
ANAMORFOZA. Z WARSZTATU TŁUMACZA KAFKI

Abstract

Anamorphosis. From Kafka Translator’s Workshop

Based on my own translations of Franz Kafka’s texts (first of all *The Diaries*), I analyze past and contemporary translation trends, especially with regard to translations of works published in critical editions. The texts left by Kafka were repeatedly subject of far-reaching editorial modifications before their first publication. From the point of view of modern editorial standards, these modifications should be considered too big. That is why the critical edition of Kafka’s works, initiated in Germany in the 1980s, aimed at cleaning the texts of later retouches and returning to the “original” Kafka. This also presented translators with previously unknown tasks – many of Kafka’s works had to be translated anew in practice.

Keywords: Franz Kafka, translation standards, editorial standards, uses of literature, literary market

Słowa kluczowe: Franz Kafka, normy przekładowe, normy edytorskie, użycia literatury, rynek literacki

1

W ostatnich latach powtarzam to wielokrotnie, powtórzę raz jeszcze: historia dowodzi, że fascynacja życiem i twórczością Franza Kafki rośnie – co można wykazać z dużą dokładnością – w epokach przełomów, kryzysów, napięć. A przełomy, kryzysy i napięcia naznaczają prawie wszystkie dziedziny współczesnego życia, w Polsce i na świecie; w skali, jakiej nie doświadczy-

liśmy chyba od upadku komunizmu, a może i dłużej. Kafkometr ponownie drgnął, bardzo mocno. Dlatego kiedy Albert Camus stwierdził dawno temu, że „cała sztuka Kafki polega na zmuszaniu czytelnika do ponownej lektury” (Camus 2011: 59), nie był to bynajmniej zgrabny *bon mot* słynnego pisarza, lecz trzeźwa ocena zjawisk. Potwierdziły ją następne dziesięciolecia. W odróżnieniu od wielu klasyków literatury, Kafka nie zmienił się w swój własny pomnik; nadal jest powszechnie traktowany jako twórca nie tylko ponadczasowy, lecz także – mimo przejściowych wahań koniunktury historyczno- i krytycznoliterackiej – *par excellence* współczesny. Powraca pytanie, postawione dawno temu przez Harolda Blooma: Dlaczego Kafka ma nad nami tak szczególną „władzę duchową”? (Bloom 2011: 249).

W Polsce ta władza była wyjątkowo silna niemal od samego początku. A na pewno od październikowej odwilży 1956 roku. Tygodnik „Przekrój” opublikował tłumaczenia *Przemiany* i *Kolonii karnej* (autorem obu był Juliusz Kydryński), rok później ukazało się pierwsze powojenne wydanie *Procesu* i pierwszy wybór najważniejszych opowiadań Kafki. Następne były *Zamek*, *Listy do Mileny*, *Dzienniki*, a także zbiór *Nowele i miniatury*. W 1967 roku czytano *Amerykę*, a prawie dekadę później pełne wydanie *Listów do Felicji*, do którego dołączono kapitalny esej Eliasza Canettiego zatytułowany *Drugi proces*.

Spośród krajów bloku wschodniego Polska najzyczliwiej przyjęła twórczość Kafki. Lata 90. i początek nowego wieku przyniosły co prawda osobliwy zastój. Wydawało się, że skoro system totalitarny upadł, a polskie społeczeństwo odważnie kroczy ku wolności i dostatkowi, ciemne proroctwa Kafki mają prawo odejść do lamusa historii. A jednak Camus miał rację – Kafka powrócił. I zmusza polskiego czytelnika do ponownej lektury, w stopniu doprawdy zastanawiającym jak na standardy polskiego rynku wydawniczego, czy nawet szerzej – kulturalnego, bo Kafka jest przecież obecny również w innych obszarach sztuki. Wznawia się dawne tłumaczenia, wydaje nieznane dotąd listy pisarza, opracowania encyklopedyczne poświęcone jego życiu i twórczości, świadectwa biograficzne, mniejsze i większe przyczynki interpretacyjne (jak choćby refleksyjne studium Tadeusza Sławka *Kafka. Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć* z 2019 roku). Nie należy lekceważyć publikacji popularyzatorskich, takich jak *Felice, Milena, Dora* Andrzeja Kowalczyka, poświęconej trzem największym miłośnikom w życiu pisarza; czy obszernego eseju Hannsa Zischlera *Kafka idzie do kina*, opowieści o filmowych fascynacjach Kafki. Warto wreszcie wymienić niektóre inicjatywy pozaliterackie, np. głośną i wzbudzącą duże kontrowersje inscenizację

Procesu w reżyserii Krystiana Lupy (2017), przemyślną instalację dźwiękową Michała Libery inspirowaną opowiadaniem *Jama* (Królikarnia 2019), dwie warszawskie inscenizacje *Zamku* (w Teatrze Narodowym w reżyserii Pawła Miśkiewicza oraz w Teatrze Dramatycznym w reżyserii Franciszka Szumińskiego, 2021 i 2022), multimedialny projekt *Kafka: przelamywanie granic* realizowany przy współpracy licznych polskich placówek artystycznych pod patronatem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. A przecież to nie wszystko. Dość wspomnieć, że Agnieszka Holland pracuje nad filmową biografią Kafki, premiera jest przewidziana podczas festiwalu Berlinale 2024, w stulecie śmierci pisarza.

