada, że sens zostanie wychwycony z kontekstu.

Strategia drugiego tłumaczenia, które chce przede wszystkim wyeksponować niepowtarzalny, literacki styl Adorna, objawia się również w doborze słownictwa. Dla każdego słowa Adorna tłumaczka odnajduje pojedynczy odpowiednik, nierzadko posługując się metodą słowotwórstwa. Stara się ona za wszelką cenę unikać nawet najmniejszych opisów, na przykład „krampfhaftes Widerstandslösigkeit” (A, s. 137) to u Krzemień-Ojak „konwulsyjna bezoporność” (K, s. 207), a nie „kurczowe niestawienie oporu” (W, s. 157). Podobnie z frazą: „fensterlose Monade” (A, s. 137) – „bezokienna monada” (K, s. 207), nie zaś „pozbawiona okien monada” (W, s. 157) lub „subjektlos” (A, s. 153) to po prostu „bezpodmiotowa” (K, s. 218) a nie „pozbawiona podmiotu” (W, s. 167). Można by przypuszczać, że autorka przekładu *Szkice kafkańskie* postanowiła, niekiedy uciekając się do neologizmów, tłumaczyć wszystkie złożenia Adorna z sufiksem „-los” i zaprzeczenia z prefiksem „un-” za pomocą przedrostka „bez-”, co widać szczególnie w przypadku „die Schuldlosigkeit des Unnützen” (A, s. 165), czyli „bezwinnności bezpożytecznego” (K, s. 226) zamiast „niewinność rzeczy beзуżytecznych” (W, s. 175).

Jednak strategia tłumaczki *Skiców kafkańskich* nie do końca jest realizowana konsekwentnie. Zgrzytem, który zachwia strategią przekładu, jest pewnego rodzaju brak wrażliwości retorycznej, objawiający się w tym, że powtarzane przez Adorna wyrazy i sformułowania nie są w eseju jednolicie tłumaczone. Przyjmując założenie, że przekład ma skupić się na wiernym oddaniu stylu Adorna, nieprzypadkowo powtarzane przez autora frazy również powinny zostać potraktowane przez tłumaczkę jako istotny element jego retoryki. Przykład może stanowić for-

muła „So ist es”, która pojawia się w tekście Adorna aż czterokrotnie (A, s. 129, 133, 141, 157). Występuje ona w cudzysłowie w funkcji cytatu, przysłowia, może nawet „lejtmotywu”. W *Zapiskach o Kafce* jest tłumaczona jednolicie jako „tak właśnie jest” (W, s. 151, 154, 159, 170), natomiast w *Szkicach kafkowskich* są proponowane aż trzy różne wersje: „to jest tak” (K, s. 200), „tak to jest oto” (K, s. 204), „tak to jest” (K, s. 209, 221). Podobnie jest w przypadku, kiedy w eseju pojawia się freudowskie pojęcie *Fehlleistungen* (A, s. 131, A 137) – ponieważ jednym z problemów, z jakimi konfrontuje się Adorno, jest standardowe czytanie Kafki przez pryzmat Freuda – Krystyna Krzemień-Ojak tłumaczy je raz jako „przejęzyczenia” (K, s. 202), raz jako „chybione efekty” (K, s. 206) – u Wołkowicz są to „czynności omyłkowe” (W, s. 152, 157). Dyskurs psychoanalityczny, z którym polemizuje Adorno, zostaje tym samym zaciemniony. Przekład terminów technicznych, pojawiających się w literaturze sekundarnej o Kafce, w sposób intuicyjny jest pewną niekonsekwencją, zakłóca wcześniej wybraną linię interpretacyjną i nie chodzi tu o znajomość terminologii Freuda, którego zaczęto popularyzować i tłumaczyć na polski dopiero od początku lat 90., ale o jednolitość oraz o wrażliwość na powtórzenia i styl autora.

