

BEATE SOMMERFELD

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poetyka performatywności w przekładzie – Ryszard Wojnakowski jako tłumacz liryki Friederike Mayröcker

1. Wstęp – performatyka a translato-logia

Pojęcia *performatywność* i *performans* – od tzw. zwrotu performatywnego w naukach humanistycznych – są stosowane w wielu dyscyplinach naukowych. Performatyka¹ – jak pisze Anna Krajewska – „stanowi narzędzie badawcze dla wielu dyscyplin, które przenikając się wzajemnie, ustanawiają stale coraz to inne, ruchome granice” (Krajewska 144). Performatyka stała się ważnym instrumentem badań w humanistyce, obejmuje coraz to nowe obszary, które należały do niedawna do tradycyjnych nauk społecznych i humanistycznych. W niniejszych rozważaniach chciałabym przedyskutować relewancję koncepcji performatywności dla translato-logii, a następnie zaproponować krytyczną lekturę polskich przekładów niektórych wierszy austriackiej poetki Friederike Mayröcker.

Co wnosi zatem perspektywa performatywna do rozważań translato-logicznych? Warto w tym miejscu powrócić do źródeł, czyli performatywności w ujęciu Johna L. Austina, który definiuje ją jako „działanie słowami” (zob. Austin 555). Akty performatywne, takie jak zrytualizowane wypowiedzi podczas chrzcina albo ślubu, są autoreferencyjne, a ich znaczenie polega na aktach mowy, które konstytuują rzeczywistość. Ze względu na zdarzeniowość

1 Ten termin przyjął się w Polsce jako odpowiednik anglosaskiego terminu *performance studies*.

i inscenizacyjny charakter aktów performatywnych są one ściśle powiązane z pojęciem przedstawienia albo wykonania – w tym sensie są dla Judith Butler „dramatyczne i niereferencyjne” (Butler 2002: 305). W perspektywie historycznej zwrot performatywny miał swój początek w obrębie teatru, kiedy to na początku XX wieku nastąpiło odejście od paradygmatu tekstowego i zastępowanie go pojęciem przedstawienia, inscenizacji, teatralizacji (zob. Fischer-Lichte 2000: 3; Jirku, van Lawick 10-11). Od lat osiemdziesiątych XX wieku koncepcja performansu przerodziła się w refleksję nad performatywnością kultur w naukach humanistycznych, ich konstytuowaniem się poprzez zrytualizowane akty i inscenizacje (zob. Fischer-Lichte 2000: 3-5; Wirth 10). Według Doris Bachmann-Medick zwrot performatywny odzwierciedla nową postawę analityczną, która pozwoliła na postrzeganie obiektów, działań i procesu kulturowego w kategoriach performatywnych, zwłaszcza z perspektywy ich wymiarów inscenizacyjnych, nawet jeśli nie są teatralizowane (zob. Bachmann-Medick 89).

Performatyka została zatem wyprowadzona z kontekstu teatru i znalazła zastosowanie w literaturoznawstwie – i tu centralne stało się pojęcie inscenizacji. Gerhard Neumann wprowadził kategorię teatralności do badań literaturoznawczych i rozumie ją jako cechę tekstów literackich. Ich „gestu performatywnego” Neumann upatruje w ich zdolności do działania jako „scena”, na której znaczenia są inscenizowane i kwestionowane, prowadzona jest z nimi swoista gra, która burzy zastane porządki i negocjuje je na nowo (zob. Neumann 12). Z takim rozumieniem performansu w szerokim ujęciu, a więc jako inscenizacja materiału językowego, wiąże się koncepcja iterabilności Jacques’a Derridy (Derrida 365-393), która zakłada zmianę znaczenia elementów słownych w ich powtórzeniu. Iteracja inicjuje zatem rozpadanie się znaczeń i uwalnia procesy znaczeniowotwórcze. Dlatego iterabilność – jak twierdzi Butler (Butler 1997: 14) – czyni performatywne mówienie rytualnym łańcuchem nieustających resygnifikacji².

W jakim stopniu tu naszkicowane aspekty performatyki pozwalają na rekonceptualizację albo redefinicję translacji? Po pierwsze: koncepcja performansu podkreśla procesualny charakter tłumaczenia i ujmuje translację jako działanie. Sandra Bermann podkreśla, że tłumacze oraz badacze przekładu wraz ze zwrotem performatywnym zaczęli się interesować kulturowymi oraz politycznymi uwikłaniami i efektami tłumaczenia i rozumie translację w kategoriach działania (Bermann 288). Performatywne spojrzenie na proces tłumaczenia pozwala zatem – jak twierdzi Michaela Wolf (Wolf 2007: 1-7) – dostrzec uwarunkowania rządzące procesem translacji i badać przestrzeń działania tłumacza. Wolf zwraca jednak uwagę, że w wielu opracowaniach naukowych pojęcie

2 “A ritual chain of resignifications whose origin and end remain unfixed and unfixable.”

translatorskiego performansu jest używane synonimicznie z zachowaniem tłumaczy (przede wszystkim ustnych) albo sposobem wykonywania swojej pracy, ich skutecznością, produktywnością albo kompetencją (Wolf 2019: 31). Do tego samego wniosku dochodzi Dominic Cheetham, twierdząc, że w takich sformułowaniach jak “perform a translation” translacyjny performans jest rozumiany synonimicznie z aktem tłumaczenia (zob. Cheetham 11). Według Wolf (Wolf 2019: 31) przyczyną takiego ogólnikowego stosowania pojęcia i koncepcji performansu w przekładoznawstwie jest brak rekonceptualizacji performatyki dla potrzeb translologii³. Wskazują na to metaforyzacje, które są znamienne dla początkowej fazy każdego zwrotu w naukach humanistycznych (zob. Bachmann-Medick 16-17), i świadczą o niestabilności koncepcji na styku dyskursów i dyscyplin naukowych.