Wydaje się, że ów symptomatyczny „powrót do Kafki” to dobry moment, by do energiczniejszego działania zachęcić także polskich tłumaczy i wydawców, w końcu od publikacji większości najważniejszych przekładów upłynęło grubo ponad pół wieku. W tym okresie zmieniły się – to truizm – nie tylko świat, społeczeństwo, kultura, literatura, wrażliwość artystyczna, ale i polszczyzna. Jednak co najważniejsze, zmienił się również Kafka, ten oryginalny, w języku niemieckim.

2

Przejęzyczenie? Metafora? Skrót myślowy? Nic z tych rzeczy. Około 90% utworów pisarza wydano dopiero po jego śmierci. Kafka pozostawił je – nie jest to żadną tajemnicą – w licznych rękopisach, które przejął później jego przyjaciel Max Brod. Ten, od dawna przekonany o wielkości dorobku Kafki, pozyskiwał wydawców, przygotowywał do druku kolejne teksty, opatrywał własnymi komentarzami, a potem jeszcze nadawał kierunek pierwszym falom recepcji¹. Trzeba jasno powiedzieć: bez Broda Kafka pozostałby pisarzem marginalnym, znanym co najwyżej garstce specjalistów od praskiej literatury niemieckojęzycznej początków XX wieku. I może jeszcze czytelnikom, którym przypadkowo wpadłyby w ręce stosunkowo nieliczne utwory Kafki, które ten zdążył opublikować za życia. Nie byłoby jednak wśród nich ani *Procesu*, ani *Zamku*, ani *Dzienników*, ani wielu innych znakomitych tekstów, które obecnie tworzą Kafkowski „kanon”.

¹ Skomplikowaną kwestię pośmiertnych edycji utworów Kafki omawiają z lotu ptaka autorzy monumentalnego *Kafka-Handbuch* (Engel, Auerochs 2010: 517–525). Tam też odnośna literatura przedmiotu.

To naprawdę piękna historia. Historia prawdziwej przyjaźni, zjawiska wcale nie tak powszechnego wśród ludzi pióra, zazwyczaj wzajemnie zazdrosnych o prestiż, sławę, wpływy, pieniądze. Jednak po latach okazało się, że historia ta ma drugie dno. Przygotowując rękopiśmienną spuściznę Kafki do publikacji, Max Brod wyszedł z założenia, że wersje drukowane muszą spełniać normy edytorskie, jakich wtedy przestrzegano. Co oznaczało, że należało odpowiednio „podrasować” teksty zmarłego przyjaciela; nadać im stosowny szlif, eliminując jednocześnie wszystko, co – jak sądził Brod – je psuło. A więc miejscami wadliwą składnię, wątpliwe rozwiązania stylistyczne, kapryśną interpunkcję. Brod retuszował fragmenty niedokończone i niejasne lub po prostu je odrzucał; dłuższym utworom, jak *Proces*, nadawał właściwą jego zdaniem strukturę (wiadomo było jedynie, który rozdział tej powieści jest pierwszym, a który ostatnim); innym, pozostawionym bez tytułu, ten tytuł narzucał, czasami trafny, czasami całkowicie chybiony.

Wszystkie takie zabiegi można oczywiście usprawiedliwić dwojako. Po pierwsze, chodziło o przedstawienie wydawcom, krytykom i czytelnikom autora prawie nieznanego. Brod dokładał zatem wszelkich starań, by Kafka zaprezentował się przed nimi, jak należy. Po drugie, Brod hołdował konwencjonalnym kategoriom literackim. Literatura zaczynała się dla niego dopiero wtedy, gdy przyjmowała postać druku i stawała się częścią rynku literackiego, nie wcześniej; gdy była „zoptymalizowana” stylistycznie, składniowo, strukturalnie, interpunkcyjnie, a więc oczyszczona z „usterek” (rzeczywistych i/lub domniemanych); gdy posiadała wyraźne ramy narracyjne w postaci początku, rozwinięcia i zakończenia; gdy była opatrzona „stemplem” konkretnego tytułu, który odgrywa w polu literackim tę samą rolę, co nazwisko człowieka w polu społecznym, czyli pomaga w identyfikacji i gwarantuje przynależność do określonej nadrzędnej struktury całościowej. W tym wypadku mowa o literaturze jako instytucji, wraz ze wszystkimi cząstkowymi elementami, które składają się na jej „infrastrukturę” (rynek wydawniczy, krytyka literacka, badania naukowe, edukacja, biblioteki, księgarnie itp.). Infrastruktura ta kształtowała się przez stulecia w określony sposób i z określonych przyczyn. Za najważniejszą należy z pewnością uznać powszechne zastosowanie technologii druku, najczęściej całkowicie „niekompatybilnej” z formami rękopiśmiennymi, choćby takimi, jakie pozostawił po sobie Franz Kafka. Brod radził sobie z nimi, jak potrafił i jak uznawał za słuszne.