Trudności i błędy

Jedną z największych trudności translatorskich, jakie napotkały tłumaczki eseju Adorna, był z pewnością problem związany z konotacjami erudycyjnymi pojawiającymi się w tekście. Jego wyszukany język – podpatrzony u wielkich niemieckich poetów, szczególnie u Hölderlina – ma skłaniać do uważnej lektury, która – jak komentuje pisarstwo niemieckiego filozofa Karol Sauerland – powinna „wymagać takiego samego skupienia jak czytanie wiersza”¹⁷. Jest tak dlatego, że smakuje się on w słowie i ma do tego opinię jednego z najbardziej czytanych ludzi w powojennych Niemczech. A to poważne wyzwanie dla tłumaczek, które niemal na każdym kroku musiały stawać na wysokości zadania, poszukując i dobierając najbardziej adekwatnych słów. Oto przykładowe zdanie:

Kafka, Verächter der Psychologie, ist überreich an psychologischen Einsichten, gleich der von Beziehung zwischen triebhaftem und Zwangscharakter. (A, s. 131)

W *Szkicach kafkowskich* brzmi ono tak:

Kafka, gardzący psychologią, jest przebogaty w obserwacje psychologiczne, w rodzaju tej o relacji między charakterem uległym popędowi i uległym przymusowi. (K, s. 202)

Tłumaczenie jest całkowicie poprawne, jednakże odnosi się wrażenie, że jego autorka zadowoliliła się pierwszym znaczeniem słowa *Zwang*. Sięgając do Dudena,

¹⁷ K. Sauerland *Wstęp*, s. 12. Nie tylko styl Adorna, ale również styl samego Kafki bywa zestawiany z twórczością Hölderlina. Zob. M. Blanchot *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 82.

widzimy natomiast, że oznacza ono m.in.: przymus („von Normen ausgeübter Druck”); wewnętrzny imperatyw („starker Drang in jmdm.”); silny wpływ, któremu nie można się oprzeć („starker Einfluss, dem sich jmdm. nicht entziehen kann”); w znaczeniu psychologicznym również „bycie owdładniętym, opętany przez wyobrażenia i impulsy wbrew własnej woli” („das Beherrschtsein von Vorstellungen, Handlungsimpulsen gegen den bewussten Willen”), jest to rodzaj choroby psychicznej, na którą się cierpi (*unter einem Z. leiden*), coś przypominającego obłąd, psychozę, paranoję, manię itp. A teraz druga polska wersja tego zdania:

Twórczość Kafki, gardzącego psychologią, obfituje w obserwacje psychologiczne, jak choćby powyższa o związku popędu z o b s e s j ą. (W, s. 152)

Wołkowicz nie uległa pokusie stosowania pierwszych, w układzie słownikowym, znaczeń wyrazów. Podobne potknięcie/niedopracowanie translatorskie znaleźć można w cytowanej przez Adorna odezwie-ogłoszeniu o pięciu karabinach dziecięcych. Autor pisze: „[Sie] hängen in meinem K a s t e n, an jedem Haken eines” (A, s. 146). Dosłowny przekład brzmi: „Wiszą w mojej skrzynce, każdy na oddzielnym haku” (K, s. 213). Pierwsze znaczenie słowa *Kasten* to skrzynia, skrzynka. Inne znaczenie tego słowa, którego używa się szczególnie w południowych Niemczech, Austrii i Szwajcarii, to „szafa” („südd., österr., schweiz”) – *Schrank*). I to ona właśnie semantycznie bardziej pasuje do kontekstu – skrzynka jako zdrobnienie kojarzy się bowiem raczej z czymś niewielkim, nie sposób więc, żeby mieściło się w niej jeszcze pięć karabinów.

Oprócz groźby związanej ze zbyt łatwym odnajdywaniem polskich odpowiedników, tłumaczki musiały także wystrzegać się pokusy posługiwania się kalkami językowymi, co nie zawsze się udawało. Na przykład w pewnym momencie Adorno pisze o hierarchii społecznej i o czarze, „[der Zauber], der bei Kafka Menschen, zumal niedrige mit höheren zusammentreibt” (A, s. 135). Przekład dosłowny – „który u Kafki spędza razem ludzi, zwłaszcza niskich z wyższymi” (K, s. 205) – brzmi dwuznacznie. Wołkowicz zdecydowała się na przekład opisowy: „Kafkowskich ludzi – zwłaszcza tych z dołu do wyżej postawionych” (W, s. 156). Czasami kalka z języka niemieckiego może okazać się *faux ami*, potrzebne jest wyjaśnianie i dopowiadanie, np. w wyliczeniu: „Typen wie Unteroffizieren, Kapitulanten und Portiers” (A, s. 149) posłużenie się wyrazem „kapitulant” (K, s. 215) nie oddaje właściwego sensu słowa, ponieważ po polsku oznacza ono „osobę ogłaszającą kapitulację”, a patrząc na ten wyraz w kontekście wcześniej wymienionych podoficerów i treści *Zamku*, do którego uwaga Adorna się odnosi, nie o to znaczenie chodzi. Natomiast niemieckie *Kapitulation* to nie tylko poddać się, skapitulować (*das Kapitulieren*), ale również – nieco staromodnie – podpisać umowę, która przedłużała służbę wojskową – „(veraltet) Vertrag, der den Dienst eines Soldaten verlängert”. Dlatego sensowne jest rozbudowanie wyliczenia w drugim tłumaczeniu: „typy podoficerów, odźwiernych, żołnierzy dobrowolnie przedłużających służbę” (W, s. 164). Podobne posłużenie się opisem wydaje się również potrzebne w przypadku innego wyliczenia:

Hudzik Uroki mroku

Das Reich des *déjà vu* wird von Doppelgängern bevölkert, Wiederkehrern, Pojatzern, chassidischen Tänzern, Knaben, die den Lehrer nachmachen und plötzlich uralt aussehen, archaisch; (A, s. 139)

W przekładach brzmi ono tak:

Państwo *déjà vu* zaludnione jest sobowtórami, z martwych wstańcami, pajacami, chasydzkimi tancerzami, chłopcami, którzy naśladują nauczycieli i nagle zaczynają wyglądać prastaro, archaicznie; (K, s. 208)

Krajinę *déjà vu* zaludniają sobowtóry, wracające z zaświatów upiory, wesółkowie, tancerze chasydscy, którzy przedrzeźniali nauczyciela i nagle poprzemieniali się w archaicznych starców. (W, s. 158)

W pierwszym tłumaczeniu neologizmom przyporządkowano pojedyncze słowa – odpowiedniki, choć „zmartwychwstańcy”, kojarzą się z członkami polskiego zgromadzenia zakonnego (założonego w XIX wieku). Drugi przekład proponuje natomiast wersję dłuższą, choć skraca również oryginał – tłumaczka zapomniała o *Knaben*, czyli chłopcach, którzy przedrzeźniali nauczyciela.

Zdarzyły się również takie sytuacje, kiedy tłumaczki sięgały nie tyle po kalkę językową, ile wręcz posiłkowały się językiem niemieckim, np.:

Sichtbar umdunstet die Zimmerherrn, als ihre Emanation, der Horror, der vordem unmerklich fast in dem Wort mitschwang. (A, s. 142)

Horror od dawna pobrzmiewający w słowie „Zimmerherren”, otacza teraz sublokatorów jako ich widzialna emanacja. (W, s. 160)

W zdaniu Adorna ważna jest warstwa brzmieniowa. W wyrazie *Zimmerherr* i *Horror* występuje dwukrotnie głoska *r*, co daje – szczególnie w głośnym czytaniu – efekt lęku. Można zarzucić temu zabiegowi, że jest to pójście na łatwiznę. Faktem jest jednak, że akurat dla tej gry słownej trudno znaleźć polski ekwiwalent, co potwierdza z kolei drugie tłumaczenie:

Widocznym oparem otacza sublokatorów, jako ich emanacja, horror, który niezauważenie niemal współdźwięczał w słowie. (K, s. 210)

Sublokator niewątpliwie brzmi zbyt „delikatnie”.

Poza kalkami pojedynczych słów niekorzystnie na przekład wpływa również kopiowanie całych wyrażen i struktur zdaniowych. Zdanie:

Zuweilen lösen die Worte, insbesondere Metaphern, sich los und gewinnen eigene Existenz. (A, s. 131)

brzmi płynnie w wersji:

Niektóre słowa, zwłaszcza przerośnięte, odrywają się jakby od reszty i zaczynają żyć własnym życiem. (W, s. 152)

Natomiast dosłowny przekład:

Niekiedy słowa, a zwłaszcza metafory, usamodzielniają się i zdobywają własną egzystencję. (K, s. 202)

Dociekania

niewo szarpie rytm zdania i brzmi sztucznie, ponieważ w języku polskim nie występuje taka kolokacja. Podobnie rzecz ma się przy próbach powielania niemieckich struktur gramatycznych. Na przykład:

Der jüngste Stand einer Sprache, die denen im Munde quillt, die sie sprechen (A, s. 133)
w polskim przekładzie brzmi:

Ostatni stan jakiegoś języka, który pęcznieje w ustach ludzi nie mówiących; (K, s. 204).