Kreatywne metafory posiadają przy tym duży potencjał heurystyczny, pozwalają – jak twierdzi George Lakoff – na nowe ujęcie naszych doświadczeń (zob. Lakoff 139). W dyskursie przekładoznawczym mają one swoje stałe miejsce (zob. Hermans 118-128; Balcerzan 41-52; Sommerfeld 2018: 99-106) i towarzyszą refleksji o tłumaczeniu oraz tworzeniu nowych, innowacyjnych koncepcji: “The study of figurative usage in discourses of translation contributes to an understanding of past and present conceptualizations of translation. It also helps us to appreciate how a change of metaphors can open up new ways of thinking” (Hermans 118). Na czym więc polega innowacyjność metafory o tłumaczu-performerze? Badacze, którzy odwołują się do metaforyzacji procesu translacyjnego jako aktorskiego performansu, tego innowacyjnego potencjału upatrują przede wszystkim w podkreśleniu kreatywnego charakteru pracy tłumacza (zob. Wechsler 4, 271; Benschalom 85-92; O’Thomas 55-64; Bermann 295; Cheetham 2, 11). Dla Roberta Wechslera (Wechsler 270-271) przyznawanie tłumaczowi prawa do kreatywnego performansu – na równi z innymi sztukami performatywnymi – wiąże się ze statusem tłumacza, przeciwdziała ono bowiem jego „niewidzialności”, piętnowanej przez Lawrence’a Venutiego (Venuti 1-41).

Badania grają przy tym na niestabilnym usytuowaniu performatyki w kontekście rozważań teatrologicznych i poza nim: Yotam Benschalom podobieństwa między procesem translacji a przedstawieniem teatralnym upatruje w akcie inscenizacji, w którym i aktorzy, i tłumacze „wystawiają” słowa i gesty kogoś innego (Benschalom 52), a scenę teatralną metaforyzuje jako przestrzeń translatorskich działań (Benschalom 151-195), zaś Douglas Robinson twierdzi, że

3 “The term and concept of performance – and its variants in other languages – has often been adopted in the field of Translation Studies, without, however, having undergone a differentiated theoretization”.

koncepcja performatywności niesie ze sobą cały bogaty świat teatru, aktorstwa, inscenizacji i udawania (zob. Robinson 2003: 39). Podczas gdy Benszalom pozostaje w dyskursie metaforycznym, Robinson wykracza poza niego. Opracowując koncepcję Performative Linguistics, pragnie on stworzyć lingwistyczną bazę dla badań translologicznych opartych na performatyce. Odwołując się do Derridy, Robinson osadza zasadę iterabilności w kontekście performatywnym:

What happens to our conceptions of translation when we imagine it not as stable equivalence [...] but [...] as what Jacques Derrida calls ‘iterations’, a repetition of the same that always alters the ‘same’, translation as reperformed language? (Robinson 2003: 18).

Robinson modyfikuje zatem metaforę translatorskiego performansu, zanurzając ją w refleksji poststrukturalistycznej. W poststrukturalistycznej teorii przekładu tłumaczenie jawi się jako paradygmatyczny przypadek iterabilności, niesie bowiem w sobie nieskończone możliwości re-cytacji oryginału przy ciągłej zmianie jego znaczenia. Nawiązując do Derridy, Erich Prunč (Prunč 256) określa tłumaczenie jako „generator różnic”: dekonstruuje ono oryginał i przedstawia go w sieci nowych związków. Kiedy pojmujemy każdą lekturę tekstu – a zatem każde tłumaczenie – jako nowy akt znaczeniowtórczy, możemy je również opisać jako performans śladów znaczeń zawartych w tekście. Proces translacji polegałby na pobieraniu informacji z tekstu i ich reinscenizacji (zob. Gentzler, Tymoczko xxviii).

Podobną konceptualizację translacji jako ponownej inscenizacji oryginału, która czyni tłumacza „inscenizatorem spektaklu w teatrze innego języka”, proponuje polski tłumacz i krytyk Andrzej Kopacki (Kopacki 2008: 397). W jego ujęciu, przekład dowodzi swoich walorów jako działanie performatywne, kiedy „kształtuje swoje tworzywo – utwór oryginalny – w medium języka docelowego za pomocą narzędzi tego języka” (Kopacki 2013: 411). Podobnie jak Robinson, Kopacki dąży do umocowania językowego metafory translatorskiego performansu. Performatywność w przekładzie literackim dla Kopackiego oznacza przede wszystkim uwzględnienie fizycznej manifestacji tekstu i językowej materialności jego elementów oraz ich twórczą reinscenizację w języku docelowym:

przekład powinien mianowicie jak najtrafniej oddawać w innym języku nie tylko formę i treść oryginału, ale coś jeszcze – mechanizm działania językowego, [...] tego wszystkiego, co język pod piórem autora i za pomocą właściwych mu technik ‘robi’ w tekście i z tekstem (Kopacki 2002: 170).

Takie podejście do przekładu koresponduje z definiowaniem translacji jako procesu metonimicznego w ujęciu Robinsona (Robinson 1991: 144), który podąża za mechanizmem kreacyjnym oryginału i pragnie odtworzyć go środkami języka docelowego (zob. także Brzostowska-Tereszkiewicz 59-73).

Kopacki odnosi swój model translacji przede wszystkim do przekładu tekstów lirycznych. Zdaje się, że w przypadku tłumaczenia poezji swoboda translatorskiego performansu jest szczególnie duża. Ze strony krytyki przekładu w przypadku tłumaczenia liryki najchętniej odchodzi się od postulatu ekwiwalencji, mowa jest tu o adekwatności, co – według Kathariny Reiß (Reiß 80) – odnosi się do relacji „środków do celu”, a zatem jest zorientowane na proces i działanie translatorskie.

2. Przekłady Ryszarda Wojnakowskiego poezji Friederike Mayröcker

Sposób, w jaki tłumacze liryki zgłębiają tę przestrzeń działania, chciałabym pokazać na przykładzie polskiego tłumacza Ryszarda Wojnakowskiego. Wojnakowski zaznaczył swoją obecność na polu literackim jako tłumacz oraz popularyzator współczesnej poezji austriackiej. Tłumaczył i wydał w formie dwujęzycznych antologii między innymi teksty liryczne Rose Ausländer, Elfriede Gerstl i Friederike Mayröcker.