Stopniowo zdano sobie sprawę, że ingerencje Broda często szły zbyt daleko. Pojawiła się, jak w pokerze, chęć, by powiedzieć: „Sprawdzam”. Chęć

ta ostatecznie doprowadziła do publikacji wydań krytycznych, wolnych od ingerencji Broda, jak najwierniejszych temu, co znajduje się w rękopisach Kafki. Pierwsze teksty zaczęły się ukazywać w 1982 roku, a pieczę nad nimi sprawowało grono znakomitych badaczy i redaktorów – Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit. Nieco później także Hans-Gerd Koch i Michael Müller (Kafka 1982 i n.).

Krytycznych wydań tekstów Kafki nie należy traktować wyłącznie jako świadectw filologicznego puryzmu albo przejawu akademickiej obsesji na punkcie oryginalności. A to dlatego, że poza wszystkim innym, edycje te kwestionują tradycyjną kategorię tekstu. Dla Broda finalnym produktem aktu twórczego była materialna książka, która wchodzi w obieg literacki. W imię takiego *grand finale* gotów był dopuszczać się edytorskich nadużyć, a wręcz przemocy. Dla Kafki bowiem literaturą był przede wszystkim sam proces pisania. Czy utwór miał początek, rozwinięcie i zakończenie, czy widniał nad nim tytuł, czy oczyszczono go z „felerów” – wszystko to było dla niego kwestią drugorzędną. W literaturze, jaką chciał uprawiać, nie były to sprawy najbardziej autora zajmujące. Przeciwnie, wydaje się, że Kafka był w istocie twórcą na wskroś anamorfotycznym, a więc takim, dla którego zakłócenia stylu, pęknięcia formalne, rozszczelnienia nawierzchni tekstu, przedstawienia jego elementów i funkcji lub „kopnięcia” perspektywa często nie były wcale usterkami, tylko pełnoprawnymi składnikami procesu twórczego. Podobnie jak w sztukach plastycznych, tak i w literaturze anamorfoza jest bowiem zabiegiem, który, zakłócając percepcję, równocześnie „wyostrza” uwagę, a w rezultacie pozwala rozpoznać sensy wcześniej niedostrzegane². Dlatego edytorsko „ułomnych” tekstów Kafki nie należy uznawać za coś w rodzaju literackiego laboratorium; za zbiornik „surówki” (zdarzało mi się usłyszeć taką opinię podczas publicznej dyskusji) albo wstępny etap na drodze do stworzenia produktu finalnego, którym jakoby będzie dopiero dzieło „gotowe” – opublikowane w formie drukowanej, przeznaczone do czytania przez szeroką publiczność. Nie, dla Kafki sam rękopis jest już dziełem. Albo nawet „ręko-dziełem”, ponieważ dziełem jest dla niego sam proces pisania, prowadzenia pióra po papierze³.

² O anamorfozie jako metodzie artystycznej bardzo wnikliwie pisała – również w kontekście twórczości Kafki – Monika Rudaś-Grodzka w artykule *Na początku był błąd...* (zob. zwłaszcza Rudaś-Grodzka 2016: 417).

³ Ideę sztuki jako ręko-dzieła rozwijał w tym znaczeniu Martin Heidegger, przede wszystkim w *Źródle dzieła sztuki*, niezwykle ważnym eseju z lat 30. ubiegłego wieku. Heidegger odwoływał się w nim do greckiego słowa *techné*. W jego interpretacji obejmowało

Jeśli Brod – w dobrej wierze, ale jednak – stosował wobec rękopisów Kafki pewnego rodzaju przemoc edytorską, to swoje dorzucali do tego procederu późniejsi tłumacze. Zgoda, najpierw nie mieli oczywiście innego wyjścia, ponieważ wydania krytyczne zaczęto publikować dopiero na początku lat 80. ubiegłego wieku, gdy Kafkę znał już w przekładach cały świat. A wszystkie przekłady musiały się opierać na wersjach sporządzonych przez Broda, inne nie istniały. Jednak na tym się nie kończyło. Historia pokazuje, że również w praktyce przekładowej twórczość Kafki wyjątkowo często (częściej niż dzieła wielu innych znaczących autorów ostatniego stulecia) padała ofiarą różnego rodzaju zabiegów „retuszujących”. Nazwijmy rzecz po imieniu: była to kolejna odsłona edytorskiej przemoc, do której stosowania czuje się, nie wiedzieć czemu, uprawnionych tak wielu aktorów pola literackiego, począwszy od tłumaczy, a skończywszy na wydawcach, redaktorach, korekcie. W konsekwencji oznacza to, że przemoc, o jakiej tu mowa, ma charakter nie incydentalny, lecz strukturalny. Wywiera ona bowiem taki wpływ na teksty literackie, który nie pozwala im na realizację całego ich potencjału.