Otóż słowo „nie” ma tu pełnić tę samą funkcję, co w oryginale zaimek *sie* (który odnosi się do *die Sprache* – do języka). Na podstawie przywołanego tłumaczenia można sądzić, że „nie” oznacza negację-zaprzeczenie.

Język w ostatnim stadium rozwoju pęcznieje w ustach mówiących. (W, s. 154)

W drugim tłumaczeniu ten szczegół zostaje pominięty na rzecz jednoznaczności. Czasami jednak sens zdań w tekście Adorna nie jest tak wyrazisty i jednoznaczny, bowiem właśnie niejasność, mroczność, wieloznaczność to kolejne momenty newralgiczne dla tłumaczek. Trudno jest na przykład oddać w przekładzie następującą dwuznaczność:

Antinomistisch ist Kafkas Theologie – wenn anders von einer solchen die Rede sein kann – gegenüber demselben Gott, dessen Begriff Lessing gegen die Orthodoxie verfocht, dem der Aufklärung. Das ist aber ein deus absconditus. (A, s. 161)

Problem polega na tym, iż nie do końca wiadomo, do jakiego wyrazu odnosi się tu zaimek relatywny *dem*: czy do *der Gott* (Bóg) czy do *der Begriff* (pojęcie). Oto dwa przekłady:

Teologia Kafki jest antynomiczna – jeśli w ogóle można o czymś takim mówić – w stosunku do tego samego Boga, którego pojęcia bronił Lessing przeciw ortodoksji, ortodoksyjnego pojęcia oświeceniowego. Jest to wszakże *deus absconditus*. (K, s. 224)

Antynomistyczna teologia Kafki – jeśli w ogóle można o takowej mówić – odnosi się do tego samego Boga, którego pojęcie Lessing bronił przed ortodoksją – do Boga Oświecenia. Ów zaś to Bóg ukryty, *deus absconditus*. (W, s. 172)

Choć z pozoru może się wydawać, że jest to rzecz błaha, ale decyzja o przypisaniu zaimka relatywnego danemu rzeczownikowi ma wpływ na znaczenie całego zdania. Ponieważ jednak na końcu pojawia się wyrażenie *deus absconditus*, tylko druga interpretacja mówiąca o „Bogu Oświecenia” jest poprawna.

Inny przykład:

In Kafkas Eingaben an den, welchen es betreffen mag, wird das Gericht über den Menschen beschrieben, um das Recht zu überführen. Am mythischen Charakter des Letzteren hat er keinen Zweifel gelassen. (A, s. 162)

W Kafkowskiej petycji do tego, kogo to może dotyczyć, opisany jest sąd nad człowiekiem, aby dać dowód prawa. Nie pozostawił on żadnych wątpliwości co do mitycznego charakteru tego sądu. (K, s. 224)

Jego petycje – ktokolwiek byłby ich adresatem – opisują sąd nad człowiekiem, aby udowodnić winę prawu. Co do mitycznego charakteru prawa nie pozostawia Kafka żadnych wątpliwości. (W, s. 173)

Pytanie, jakie się od razu narzuca, brzmi następująco: do czego odnosi się *des letzteren*, do *das Recht* czy też do *das Gericht*? W tym przypadku tłumaczki również muszą rozstrzygnąć, jaki sens chcą nadać zdaniu Adorna. Najbliżej wyrażenia „des letzteren” pojawia się wyraz *das Recht* – prawo, zatem znowu druga wersja przedstawia prawidłową interpretację zawilej myśli filozofa. Zdania Adorna często mają charakter aforyzmów, co dodatkowo wymusza stosowanie oszczędnego i precyzyjnego słownictwa. Podobnie ma się rzecz z odwiecznym problemem *consecutio negationis*. W tym przypadku wieloznaczne użycie partykuł negujących urasta do zagadki logicznej:

Nicht dass es an Kafkas Werk nichts zu kritisieren gäbe. (A, s. 140)

W konsekwencji powstają dwie sprzeczne wersje:

Rzecz w tym, że w dziele Kafki nie byłoby niczego do skrytykowania. (K, s. 209)
Nie znaczy to, że nic u Kafki nie zasługuje na krytykę. (W, s. 159)

Pierwsza z nich twierdzi, że dzieła Kafki są idealne, druga, przeciwnie, że można im coś zarzucić. Na powyższe zdanie należy spojrzeć w kontekście. Owszem, jak wiadomo, w języku niemieckim, zgodnie z prawem logiki, podwójne zaprzeczenie oznacza potwierdzenie. I tak należałoby faktycznie to zdanie rozumieć, tym bardziej, że w zdaniu, które po nim następuje rzeczywiście jest mowa o brakach (*Mängel*) w powieściach.