Jako pierwszy przykład wybrałam wiersz *sagt er* : Friederike Mayröcker z tomu *Mein Arbeitstiro* (Mayröcker 2003)⁴ i jego polski przekład autorstwa Wojnakowskiego:

sagt er :

bin jetzt hier bist noch dort
dort war Blume Schmerz und Wort
kann dir nicht sagen wie es hier ist –
oh dasz du mir verloren bist

für Ernst Jandl (Mayröcker 2004: 713)⁵.

Wiersz ten dedykowany jest poecie Ernstowi Jandlowi, długoletniemu partnerowi Mayröcker, który zmarł w roku 2000. W dedykacji wybrzmiewa

4 Wiersze Mayröcker cytuję według krytycznego wydania *Wierszy Zebranych* (Mayröcker 2004: 713).

5 Wyróżnienie typograficzne w oryginale.

głos poetki, jest on słyszalny również w tytule: *sagt er* [mówi on], który realizuje akt mowy i wraz z początkiem tekstu podkreśla jego performatywny charakter. Ma on rytualny wymiar inkantacji, wywołania głosu ukochanego z zaświatów (wersy są przypisane zmarłemu partnerowi). Sygnalizuje również dramatyczną strukturę tekstu: wiersz jest wzorowany na przedstawieniu teatralnym, na „scenie” tekstu inscenizowane są głosy kochanków. Buduje polifoniczną przestrzeń, w której rozgrywa się teatralizacja i uwalnia performatywny żywioł⁶.

Inwersja „sagt er” w języku niemieckim występuje po przytoczonej wypowiedzi. Powstaje przez to wrażenie, że tekst jest częścią nieustająco toczącej się rozmowy ze zmarłym przyjacielem. Wiersz jest zatem świadectwem niekończącej się żałoby po śmierci partnera i intymności ich związku za życia. Rozłąka między ukochanym, który jest tu („hier”), a przyjaciółką, znajdującą się po drugiej stronie („dort”), jest inscenizowane wizualnie przez przestrzenne rozmieszczenie elementów słownych. Widoczne jest tu powinowactwo Mayröcker z poezją wizualną, uprawianą przez tzw. Grupę Wiedeńską, do której należał Jandl. W tym formalnym zabiegu można więc upatrywać hołd dla partnera. Wizualny performans przyczynia się do stworzenia przestrzeni tekstowej, w której rozgrywa się dialog między oddalonymi od siebie partnerami. Cały wiersz zasadza się na opozycji między „tu” i „tam”, ale też między dwiema płaszczyznami czasowymi – wspomnieniami o wspólnym życiu a obecnym stanem zmarłego. Zarazem zaznacza on granicę między tym, co wyrażalne słowami (wspomnienia o „Blume Schmerz und Wort” [kwiat ból i słowo]), a tym, co musi pozostać poza sferą języka („kann dir nicht sagen wie es hier ist” [nie mogę ci powiedzieć jak tutaj jest]). Wiersz kończy się rozpaczliwym zawołaniem: „oh dasz du mir verloren bist” [och, że jesteś dla mnie stracona], w którym kumuluje się ból mówiącego. Wers ten został wyróżniony typograficznie, co uwypukla inscenizatorski charakter wypowiedzi. Zawiera dodatkowy zabieg wyobcowania, polegający na zastępowaniu niemieckiej litery „ß” znakami „sz”. Jest to swoisty znak rozpoznawczy tekstów Mayröcker, poetka twierdzi żartobliwie, że klawisz na klawiaturze jej maszyny do pisania się zepsuł, dlatego też zastępuje tę literę literami „sz” (właśnie nimi w języku niemieckim oznacza się bowiem znak ß). Jest to element autoreferencyjny, za pomocą którego tekst zwraca uwagę na materialność języka, ale też na własne medium oraz akt pisania.

W przekładzie Wojnakowskiego wiersz brzmi następująco:

6 O performatywności twórczości Mayröcker zob. Strohmaier.

on mówi :

tyś jeszcze tam ja jestem tu
 tam kwiat i słowo tam także ból
 jak tutaj mi nie mogę rzec –
tyś dla mnie już stracona jest

dla Ernsta Jandla (Mayröcker 2003: 175)

Pierwszy problem translatorski pojawia się już w tytule: ponieważ zaimek osobowy w języku polskim zazwyczaj nie występuje, w przekładzie wytwarza się pewna nienaturalność, która kłóci się z tonem zwyczajnej rozmowy między zmarłym a jego ukochaną. Natomiast archaizacja wprowadzona przez element „tyś” podkreśla liryczny ton wiersza, współgra to z oryginałem, gdzie brak zaimka osobowego odsyła do stylu romantyzmu.

Wizualna inscenizacja odseparowania kochanków jest widoczna także w przekładzie. Natomiast werbalny performans ich rozłąki odbiega od oryginału. Wojnakowski kierował się przede wszystkim pragnieniem zachowania rymu i metrum, chcąc osiągnąć harmonijny ton korespondujący z oryginałem. Pociąga to za sobą jednak znaczące ingerencje w tekście. Niemiecka wersja zaczyna się od stwierdzenia zmarłego, że znajduje się poza zasięgiem przyjaciółki („bin jetzt hier” [jestem teraz tu]), w odróżnieniu od przekładu, gdzie najpierw mowa jest o oddalonej ukochanej („tyś jeszcze tam”). Czy jest to duża różnica? Z punktu widzenia performatywnego owszem: wiersz Mayröcker jest bowiem teatralną inscenizacją poetki, a z jej punktu widzenia zaświaty, z których rozlega się głos ukochanego, są owym miejscem odległym, budzącym strach i rozpacz. Emocjonalny ładunek tekstu jest przez to w przekładzie złagodzony. Ta ingerencja w „sceniczny” układ tekstu pociąga za sobą kolejne, również powodowane koniecznością odtworzenia rymu. W oryginale drugi wers pozostaje w sferze świata przedśmiertnego, w którym zmarły pozostawił swoją przyjaciółkę, by w trzecim wersie dalej snuć wspomnienia o życiu z ukochaną osobą („bist noch dort / dort war Blume Schmerz und Wort” [jesteś jeszcze tam / tam kwiat ból i słowo]). Iterabilność wiersza, która w akcie powtórzenia nadaje słowom nowe znaczenia, w przekładzie nie może się realizować, tekst wędruje kilkakrotnie ze świata wspomnień do życia pośmiertnego i z powrotem do wspomnień o wspólnym życiu, przez co teatralny performans wydaje się rwany, gubi swoją ciągłość i wewnętrzną logikę. W niemieckiej wersji drugi wers kończy się wspomnieniem o słowach, które kochankowie wymieniali za życia, pozycja końcowa oraz powiązanie rymem elementów „Wort” i „dort” podkreślają, że właśnie te