Wymownym przykładem będą osobliwe doprawdy koleje losu polskich wydań *Procesu*⁴. Kiedy w roku 1936 w Towarzystwie Wydawniczym „Rój” powieść ukazywała się po raz pierwszy, nikt prawie nie zdawał sobie sprawy, że autorem tłumaczenia nie był tak naprawdę Bruno Schulz, lecz jego narzeczona, Józefina Szelińska. Mimo że świadomość tego faktu staje się w ostatnich latach coraz powszechniejsza, nadal wiele współczesnych wydań *Procesu*, zwłaszcza tych przeznaczonych na użytek szkolny, sygnuje się nazwiskiem Schulza⁵.

W 1957 roku w Państwowym Instytucie Wydawniczym ukazała się pierwsza powojenna edycja *Procesu*. Mogłoby się zdawać, że pomijając zmiany wymuszone reformą ortografii i interpunkcji, nie powinno się ono znacząco różnić od wydania z roku 1936. Jeśli jednak dokonamy dokładniejszego porównania obu wersji powieści, okaże się, że istnieją między nimi różnice dużo większego kalibru, choć oba przekłady sygnuje nazwisko tego samego autora. Zmian tych nie mógł wprowadzić Bruno Schulz, ponieważ od

ono zarówno to, co obecnie uznajemy za sztukę, jak i to, co rozumiemy przez pojęcie rękodzieła (zob. Heidegger 1997: 40–41).

⁴ Dokładniej przedstawiłem tę kwestię w artykule „*Proces*” – co nowego? (Musiał 2016), tutaj ograniczam się do podstawowych faktów.

⁵ Dokładniej omówiłem tę kwestię m.in. we wstępie do *Wyboru prozy* Franza Kafki (zob. Kafka 2018: CCIV i n.).

dawna już nie żył, nie wprowadziła ich również Józefina Szelińska. Zrobił to najpewniej anonimowy redaktor⁶, który wersję z 1936 roku potraktował co najwyżej jako „podkładkę” dla swojej. Ów swoisty recykling translatorski jest tyleż intrygujący, co problematyczny. Zdarza się, że nowa wersja eliminuje ewidentne usterki przedwojennej edycji. Ale znajdziemy również – co wzmaga konfuzję – przeciwne przykłady, kiedy to dużo trafniejsza okazuje się bez najmniejszych wątpliwości lekcja Szelińskiej/Schulza, z niewiadomych powodów poddana korekcie. A może powód jest oczywisty: wiele wydawnictw, tak dawniej, jak i dziś, ma w zwyczaju poprawiać dawne przekłady, czasem nazywane w żargonie „brudnymi”. Niewykluczone, że za „brudne” uznano wiele rozwiązań translatorskich zaproponowanych w pierwszym przekładzie *Procesu*.

Lecz i to nie koniec. Bo również wiele późniejszych wydań PIW-owskich wykazuje ślady kolejnych retuszy. Zazwyczaj mamy wprawdzie do czynienia ze zmianami interpunkcyjnymi, lecz także one sporadycznie wpływają na odbiór utworu i jego rozumienie. Najwyraźniej nie zadawano sobie trudu, by sięgnąć po oryginał (lub robiono to bardzo nieuważnie), ponieważ wprowadzone zmiany niekiedy wypaczały pierwotny sens tekstu. Co ciekawe, „poprawiane” wersje nie zawsze zastępowały tę z roku 1957, nawet w samym PIW-ie: wśród powojennych edycji *Procesu* w tym wydawnictwie znajdziemy zarówno takie, które ją powielają, jak i te, które noszą ślady późniejszych zmian. Co oznacza, że kolejni redaktorzy najprawdopodobniej sami nie byli świadomi, że w archiwum firmy przechowuje się odmienne wersje przekładu.

Ileż tu splełanych, nakładających się na siebie warstw tekstu! Ile *Procesów*! Ilu Kafków! Można te wszystkie retusze nazywać oczywiście optymalizacją utworu. Ale można też mówić o jego instrumentalizacji na potrzeby rynku wydawniczego. A nawet, w niektórych przypadkach, o intencjonalnej przemocy wobec tekstu, który chce się dostosować do nierzadko problematycznych reguł panujących w polu literackim.