Tekst Adorna stawia wysoko poprzeczkę przed swymi tłumaczkami. Zawiała składnia, wyszukane słownictwo i formy eliptyczne, wszystko to razem absorbuje je do tego stopnia, że zdarzają się im nawet lapsusy tak proste, jak na przykład te oto: „Kafkas Werk ist ein Versuch, diese [Macht] zu absorbieren” (A, s. 140) – „Proza Kafki próbuje abstrahować tę siłę.” (W, s. 158); „Nicht wendet das Absolute dem bedingten Geschöpf seine abstrakte Seite zu” (A, s. 163) – „Absolut nie zwraca się ku uwarunkowanemu stworzeniu swoją stroną absolutną.” (W, s. 173). O ile przejęzyczenia dadzą się zrozumieć, to przeoczenia lub intencjonalne skróty zmieniają już sens całości. Tak jest na przykład w zdaniu:

Wer nachvollziehen will, wie es zu den abnormen Erfahrungen kommt, die bei Kafka die Norm umschreiben, muss einmal in einer großen Stadt einen Unfall erlitten haben: [...]. (A, s. 138)

Jak dochodzi do takich anormalnych doświadczeń, może się przekonać ktoś, kto uległ wypadkowi w mieście: [...]. (W, s. 157)

Z tego zdania czytelnik nie dowiaduje się, że te anormalne doświadczenia stanowią u Kafki normę. Podobnie jest w wypadku przekładu wypowiedzi o nauczycielce Gizie. Adorno pisze o niej:

das einzige schöne Mädchen, grausam und tierlieb (A, s. 149)

Oto przekłady:

Giza „która jako jedyna z Kafkowskich pięknych dziewcząt” (W, s. 164)

Giza to „jedyna piękna dziewczyna, okrutna i miła jak zwierzątko” (K, s. 215)

W pierwszej wersji zupełnie umyka informacja o bohaterce, natomiast druga wersja proponuje nieadekwatny odpowiednik, przymiotnik *tierlieb* oznacza kogoś lubiącego zwierzęta, podobnie jak *kinderlieb* – lubiący dzieci. Niekiedy w przekładach brakuje wyrazów, np. *Autofriedhof* (A, s. 165) – cmentarz samochodów (W, s. 175) w *Szkicach kafkowskich* jest zwykłym cmentarzem (K, s. 226), lub nawet całych zdań, np.: zdania „So weit spannt Kafka den Expressionismus” (A, s. 163) – „Tak szeroko rozpina Kafka ekspresjonizm” (K, s. 225) nie ma swojego odpowiednika w tłumaczeniu Wołkowicz (na stronie 173 między „...wygląd piekielny. Podmiot obiektywizuje...”). To są szczegóły, lecz istotne dla sensu całości. W przypowieści Lessinga o kaznodziei i jego rodzinie pominięcie drobnego fragmentu: „und die Familie rettet sich s a m t e i n e m K a t e c h i s m u s” (A, s. 158) – „rodzina łąduje na bezludnych wysepkach” (W, s. 170) zamiast „rodzina ratuje się wraz z katechizmem” (K, s. 222), czyni niezrozumiałym całość opowiadania. Katechizm jest w nim bowiem do punktu niezbędnie potrzebny, ponieważ kilka generacji później na ową wyspę dociera heski kaznodzieja, który zauważa, że potomkowie rozbitków mówią językiem Lutra – całkowicie zużyli katechizm, pozostały z niego tylko deseczki i choć sami nie potrafią czytać, twierdzą, że w tych deseczkach od katechizmu znajdują się cała ich wiedza.

Zakończenie

Tekst Adorna *Aufzeichnungen zu Kafka* był nie lada wyzwaniem dla tłumaczek. Musiały one zmierzyć się nie tylko z głębią myśli filozofa, snującą się wokół tak zawilego tematu, jakim jest twórczość Kafki, ale także z wyjątkowo skomplikowanym sposobem wypowiedzi samego autora. Obie nieco inaczej zinterpretowały tekst Adorna i każda z nich wypracowała swoją własną strategię tłumaczenia. W rezultacie powstały dwa równorzędnie dobre przekłady, które mimo inaczej postawionych akcentów i różnic w interpretacji, z powodzeniem wydobyły główną myśl eseju, skoncentrowaną na koncepcji roli pisarza, artysty, filozofa.