„słowa” łączące kochanków są tym najbardziej bolesnym wspomnieniem, a trzeci wers rozpoczynają pełne bólu rozważania umarłego o niemożności wyrażenia słowami swojego obecnego stanu. U Wojnakowskiego łańcuch resygnifikacji, inscenizowany w oryginale, został przerwany, wyraz „słowo” znalazł się w środkowej, mniej eksponowanej pozycji w drugim werse, kończy go „ból”, by w trzecim werse ponownie nawiązać do niemożności mówienia o świecie pośmiertnym. Ofiarą rymu padły tak ważne dla konstrukcji świata fikcyjnego słowa „war” [był] w drugim wersecie oraz „ist” [jest] w trzecim, przez to wiersz uwypukla opozycję przestrzenną, lekceważąc czasową strukturę tekstu. „Scena” wiersza w przekładzie ma tym samym uproszczony układ. Co można więc zarzucić polskiemu przekładowi? Zdaje się, że Wojnakowski mechanizmu kreacyjnego wiersza Mayröcker upatrywał jedynie w jego formalnych cechach, natomiast performatywność oryginału, która jawi się jako teatralizacja rozmowy z ukochanym oraz manifestuje się w uwolnieniu mechanizmów iteracji, w subtelnej grze powtórzeń i stworzeniu nowych znaczeń, w przekładzie nie jest widoczna.

Również wiersz 5. *Brandenburgisches Konzert* z tomu *Mein Arbeitstirol* jest dedykowany Ernstowi Jandlowi i opisuje żałobę po jego śmierci.

5. Brandenburgisches Konzert

NACKEND NACKEND NACKEND / END von Ende gehst
 in die Erde hast nicht Faden an dir nicht Aufschreibbüchlein noch
 Brille noch Stift hast nicht Frohsinn nicht Kusz nicht Auge und Ohr
 nicht Musik nicht Wort noch Himmel und Wolke
schnüffelst Erde und Wurm Ellendes Ellend
 schmeckst nicht Labsal und Süsse von Speise und Schlaf
 siehst nicht Blume und Tal blau in blau
 breitest Arme nicht mehr den fliegenden Flocken wie du
 als Kind oh auf der Zunge die molligen hinschmelzen hast lassen
 und faltet die Flügel nicht mehr der Schmetterling auf des Kindes
 Handrücken wie einst pilgerst nicht mehr durch weissen Nebel
kielst nicht mehr im Abendschein des August die Wellen des Meeres
ach und ach was der Blitz hineingetan, usw. während die Dohlen
 kommen in Heerscharen über den Acker (Mayröcker 2004: 695)⁷.

Wiersz Mayröcker jest wysoce performatywny: konstituuje się on jako teatralizacja rozmowy z utraconym partnerem. „Spektakl” inscenizowany w wierszu

7 Wyróżnienia typograficzne w oryginale.

rozgrywa się na tle muzyki: tekst powstał na kanwie *concerto grosso* Jana Sebastiana Bacha, jego druga część w tonacji molowej (sygnalizuje to przymiotnik „mollig”) nadaje wierszowi melancholijny ton (zob. Sommerfeld 2016: 192). Muzykalność, którą nawiązania intermedialne wprowadzają w tekst, objawia się w rytmiczności, osiąganey poprzez redundantne elementy „nicht”, „nicht mehr” [nie, już nie].

Performatywność realizuje się jako inscenizacja znaczeń elementów słownych „na scenie” tekstu, ten efekt „wystawiania” słów jest osiąganey poprzez zróżnicowaną typografię. Trzykrotne powtórzenie oraz typograficzne wyodrębnienie wyrazu „NACKEND” [nagi] przywołuje rytualną formułę inkantacji, a zatem akt mowy, który już z początkiem tekstu sugeruje jego performatywny charakter. Autoreferencyjność wiersza, który czyni zarazem to, o czym mówi, przejawia się w motywie nici („Faden”), których zmarły nie ma już na sobie. Jest to odwołanie do mitologii greckiej: podmiot liryczny, niczym Ariadne, pragnie wprowadzić nici do świata zmarłych i połączyć się z ukochanym (zob. Sommerfeld 2016: 194). Wiersz inscenizuje zatem własne powstanie. Performatywny charakter tekstu ujawnia się również w warstwie semantycznej, wiersz unaocznia poetycką strategię Mayröcker polegającą na uruchamianiu procesów znaczeniowych poprzez iterację. W akcie powtórzenia wyrazy przybierają nowe znaczenie, z „NACKEND” wyłania się „END” [koniec], kontaminacja w warstwie semantycznej (koniec życia, gdy istota ludzka jest naga) dokonuje się na poziomie dźwiękowym. Od „końca” ponownie powstaje połączenie z „ziemią” („Erde”), do której wchodzi zmarły, również tutaj impuls daje materialna strona słów. Akustyczna warstwa wiersza sugeruje powiązania między elementami od siebie odległymi i tworzy dodatkową strukturę znaczeniową: „Elend” [nędza, marność, smutek] poprzez akustyczną kontaminację, „ELLENDEN ELLEND”, odsyła do „Wellen” [fale], które ewokują miłe wspomnienia. Performatywna dynamika uruchamia się więc na „scenie” tekstu (zob. Neumann 12), który inscenizuje znaczenia, a następnie odtwarza je w nowym kontekście. Iterabilność inicjuje powstanie łańcucha resygnifikacji (zob. Butler 1997: 14), elementy słowne przybierają coraz to nowe znaczenia, które zarazem podlegają zawieszeniu, każde nowe znaczenie przekreśla uprzednie i kieruje tekst na nowe tory. Powstają w ten sposób metonimiczne układy, które zarazem uwypuklają materialność języka. Także liczne aliteracje oraz wymienianie litery „ß” na „sz” (w wyrazach „Kusz”, „süsz”) zwracają uwagę na materialność języka i fizyczną manifestację tekstu, wskazując tym samym na wszechobecność refleksji nad własnym medium w twórczości Mayröcker.