Wiele takich reguł zakwestionowali redaktorzy niemieckiej edycji krytycznej dzieł Kafki. Niestety polscy tłumacze i wydawcy zareagowali na nią nadzwyczaj opornie. Chyba dlatego, że wizja literatury anamorfotycznej kłóci się z zachowawczym gustem wielu aktorów naszego pola literackiego, nawet tych, którzy oficjalnie deklarują otwartość, czy wręcz „postępowość”,

⁶ W archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego nie udało mi się znaleźć żadnych informacji na ten temat.

w tym względzie. Siła przyzwyczajenia jest na naszym rynku wydawniczym wciąż ogromna, a dotyczy to zwłaszcza twórców „klasycznych”. Do retranslacji znanych tekstów literatury nadal dochodzi rzadko, a ich autorzy prawie zawsze muszą na początku liczyć się z krytyką, niezrozumieniem, niechęcią; krótko mówiąc, z miłą „sarkaniem”, które utrudnia rzeczową dyskusję. Świeżym przykładem niech będzie wiele początkowych reakcji na nowy przekład Prousta pióra Krystyny Rodowskiej. Dawniejszym, i dotyczącym Kafki, może być śmiała retranslacja *Procesu*, której autorem był Jakub Ekier (2008). Podstawę tamtego tłumaczenia stanowiła niemiecka edycja krytyczna. Nie tylko ukazywała ona, jak pamiętamy, Kafkę daleko bardziej anamorfotycznego, lecz w konsekwencji także dawała lepszy wyraz swoistej „teatralności” jego języka; cesze, która – kapitalnie oddana przez Ekiera – wzbudzała u czytelników, nawet tych bardziej wyrobionych literacko, podejrzenie, że oto najpewniej tłumacz coś „sknocił”, skoro powieść tak kiepsko „leży” w polszczyźnie. Na końcu – co prawda głównie w rozmowach prywatnych między tłumaczami – padał zarzut intelektualnie lichy, choć niestety bardzo często zastępujący solidną krytykę przekładu: „To źle się czyta!”.

3

Przyznam, że i ja musiałem dojrzeć do Kafki Ekiera. Dopiero po latach doceniłem śmiałość przedsięwzięcia przekładowego, jakim była retranslacja *Procesu*. Pomogła mi w tym najpierw własna praca nad *Prozami utajonymi* (wybór krótszych utworów Kafki, 2019), a potem nad nowym tłumaczeniem *Dzienników* (2022).

W posłowiu do *Próz utajonych* postanowiłem podnieść kilka kluczowych kwestii, które stanowiły rezultat moich przemyśleń na ten temat. Tym bardziej że wiele zaprezentowanych tekstów mogło budzić u czytelnika wątpliwość, czy to na pewno wciąż ten sam Kafka, który napisał *Proces*, *Zamek*, *Wyrok* lub *Przemianę*, utwory oczywiście nowatorskie, lecz w warstwie konstrukcyjnej czy językowej raczej niestawiające odbiorcy szczególnie wysokich wymagań. Tymczasem *Prozy utajone* (zwłaszcza część ostatnia, *Konwolut* 1920) pokazują Kafkę na wskroś anamorfotycznego: zapiski nie mają albo wyraźnego początku, albo wyraźnego rozwinięcia, albo (to zdecydowanie najczęstszy przypadek) wyraźnego zakończenia.

Albo wreszcie w warstwie fabularnej bywają tak osobliwe, że nie wiadomo, do czego właściwie zmierzają.

Skonfundowanym czytelnikom zaproponowałem eksperyment myślowy: wyobraźmy sobie, że jesteśmy świetnie wykształconymi antropologami, którzy przybywają na odległą wyspę, by zbadać pozostawione tam przez dawnych mieszkańców artefakty. Początkowo próbujemy opisywać je z pomocą pojęć i kategorii myślowych wyniesionych z naszych zachodnich szkół, uniwersytetów, instytucji badawczych. Z czasem jednak przekonujemy się, że postępując w ten sposób, tak naprawdę niewiele poznajemy, co najwyżej powielamy tylko ukształtowane przedtem formy pojęciowe, projektując je na obserwowane zjawiska. Dlatego zmieniamy sposób obserwacji na uczestniczącą, a więc taką, która najpierw stara się zweryfikować nabyte wcześniej przed-założenia (a jeśli trzeba, zakwestionować je lub nawet odrzucić). Po czym wypracowujemy techniki obserwacji, które będą respektować lokalne normy kulturowe i kategorie pojęciowe, następnie zaś pozwolą ocenić badane artefakty z punktu widzenia tychże norm i kategorii. Następnie zróbmy to samo ze spuścizną Franza Kafki, przyjmując, że egzotycznymi artefaktami są jego zapiski (opublikowane w edycji krytycznej).