Tekst Adorna zaczyna się wspaniałym mottem z Prousta: „Jeżeli Bóg Ojciec stworzył jakąś rzecz i nadał jej imię, to artysta odtwarza ją, pozbawiając ją imienia lub nadając jej inne imię” (K, s. 199) i to dictum przyświeca esejowi. Artysta, czyli pisarz, ale również i filozof, którego styl filozofowania ma oscylować w kierunku literatury, posiada władzę równą Bogu, ponieważ ma dar lub obowiązek nazywania na nowo otaczającego świata. Nie pozostawia starego imienia, albo je zabiera, albo nadaje inne. W pracy nadawania imienia, którą zajmuje się artysta, Adorno upatruje istotę samego pisarstwa. Język artysty nie ma powtarzać zastanych imion własnych ani fabuł, przeciwnie, ma je zmieniać, zacierać, zaciemniać ich sens, unikać jednoznaczności, codziennych oczywistości; ma nie tyle przyglądać się

światowi i go rejestrować, ile tworzyć *ab ovo*. Jest wolny, nieskrępowany żadnymi kształtami zastanego świata. Nie ma wobec niego powinności odtwarzania go. Postulat zawarty w motcie znajduje swoje dopełnienie i semantyczną pointę w ostatnim zdaniu eseju, które mówi, że jedynie imię jest „rękojmią nieśmiertelności” (K, s. 227), tylko w nim występuje „częstka nieśmiertelna” (W, s. 176) („Der Name allein [...] steht ein fürs unsterbliche Teil”; A, s. 166). Imię nadane przez artystę podważa „panujące” słowniki i dyskursy, kontestuje utarte schematy myślenia, wytrąca z automatyzmu. Jego język demaskuje mechanizmy rządzące słowem a służące u ja rzmianiu i ideologii, odsłania struktury, w których społeczeństwo zwykle funkcjonuje nieświadomie. W świetle formułowanych przez te słowniki i dyskursy oczekiwań – gramatycznych, leksykalnych, semantycznych – imię to jest w rezultacie nieokreślone, niejednoznaczne, mroczne, ale dlatego też – emancypacyjne dla jego użytkownika. Adorno znajduje u Kafki takie właśnie rozumienie twórczości i języka. I sam je od niego przejmuje.

Omawiany esej z tego powodu jest więc w pewnej mierze autoreferencjalny, Adorno widzi w Kafce swój porte-parol. Ustosunkowując się do stylu pisarstwa Kafki, stwierdza, że „możemy czytać po kilka razy [jego] utwory i jeszcze nie uzyskamy pewności, co niektóre zdania znaczą, choć wiemy, że znaczą”¹⁸. Tak samo jest z meandrycznym sposobem wypowiedzi Adorna. W pewnym momencie pada nawet odnośnie do Kafki następujące zdanie: „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden” (A, s. 129). To samo mówi niemal każde zdanie niemieckiego filozofa. Każde domaga się interpretacji, „mówi: daj mi wykładnię” (K, s. 200), „wyjaśnij mnie”, ale tak naprawdę nie może tej ingerencji znieść, nie toleruje jej, nie dopuszcza do siebie (W, s. 150-151). Tę ambiwalencję Adorna wobec języka, z jednej strony zachwyt nad siłą, jaką dysponuje, z drugiej zaś nieufność wobec niego, która objawia się w „urokliwym mroku” jego wypowiedzi i w której on objawia swoją koncepcję emancypacji w sztuce, mam wrażenie, że udało się uchwycić w obydwu tłumaczeniach, w każdym na swój sposób.

¹⁸ K. Sauerland *Wstęp*, s. 10.

Abstract

Agnieszka HUDZIK
University of Warsaw

The charms of obscurity (remarks on Polish translations of Adorno's works)

The article deals with issues accruing in translating essays, discussed on the example of Theodor W. Adorno's *Aufzeichnungen zu Kafka* which has had two Polish translations to date. The author's detailed linguistic analysis of these translations (identifying semantic and syntactic relations/associations: the structure of sentences/clauses, phraseology, etc.) is confronted with the features of the source text. The discussion focuses on two questions: (i) What is the central difficulty about translating Adorno's essays into Polish about? And, (ii) how have the (female) translators dealt with it?