Jak poradził sobie z tym hermetycznym, polisemicznym tekstem o silnie zaznaczonej autoreferencyjności polski tłumacz? W przekładzie Wojnakowskiego tekst brzmi następująco:

5. Koncert Brandenburski

NAGI NAGI NAGI / GI z Giniesz zgnijesz
 w ziemi nie masz nic na sobie nie masz notesu na zapiski ani
 okularów ani ołówka nie masz wesołości ani pocałunku ani oczu i uszu
 ani muzyki ani słowa ani nieba i chmury
wąchasz ziemię i robaka NĘĘDZA NĘĘDZA
 nie smakujesz pokrzepienia i słodczy pokarmu ani snu
 nie widzisz kwiatu ani doliny błękitnego w błękitnej
 już nie wyciągasz ramion na powitanie szybujących płatków jak wtedy
 gdy jako dziecko och pozwalałeś puszystym topnieć na języku
 i motyl już nie rozkłada skrzydeł na grzbiecie
 dziecięcej dłoni jak kiedyś nie wędrujesz już przez białą mgłę
 w wieczornym blasku sierpnia nie *przecinasz sterem* fal morza
ach i ach co wpadł pioruń, itd. gdy kawki
 chodzą po polu zbrojnymi zastępami (Mayröcker 2003: 171).

Wydaje się, że tłumacz jest świadom performatywnego charakteru oryginału. Także w przekładzie ma miejsce performans, który rozgrywa się na tle muzyki Bacha. Płynny rytm tekstu jest zachowany przez przerzutnie, które są starannie odtworzone. Redundantne „już nie”, „ani, ani”, którymi podmiot liryczny wylicza jak mantrę wszystko to, co zmarły utracił, nadają tekstowi żałobny ton.

Tłumacz kreatywnie oddaje zabieg eksplorowania znaczeń poszczególnych wyrazów poprzez iterację, cechujący lirykę Mayröcker. Z wyrazu „NAGI” poprzez powtórzenie wyłania się „Giniesz”, a zróżnicowana typografia inscenizuje swobodną grę elementów słownych, składających się na nowe, zaskakujące związki. Iterabilność znaczeń w polskim przekładzie nie tylko jest zachowana, a nawet nasila się i ujawnia w nowych, nieoczekiwanych miejscach: kiedy w oryginale czytamy „von Ende gehst in die Erde” [z końca wchodzisz do ziemi], w przekładzie słowa „z Giniesz” w powtórzeniu są kontaminowane do „zgnijesz w ziemi”. Performatywność w polskim przekładzie wiersza Mayröcker ujawnia więc jeszcze jedną cechę: jak twierdzi Erika Fischer-Lichte (2010), procesy performatywne nie są w pełni kontrolowalne i zawierają w sobie element nieprzewidywalności. Dlatego translatorskie performanse niekiedy – jak to możemy zaobserwować w tym przekładzie – wykonują nieoczekiwane wołty. Wojnakowski w tym miejscu nie podejmuje próby substytuowania elementów tekstu oryginalnego według zasady ekwiwalencji, ale podąża za mechanizmami kreatywnymi oryginału, tym, co tekst Mayröcker czyni z językiem. Punktem wyjścia procesu translacyjnego jest materialna strona języka, tam, gdzie zawią-

zują się znaczenia. W ten sposób w odczytaniu Wojnakowskiego tekst otwiera przestrzeń do renegocjacji znaczeń, a tłumacz porusza się w niej niczym aktor, który inscenizuje polisemiczny i hermeneutycznie zmienny oryginał w języku docelowym za pomocą jego środków. Można się jednak zastanawiać, czy to rozwiązanie jest zgodne z performansem oryginału. W niemieckiej wersji zmarły „wchodzi do ziemi”, konotuje to wpisany w ludzką egzystencję cykl życia i śmierci – człowiek powstał z ziemi, a po śmierci do niej powraca. Wiersz Mayröcker odwołuje się do rytualnych formuł pochówku (Asche zu Asche, Erde zu Erde, Staub zu Staub) (polski odpowiednik „z prochu powstałeś, w proch się obrócisz”), które zawierają element pogodzenia z dokonującym się losem człowieka. W polskiej wersji „zgnijesz” jest wyrazem nie tylko bólu, ale rewolty przeciwko przeznaczeniu człowieka. W przekładzie warstwa dźwiękowa ostatecznie burzy inscenizację kojącego rytuału pożegnania.

Nie we wszystkich miejscach tłumacz ma odwagę na kreatywną reinscenizację mechanizmów poetyckich rządzących oryginałem. Żal, który ogarnia podmiot liryczny po śmierci partnera, a który wyraża się w rytmicznie powtórzonym „ELLEND ELLEND”, odbijającym się echem w falach wspomnianego morza, został potraktowany formalnie ekwiwalentnie, przez dublowanie samogłoski w wyrazie „NĘĘDZA”. Zabieg wyobcowania, który w oryginale pełni funkcję iteratywną, w przekładzie traci swój sens – nie odsyła do innych miejsc w tekście. Zawężają się też polisemia i poliwalentność tego elementu: „Elend” w języku niemieckim ma szerokie pole semantyczne, może oznaczać zarówno materialną nędzę, jak marność albo smutek i strapienie. W przekładzie „nędza” odnosi się do fizycznej przemiany zmarłego po śmierci, wyklucza natomiast wymiar duchowy i egzystencjalny, marności ludzkiego losu. Pole interpretacyjne przekładu względem oryginału jest zatem zawężone. Jeszcze w jednym aspekcie przekład nie podejmuje performansu niemieckiego oryginału. Podmiot liryczny w tym miejscu wskazuje również na siebie, swój smutek i żal po stracie partnera. W oryginale typograficzne wyodrębnienie wskazuje na zmianę perspektywy – a zatem na „teatralny” układ tekstu, podczas gdy w polskiej wersji pełni tylko funkcję ekspresywną. W oryginale perspektywa pogrążonej w bólu żalobnicy ujawnia się także na końcu tekstu, kiedy „nadchodzą” kawki niczym na słynnym obrazie Van Gogha, co stwarza atmosferę grozy i strachu. Śmierć przyjaciela, o którym jest tu mowa, wikła zatem również podmiot liryczny. Przekład natomiast pozostaje w sferze opisu – podmiot liryczny ogląda z dystansu obraz chodzących po polu ptaków.