Odpowiedź, co dzięki temu zyskujemy, leży jak na dłoni: możliwość ponownego rozważenia wielu fundamentalnych kwestii związanych zarówno z odbiorem i interpretacją twórczości Kafki, jak i, co być może jeszcze ważniejsze, z zagadnieniami produkcji, dystrybucji i recepcji literatury jako instytucji. To kwestie ogromnej wagi, lecz tak naprawdę stosunkowo rzadko będące przedmiotem świadomego i solidnego namysłu, również wśród ludzi zawodowo zajmujących się literaturą, jej tłumaczeniem i wydawaniem. Sformułowałem je w formie siedmiu pytań, kluczowych dla mojej pracy badawczej, krytycznej i – *last but not least* – przekładowej:

1) Dlaczego za cechę dobrego tekstu literackiego zazwyczaj uważamy bogaty i oryginalny styl? 2) Dlaczego za cechę dobrego tekstu literackiego zwykle uważamy ramy narracyjne w postaci początku, rozwinięcia i zakończenia? 3) Jak definiujemy „sens” tekstu? 4) Co to znaczy, że tekst literacki „urywa się” i jak (oraz dlaczego tak) określamy kryteria domknięcia struktury tekstowej? 5) Dlaczego półzdaniowy tekst literacki niechętnie traktujemy jako pełnowartościowy produkt literacki – choć przecież kilkuwyrazowa wypowiedź, niechby urwana w połowie, może prowokować do odczytań głębszych i bogatszych niż niejedna powieść? 6) Dlaczego upieramy się, by nadawać tekstom tytuły? 7) Dlaczego milcząco akceptujemy założenie, że właściwą literaturą jest dopiero to, co weszło w obieg produkcyjny,

dystrybucyjny i recepcyjny, czyli to, co poddano obróbce wydawców, redaktorów, korektorów (a zatem to, co uzyskało „stempel” instytucji literatury)?

Oczywiście z pewnego punktu widzenia łatwo rozstrzygnąć wszystkie te kwestie: z góry przyjmowane założenia ułatwiają nam, odbiorcom literatury, życie. Są więc pragmatycznym wyborem. Istnieją pisarze, którym takie działania nie wyrządzają większych szkód, a wręcz wychodzą im na dobre. Natomiast innym, pośród nich Kafce, odbieramy w ten sposób czasami coś ważnego. Przede wszystkim petryfikujemy ich w określonym *image*, narzucamy określone konwencje i role do odegrania. Kafce narzucono ich wyjątkowo wiele.

Praca nad wydaniem *Próz utajonych* była może nawet w mniejszym stopniu pracą, bardziej zaś po prostu wspaniałą przygodą. Nie doszłaby ona do skutku, gdyby nie wsparcie obu głównych redaktorów tego wydania oraz wyrozumiałość korekty. Co nie znaczy, że obyło się bez tarć. Ich skutkiem były kompromisy, na jakie przystałem, wciąż niepewny, na ile anamorfotyczności można sobie pozwolić w przekładzie. Do takich kompromisów należy zaliczyć np. opatrywanie zapisków, którym Kafka nie nadał tytułu, incipitami; wstawianie adnotacji „[tekst urywa się]”, gdy utworom brakowało odpowiedniego zakończenia; i oczywiście „poprawna” interpunkcja, której oryginał często nie zachowuje. O tzw. urodę języka również zadbałem ostatecznie bardziej, niżby należało. A przecież nie był Kafka klasycznym mistrzem stylu, w końcu wychował się i mieszkał w Pradze, gdzie niemiecka stanowiła język mniejszości, język „wyspiarski” wraz ze wszystkimi ograniczeniami wynikającymi z tego faktu. Przeważała obawa, że książkę będzie się „źle czytać”? Być może. Toteż miał rację Michał Paweł Markowski, wytykając mi później w obszernym szkicu, że jako tłumacz zatrzymałem się poniekąd w pół drogi. I że jeśli chce się oddać sprawiedliwość Kafce anamorfotycznemu – temu z edycji krytycznej – należy porzucić niepotrzebne skrupuły (Markowski 2021).

Postanowiłem tak uczynić, zabierając się, zachęcony przez wydawcę *Próz utajonych*, za nowy przekład *Dzienników*, który zresztą był i tak od dawna koniecznością, ponieważ o rozlicznych niedociągnięciach pierwszego tłumaczenia (z 1961 roku) mówiło się właściwie od samego początku. Za retranslacją przemawiało również opublikowanie w latach 90. krytycznego wydania *Dzienników*. Wydanie to pod wieloma względami zasadniczo różniło się od wersji sygnowanej przez Broda. Tej samej, z której korzystał pierwszy polski tłumacz, Jan Werter (właśc. Andrzej Rybicki).

Jednak z biegiem czasu okazało się, że wydawcy niekoniecznie podziela ją moją fascynację Kafką konsekwentnie anamorfotycznym, a zasady wydań krytycznych traktują wybiórczo. Mnie z kolei trudno było pójść na kolejne kompromisy, jeszcze większe niż w przypadku *Próz utajonych*. Musiałem więc poszukać innej przystani dla zapisków dziennikowych Kafki. Ostatecznie, po wielu przygodach, nowy przekład ukazał się w wydawnictwie Officyna w 2022 roku.