Pewnym mankamentem tego przekładu jest również lekceważenie akustycznej materialności języka (znikają aliteracje i redundantne samogłoski) na rzecz wizualnej strony tekstu, przez co pewne pokłady znaczeniowe oryginału

nie zostały ocalone w tłumaczeniu. Niektóre sygnały wysyłane przez oryginał nie zostały przez tłumacza „odebrane”: intermedialne odniesienia do *concerto grosso* Bacha, zawarte w wyrazie „mollig”, zostały przetłumaczone ekwiwalentnie (jako „puszyste”). Natomiast mitologiczna tkanka tekstu nie została „rozerwana”: nici prowadzące do świata zmarłych w polskiej wersji zachowały się dyskretnie w słowie „nic”, przez co autoreferencyjność wiersza przetrwała w przekładzie.

Inscenizatorski charakter poezji Mayröcker zdaje się centralnym problemem jej tłumaczenia. Pokazuje to też następujący przykład, który również pochodzi z tomu *Mein Arbeitstirol*. Do analizy wybrałam pierwszy wers i koniec obszernego wiersza. Tekst bez tytułu zaczyna się od słów: „Dies Dies Dies Dieses ENTZÜCKEN ich KLEBE an dieser Erde” [to to to ten zachwyty jestem przyklejona (albo przywieram) do tej ziemi], a kończy się słowami: „ach ich KLEBE an diesem / Leben an diesem LEBENDGEDICHT” [jestem przyklejona (lub przywieram) do tego / życia do tego żywego wiersza] (Mayröcker 2004: 692). Podobnie jak w przypadku wiersza 5. *Brandenburgisches Konzert*, performatywny charakter tekstu zdradza się wraz z jego początkiem: w trzykrotnie powtórzonym „Dies” [to], bez interpunkcji, poetycki głos rozbrzmiewa z dużą siłą. W rytualnym akcie mowy kumuluje się zdarzeniowość wiersza, który zwraca uwagę na swoją obecność tu i teraz.

Powtórzenie słów uruchamia mechanizm iteracji: z redundantnego „Dies” powstaje zaimek wskazujący „Dieses”, który odtwarza je w nowym kontekście. Impuls daje akustyczna materialność języka. Podobnie dzieje się z czasownikiem „KLEBE”, który z każdym powtórzeniem przybiera nowe znaczenia. Fonetyczna warstwa sugeruje powiązanie z „Leben” [życie], wytwarza się pasmo znaczeń, podmiot liryczny jest „przyklejony” do ziemi, do życia, a w końcu do żywego wiersza. Performans tekstu zatacza coraz szersze kręgi i zmierza do ostatniego elementu, który zawiera w sobie wszystko, co poetka obdarza ekstatyczną miłością. Neologizm „LEBENDGEDICHT” sugeruje tożsamość miłości do życia z miłością do poezji. Jest on efektem pracy nad językiem, dokonującej się w tekście – tu daje o sobie znać *poiesis*. Wyraz „LEBENDGEDICHT” został wyróżniony typograficznie, ten zabieg uwypukla jego wagę i zawiera zarazem element autorefleksyjny, wskazujący na poetyckie działania nad językiem. Taka sama inscenizacja znaczeń na „scenie” tekstu ma miejsce w słowie „KLEBE”, który również został podkreślony zmienioną czcionką. Uwydatnia to element wyobcowania, a język poetycki, którym podmiot liryczny wyraża swoją euforyczną miłość do życia i do poezji, ujawnia swoją transgresyjną siłę.

Czy translatorski performans podejmuje swobodną grę znaczeń oryginału? Pierwszy wers w wersji Wojnakowskiego brzmi następująco: „ten ten ten zachwyty LGNĘ do tej ziemi”, a wiersz kończy się słowami: „LGNĘ do tego /

życia do tego ŻYWEGO WIERSZA” (Mayröcker 2003: 167)⁸. I w tym przypadku tłumacz wykazuje się wrażliwością na performatywny gest, który daje początek wierszowi – trzykrotne powtórzenie pierwszego wyrazu zostało reinscenizowane w języku polskim, przez co mantryczność oryginału jest zachowana w przekładzie. Asymetrie językowe utrudniają natomiast podjęcie iteracyjnej gry przez tłumacza (zaimiek wskazujący *ten* w języku polskim nie wykazuje podobieństwa z zaimkiem *to*). W ten sposób ciąg resygnifikacji w polskim przekładzie został przerwany. Znika też element autoreferencyjności, w przekładzie „ten” odnosi się tylko do zachwytu podmiotu lirycznego, nie dokonuje się natomiast poetycki „akt mowy”, który czyni zarazem *to*, o czym mówi.

Typograficzne zróżnicowanie uwypukla inscenizatorski charakter tekstu również w przekładzie. Natomiast nie spełnia ono swojej funkcji poetyckiej. Podczas gdy w niemieckim oryginale wyróżnienie elementu „ich klebe” zaznacza element wyobcowania, to element ten został przez tłumacza oddany jako „lgnę”, który jest idiomatyczny. Tu inscenizacja stała się zabiegiem czysto formalnym, niewskazującym na „działania” poetyckie, a praca nad językiem, która się dokonuje w oryginale, w przekładzie nie jest widoczna. Przepada performatywność polegająca na przekraczaniu zastanych znaczeń, a pole interpretacyjne, które otwiera oryginał, w polskim przekładzie jest przez to znacznie węższe.

3. Kilka uwag końcowych

Spojrzenie na tłumaczenie przez pryzmat performatyki umożliwia konceptualizację przekładu, która uwzględni performatywny charakter aktów translacyjnych. Metafora o translatorskim performansie – zwłaszcza przez jej usytuowanie między kontekstem przedstawienia teatralnego i poza nim – zdaje się szczególnie nośna. Nie pozwala bowiem zapomnieć o zdarzeniowości tekstu literackiego oraz inscenizowanych w nim aktów mówienia. Natomiast metaforyzacja tekstu literackiego jako „sceny”, na której rozgrywa się translatorski performans, uwypukla przestrzeń działań translacyjnych. Performatywność w przekładzie oznacza przede wszystkim zważanie na fizyczną manifestację i językową materialność tekstu, na to, co „robi” z językiem, oraz jego kreatywną reinscenizację w języku docelowym. W świetle performatyki każde tłumaczenie, podobnie jak każdy inny akt odczytania, jest kolejną inscenizacją, ogniwem w nieskończonym łańcuchu resygnifikacji – jak to ujmuje Butler (Butler 1997: 14). Oryginał i przekład są ze sobą splecione i objęte jednym ruchem performatywnym, w którym są zawieszane i poddawane refleksji i renegocjacji ich znaczenia. Tym samym

8 Wyróżnienia typograficzne w oryginale.

koncepcja performatywności podkreśla rolę tłumacza, który na nowo inscenizuje oryginał, i – zgodnie z jego estetycznymi cechami – eksploruje szerokie pole działania, zgłębiając jednocześnie różnice między oryginałem a przekładem. Performatywne spojrzenie na proces translacyjny przeciwdziała zatem „niewidzialności” tłumacza (zob. Venuti 1-42). Tłumacz nie jest rozumiany jako transparentne medium, lecz produkuje on nowy tekst, który jest – jak twierdzi Hans Vermeer – wyrazem kreatywnej interpretacji (Vermeer 2007: 208), a ona jest tym, co Larissa Schippel określa jako „wartość dodaną” przekładu (Schippel 2009: 195ff). Tłumaczenie – podobnie jak wszystkie procesy performatywne – otwiera przestrzeń do kreatywnego działania. W procesie translacji jako akcie działania, pisania i mowy tłumacz staje się elementem decydującym, ponieważ to on czyni przestrzeń interpretacji swoim polem gry. Translacja staje się twórczym procesem, o którego efektach decyduje „czynnik ludzki”.

Tłumacz wkracza zatem na „scenę” procesu translacyjnego – ale też teorii przekładu – jako ktoś, kto wykonuje tekst na swój własny, niepowtarzalny sposób: “like a musician, a literary translator takes someone else’s composition and performs it in his own special way” (Wechsler 4). Przykład Wojnakowskiego pokazuje, że tłumacz staje się tym bardziej „widzialny”, im większą wykazuje odwagę, by stać się współinscenizatorem tekstu, im bardziej jego tłumaczenie nosi znamiona takiego przekładu, który Kopacki określa jako „byt sceniczny” (Kopacki 2008: 397). Z tej perspektywy przekłady Wojnakowskiego wydają się szczególnie udane w tych miejscach, gdzie tłumacz pojmuje przekład jako performatywną reinscenizację i re-cytację znaczeń zawartych w oryginale, a podejmując grę znaczeń, toczącą się w poezji Mayröcker, uwalnia jej performatywny żywioł.

| Bibliografia

- Austin, John L. *Mówienie i poznawanie*. Przeł. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: PWN, 1993.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Przeł. Adam Blauhut. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Balcerzan, Edward. „Metafory, które «wiedzą», czym jest tłumaczenie”. *Teksty Drugie* 5 (2005). S. 41-52.
- Benshalom, Yotam. *Performing translation: theatrical theory and its relevance to textual transfer*. Warwick: University of Warwick, 2012.

- Bermann, Sandra. "Performing Translation". *A Companion to Translation Studies*. Red. S. Bermann, C. Porter. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. S. 285-297.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. „Przekład jako metonimia”. *Między oryginałem a przekładem* 18.1 (2012). S. 59-73.
- Butler, Judith. *Excitable speech. A Politics of the Performatives*. New York, London: Routledge, 1997.
- Butler, Judith. "Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie". *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Red. U. Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2002. S. 301-321.
- Cheetham, Dominic. "Literary translation and conceptual metaphors: From movement to performance". *Translation Studies* 9.3 (2016). S. 1-15.
- Derrida, Jacques. "Signature événement contexte". *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions des Minuit, 1972. S. 365-393.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theater als Modell für eine performative Kultur: Zum 'performative turn' in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2000.
- Fischer-Lichte, Erika. "Sonderforschungsbereich Kulturen des Performativen". 2010. Web. 12.04.2019. <http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.htm>
- Gentzler Edwin, Tymoczko Maria. "Introduction". *Translation and Power*. Red. E. Gentzler, M. Tymoczko. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2002. S. xi-xxviii.
- Hermans, Theo. "Metaphor and image in the discourse on translation: A historical survey". *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Red. H. Kittel et al. T. 1. Berlin: De Gruyter, 2004. S. 118-128.
- Jirku Brigitte, van Lawick Heike. "Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht". *Übersetzen als Performanz*. Red. H. van Lawick, B. Jirku. Wien: LIT, 2012. S. 7-33.
- Kopacki, Andrzej. „...skoro kamień jest. Przekłady wybrane Paula Celana”. *Spod oka*. Warszawa: Wydawnictwo Polsko-Niemieckie, 2002. S. 159-177.
- Kopacki, Andrzej. „Przekład jako byt sceniczny (w pięciu punktach)”. *Literatura na Świecie* 11-12 (2008). S. 397-401.
- Kopacki, Andrzej. „Mała encyklopedia wady”. *Literatura na Świecie* 11-12 (2013). S. 409-418.
- Lakoff George, Johnson Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Krajewska, Anna. „Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie”. *Przestrzenie Teorii* 9 (2008). S. 143-162.
- Mayröcker, Friederike. *Mein Arbeitstirol. Gedichte 1996-2001*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