Kiedy dochodzi do retranslacji znanych tekstów literatury, zazwyczaj oczekuje się po nich, że będą po prostu lepsze od poprzednich, czyli np. wierniejsze i dokładniejsze, ale także płynniejsze w lekturze, a w rezultacie sprawiające odbiorcy większą przyjemność. Dopuszczając się pewnego uogólnienia, powiedziałbym, że zwłaszcza te dwie ostatnie kwestie odgrywają naprawdę istotną rolę w strategiach odbioru literatury rozpowszechnionych w naszym polu literackim. A to dlatego, że – jak wskazywałem z kolei w posłowie do *Dzienników* – polszczyzna to język wybitnie słowotwórczy, w którym wysoko ceni się wspomnianą wcześniej „urodę języka”. Należy przez to rozumieć m.in. oryginalność stylu, gibkość składni, giętkość frazeologii, bogactwo synonimów. Takie błyskotliwe „słowiarzenie” może oczywiście dawać znakomite efekty literackie, także autorom przeciętnym, cenionym w rezultacie dużo bardziej, niż na to faktycznie zasługują.

Pracując nad nowym polskim przekładem *Dzienników*, jeszcze mocniej zdałem sobie sprawę, że teksty Kafki służą nie „przyozdabianiu” świata, tylko przede wszystkim wyrażaniu prawdy, takiej, o jaką chodziło pisarzowi. Z tego powodu ostatnią rzeczą, jakiej chciałem, było zaprezentowanie przekładu „płynnego”, dającego konwencjonalnie rozumianą „przyjemność w lekturze”. Przeciwnie, odrafinowany język Kafki i anamorfotyczna struktura jego zapisków stanowią wyraźne ostrzeżenie przed wabikami stylu „pięknego” i „bogatego”; przed płyciznami powierzchownie rozumianej „harmonizacji”. Pozwolę sobie na kolejny autocytat⁷: sztuka Kafki polega nie na wzbogacaniu, lecz na odejmowaniu. Przykłady najprostsze z możliwych: tam, gdzie u Wertera było „wygasłe palenisko”, czytelnik odnajdzie u mnie po prostu „zimne”; gdy Werter chce „grzbietu”, ja piszę „plecy”; co dla niego jest „głazem”, u mnie pozostaje skromniejszym „kamieniem”; „strzelisty” to u mnie „wyprostowany”; coś, co dla Wertera twarz „szpeci”,

⁷ Wiele z omawianych w niniejszym artykule kwestii poruszałem m.in. w posłowiach do *Próz utajonych* i *Dzienników*. Ponieważ jednak dotyczą one nie tylko twórczości Kafki, lecz także zagadnień ogólniejszego rodzaju, podejmuję je również w tym miejscu.

dla mnie – choć jest w tym pewna sztuczność – ją „psuje” (bo przecież w oryginale jest *verdirbt*, sztuczne także dla czytelnika niemieckiego).

Wcale nie chcę, by Kafkowskie frazy były „wypolerowane”, „wyprasowane”; by te zapiski gładko „umościły się” w polszczyźnie, bo i w języku niemieckim często nie „leżą” one za wygodnie. Kto życzyłby sobie miękkiego literackiego fotela, w którym, wyciągnąwszy nogi, można smakować doskonale wyważone frazy, cmokając nad ich stylistyczną gracją i co chwila powtarzając pod nosem: „Kapitalny przekład!”⁸, niech lepiej trzyma się od *Dzienników z daleka*. *Dzienniki* to twarde, niewygodne krzesło, na dodatek chybotliwe. Trzeba czujności, by nie spaść. Na swój prywatny użytek nazywam to, trochę niezgrabnie, efektem translacyjnego wyobcowania. Tłumacząc zapiski dziennikowe Kafki, nie zamierzałem ich bowiem „spolszczyć”, czyli sprawić, by czytało się je tak, jakby zostały pierwotnie napisane po polsku. Na odwrót, jestem przekonany, że teksty Kafki w edycji krytycznej wymagają przekładów, których „obcość” jest w pewien sposób metodycznie podkreślana. Przemawiają do mnie koncepcje Waltera Benjamina, który utrzymywał, w ślad za Rudolfem Pannwitzem, że zadaniem tłumacza nie jest „utrwalanie przygodnego stanu własnego języka”, tylko „wprawienie go w ruch za sprawą języka obcego” (Benjamin 2012: 34). Przekład – będąc to powtarzać w nieskończoność – powinien być zatem „ułomny” w takim znaczeniu, że penetruje własny język w poszukiwaniu jego ograniczeń, a jednocześnie wykazuje ślady tęsknoty za innym językiem. Jeśli anamorfoza jest zniekształceniem, to takim, które – zniekształcając – umożliwia odkrycie czegoś nowego; pozwala śmielej wykroczyć poza horyzont własnych doświadczeń, oczekiwań, stylów odbioru.