- Mayröcker, Friederike. *Zielony Montaż / Grüne Montage*. Wybrał i przełożył Ryszard Wojnakowski. Słowo wstępne K. Kastberger. Kraków: Wydawnictwo Antykwa, 2003.
- Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte 1939-2003*. Hrsg. von Marcel Beyer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Neumann, Gerhard. "Einleitung". *Szenografien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Red. G. Neumann, C. Pross, G. Wildgruber. Freiburg: Rombach Verlag, 2000. S. 11-32.
- O'Thomas, Mark. "Translation, Theatre Practice, and the Jazz Metaphor". *Journal of Adaptation in Film & Performance* 6.1 (2013). S. 55-64.
- Prunč, Erich. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme, 2007.
- Reiß, Katharina. "Adäquatheit und Äquivalenz". *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlußwert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*. Tübingen: Narr, 1984. S. 80-89.
- Robinson, Douglas. *The Translator's Turn*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Robinson, Douglas. *Performance Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things With Words*. New York: Routledge, 2003.
- Schippel, Larissa. "Vom Mehrwert des Dritten – oder: Der sichtbare Übersetzer". *Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*. Red. H. Kalverkämper, L. Schippel. Berlin: Frank & Timme: 2009. S. 195-210.
- Sommerfeld, Beate. "Ich denke in langsamen Blitzen' – Lyrikübersetzung als emergenter Vorgang am Beispiel des Gedichts 5. Brandenburgisches Konzert von Friederike Mayröcker und seiner polnischen Übersetzung von Ryszard Wojnakowski". *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Maria Krzysztofiak-Kaszyńska*. Red. B. Sommerfeld et al. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2016. S. 187-200.
- Sommerfeld, Beate. "Wissende Metaphern' als Diskurs und Handlungsrahmen der Übersetzung. Der polnische Literaturübersetzer und Essayist Andrzej Kopacki". *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*. Red. V.E. Gerling, B.S. Lopéz. Tübingen: Narr, 2018. S. 99-113.
- Strohmaier, Alexandra. "Prosa und / als Performanz. Zur performativen Ästhetik Friederike Mayröckers". *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Red. A. Strohmaier. Bielefeld: Aistheisis, 2009. S. 121-140.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's invisibility. A History of Translation*. Wyd. 2. London, New York: Routledge, 1995.
- Vermeer, Hans J. *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen – Selected Papers on Translation and other Subjects*. Berlin: Frank & Timme, 2007.

- Wechsler, Robert. *Performing without a Stage. The Art of Literary Translation*. North Haven CT: Catbird Press, 1998.
- Wirth, Uwe. "Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität" *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Red. U. Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 9-60.
- Wolf, Michaela. "Introduction". *Constructing a Sociology of Translation*. Red. M. Wolf, A. Fukari. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2007. S. 1-38.
- Wolf, Michaela: "A 'Performative Turn' in Translation Studies? Reflections from a sociological perspective". *TranscUltrAl* 9,1 (2017). S. 27-44.
Web. 09.09.2019. <<https://tinyurl.com/yh3z5jm>>

| Abstrakt

BEATE SOMMERFELD

Poetyka performatywności w przekładzie – Ryszard Wojnakowski jako tłumacz liryki Friederike Mayröcker

Artykuł omawia niektóre polskie przekłady tekstów lirycznych austriackiej poetki Friederike Mayröcker autorstwa Ryszarda Wojnakowskiego w perspektywy koncepcji performatywności, począwszy od J.L. Austina do poststrukturalistycznych rewizji. Zostaje tu ukazany performatywny charakter poezji Mayröcker, polegający na teatralizacji tekstów, dokonujących się w nich zrytualizowanych aktów mowy, które mają charakter auto-referencyjny i podkreślają zdarzeniowość wierszy, oraz na uwalnianiu mechanizmów iteracji. W świetle performatyki przekład jawi się jako performatywna re-inscenizacja i re-cytacja znaczeń zawartych w oryginale, oraz jako podejmowanie gry znaczeń, toczącej się w poezji Mayröcker. Przekład jest pojmowany jako twórcze działanie, które uwypukla rolę tłumacza. Performatywne spojrzenie na proces translacyjny przeciwdziała zatem 'niewidzialności' tłumacza (Venuti).

Słowa kluczowe: Friederike Mayröcker, Ryszard Wojnakowski, przekład liryki, performatywność, iterabilność, widzialność tłumacza

| Abstract

BEATE SOMMERFELD

Poetics of the Performative in Translation – Ryszard Wojnakowski as the Translator of Friederike Mayröcker’s Poetry

The article discusses some Polish translations of the lyrical texts of the Austrian poetress Friederike Mayröcker by Ryszard Wojnakowski in the perspective of the theory of the performative – in its initial version by J.L. Austin and in its poststructuralist revisions. It depicts the performative nature of Mayröcker’s poetry which consists in the theatricalization of texts, ritualized speech acts that have an auto-reference character and iteration mechanisms. Translation is seen as a re-staging and re-citation of the meanings of the original. Translation is understood as a creative activity that emphasizes the role of the translator, whereas the performative view counteracts the “invisibility” of the translator (Venuti).

Keywords: Friederike Mayröcker, Ryszard Wojnakowski, translation of poetry, performative, iterability, visibility of the translator

| Nota o autorze

Beate Sommerfeld – dr hab. prof. UAM, jest kierownikiem Zakładu Translatologii w Instytucie Filologii Germańskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Studia filologii germańskiej, romańskiej i słowiańskiej na Uniwersytecie Philippsa w Marburgu i Université Paul Valéry w Montpellier. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w 2005 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, stopień doktora habilitowanego w 2014 roku. Zainteresowania badawcze: literatura niemieckojęzyczna, przede wszystkim austriacka XX i XXI wieku, przekład literacki oraz związki intermedialne między literaturą i sztukami wizualnymi.

E-mail: bsommer@amu.edu.pl