Schodząc ponownie na poziom konkretnych przykładów: tradycja diastyczna przyzwyczaiła nas do myśli, że zapiski dziennikowe powinny mieć układ chronologiczny, ich funkcją jest bowiem m.in. dokumentowanie zmian w czasie. *Dzienniki* Kafki w edycji krytycznej nie powielają tego

⁸ Już dawno temu zauważyłem, że fraza „kapitalny przekład” zastępuje w recenzjach i omówieniach książkowych, zwłaszcza w prasie wysokonakładowej (ale też np. na spotkaniach autorskich, podczas festiwalu literackich itp.), solidną refleksję nad jakością tłumaczeń. A przecież w istocie nie odnosi się ona wcale do samego przekładu – bo w jaki sposób może go ocenić ktoś, kto nie czytał oryginału, a nawet nie zna języka, z którego tłumaczono? Tak więc stwierdzenie „kapitalny przekład” oznacza w dziewięciu przypadkach na dziesięć mniej więcej tyle, że tekst ma „wypolerowaną” frazę i „dobrze się czyta” po polsku. Innymi słowy: że spełnia on konwencjonalne oczekiwania odbiorcy, oferując mu coś, co prezentuje się „swojsko”.

schematu, ponieważ sam autor nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi do dat, na dodatek często umieszczał swoje notatki równolegle w różnych zeszytach lub na luźnych kartkach. Toteż zdarza się, że edycja krytyczna, a za nią mój przekład, podąża za układem poszczególnych zeszytów, a nie za chronologią zapisków. Czasami utrudnia to czytelnikowi lekturę, z drugiej jednak strony zabieg ten pozwala znacznie lepiej dostrzec anamorfotyczną strukturę czasową *Dzienników*. Co dociekliwszego czytelnika może to doprowadzić do następnych kwestii, widocznych w wielu innych tekstach Kafki. Na przykład do pytania, czy życie istotnie jest nieustającym rozwojem, na który składają się zbierane po drodze doświadczenia, zsumowane w życiowy „katalog”, czy, przeciwnie, chaotyczną egzystencją, która z biegiem czasu raczej się „zwija”, „zużywa”, by ostatecznie doprowadzić do śmierci – zakończenia bolesnego i nieuniknionego. Z tego chaosu pozostaje co najwyżej garść bezładnych obserwacji, raz ciekawych, innym razem mniej ciekawych; wyrażonych za pomocą języka, który kwestionuje nawyki czytelnicze, także w przekładach. Ale przecież nie ma języka bez pułapek.

Często porównuję *Dzienniki* Kafki do niedokończonych rzeźb Michała Anioła wystawionych we florenckiej Akademii. W obu przypadkach mamy do czynienia z dziełami, które z punktu widzenia tradycyjnych norm estetycznych pozostają ułomne. Może się jednak zdarzyć, że w oczach uważnego odbiorcy wszystkie te ułomności złożą się – gdy odrzucić konwencje i uprzedzenia – na autonomiczny przekaz artystyczny. Postaci Michała Anioła, utajone w surowej bryle marmuru, domagają się, by je z niej wydobyto. Tylko ja, patrzący, mogę tchnąć w nie życie; własną wyobraźnią „wyciągam” je z kamienia. Albo je w nim właśnie zostawiam, bo przecież ta bryła już jest dziełem sztuki.

Podobnie czytam i usiłuję przekładać zapiski dziennikowe Kafki: ich anamorfotyczność odpowiada w moim przekonaniu samej istocie Kafkowskiej sztuki. Lubię o niej myśleć, że jest możliwością „innej” literatury; takiej, o której właściwie nie uczą w szkołach i na uniwersytetach, nie piszą w podręcznikach; którą wciąż wydają z rzadka i niechętnie. Zaczyn nieznaną jeszcze sztuki pisania książek? Kto wie, może właśnie tak.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 2012. *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, w: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 23–36.
- Bloom, Harold. 2011. *Kafka. Brak stałego miejsca zamieszkania*, przeł. A. Bielik-Robson, w: Ł. Musiał, A. Żychliński (red.), *Nienasylenie. Filozofowie o Kafce*, Kraków: Korporacja Ha!art, s. 235–268.
- Camus, Albert. 2011. *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*, przeł. J. Guze, w: Ł. Musiał, A. Żychliński (red.), *Nienasylenie. Filozofowie o Kafce*, Kraków: Korporacja Ha!art, s. 59–69.
- Engel, Manfred, Auerochs, Bernd (red.). 2010. *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Heidegger, Martin. 1997. *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, Warszawa: Fundacja Aletheia, s. 7–62.
- Kafka, Franz. 1982 i n. *Kritische Ausgabe. Schriften, Tagebücher, Briefe*, red. J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- 2018. *Wybór prozy*, przeł. L. Czyżewski *et al.*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Markowski, Michał Paweł. 2021. *Teczki Kafki*, „Literatura na Świecie” 1–2, s. 373–393.
- Musiał, Łukasz. 2016. „Proces” – co nowego?, „Przegląd Humanistyczny” 4, s. 83–94.
- Rudaś-Grodzka, Monika. 2016. *Na początku był błąd...*, „Teksty Drugie” 2, s. 412–430.