

Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk¹
Dorota Rancew-Sikora²
Marta Turska³
Leszek Żyliński⁴

ULTIMO? CZY NASZ ŚWIAT ZMIERZA DO UNICESTWIENIA?

W rocznicę urodzin Günтера Grassa o powieści *Szczurzyca* i jej ekranizacji (1997 r., reż. Martin Buchhorn) rozmawiają Dorota Rancew-Sikora, Marta Turska, Leszek Żyliński i Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk⁵.

Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk: „Ultimo”, czyli ostateczny koniec, to słowo-klucz powieści *Szczurzyca*⁶ Güntera Grassa, powracające wielokrotnie na stronach jej niemieckojęzycznego oryginału⁷. Szyfruje cały ciąg znaczeń. Chodzi o unicestwienie człowieka cywilizacji, o groźbę samozagłady ludzkości, i to nie tylko w wyniku katastrofy nuklearnej, ale także ekologicznej. Temat niezwykle aktualny, choć powieść postapokaliptyczna to gatunek o długiej historii, sięgającej początku XIX wieku. Za pierwszą tego typu uznaje się książkę autorki Frankensteina, Mary W. Shelley, *The Last Man* z 1826 roku. Natomiast filmy katastroficzne i postapokaliptyczne zdominowały kino

¹ Uniwersytet Gdański, e-mail: miloslawa.borzyszkowska@ug.edu.pl.

² Uniwersytet Gdański, e-mail: dorota.rancew-sikora@ug.edu.pl.

³ Uniwersytet Gdański, e-mail: marta.turska@ug.edu.pl.

⁴ Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, e-mail: zyliniski@umk.pl.

⁵ Dyskusja panelowa miała miejsce 16 października 2019 r., po akademickim pokazie fragmentów filmu *Szczurzyca* (1997 r., reż. Martin Buchhorn) w Sali Teatralnej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego (dalej: UG) w ramach Festiwalu Grassomania 2019. Organizatorami pokazu byli: Stowarzyszenie Güntera Grassa w Gdańsku, Pracownia Badań nad Narracjami Pamięci Pogranicza UG (Instytut Filologii Germańskiej), Gdańska Galeria Miejska, Rok Antyfaszystowski oraz Wydział Filologiczny UG. Patronat medialny objął „Rocznik Gdański”. Film udostępniono dzięki uprzejmości Archiwum Medialnego Fundacji Güntera Grassa w Bremie (Güntera Grass Stiftung Bremen – Medienarchiv).

⁶ Pierwsze wydanie tłumaczenia Sławomira Błauta na język polski ukazało się w 1993 r. nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, ale jego fragmenty wraz z komentarzem Bolesława Faca opublikowało czasopismo „Pomerania” w 1986 r. pod tytułem *Okrutna bajka kończy się w Matarni: o powieści Güntera Grassa – „Szczyrzyca”*.

⁷ Sławomir Błaut przetłumaczył Grassowskie „ultimo” jako „Wielkie Bum”, co z dzisiejszej perspektywy infantylizuje, a co najmniej redukuje pole znaczenia słowa.

zachodnioeuropejskie już w latach siedemdziesiątych XX wieku i po dzień dzisiejszy stanowią popularny gatunek.

Wszystkie te teksty szukają także odpowiedzi na pytania: Gdzie znajdujemy się na osi czasu człowieczej cywilizacji? Czy już za późno? Na co za późno, a co jeszcze można zrobić? W poszukiwaniu możliwych odpowiedzi na te tak aktualne i dziś pytania wyciągnęliśmy z lamusa, a nawet powiedziałabym z Grassowskiego strychu, zaryglowanego i zamkniętego na kłódkę przed nieproszonymi gośćmi, film *Szczurzyca*. Jest to telewizyjna ekranizacja z 1997 roku postapokaliptycznej, starszej o dekadę powieści Güntera Grassa.

Czy warto wracać do filmu *Szczurzyca*? Czy raczej powinien utknąć w rupieciarzni z produktami wokółgrassowskimi, aby nie psuć obrazu twórczości artysty? Rupieciarnię, czy też najgłębsze pokłady archiwum, przeznaczyła na ten film Fundacja im. Güntera i Ute Grassów. Czy to słuszny krok strażników pamięci i spuścizny artysty?

Leszek Żyliński: To rzeczywiście nie jest zbyt udana ekranizacja. W powieści punktem wyjścia jest spełniona wizja świata po katastrofie ludzkości. Ale ta katastrofa opowiadana jest naprzemiennie z losami Oskara jako producenta filmowego i jego podróży do Polski, fantastyczną historią umierającego lasu w asyście skrzatów oraz Jasia i Małgosi rodem z baśni Grimmów, rejsu statku badawczego z damską załogą poszukującą na Bałtyku mitycznej Winety oraz historią malarza-fałszerza Malskata na tle niemieckiej podzielonej, „fałszywej” rzeczywistości lat pięćdziesiątych. Wielość tych wątków i ich baśniowość nie dałaby się zamknąć w jednej fabule filmowej. W postapokaliptycznej powieści szczury przejmują rządy. Te szczury się ucłowieczają i tytułowa szczurzyca prowadzi rozmowę z narratorem. On jest filtrem pomiędzy światem powieści i światem czytelnika. Tego tutaj w filmie akurat nie było, kiedy szczury przyjmą postawę wyprostowaną, stają się takimi „szczuroludźmi” albo „ludzioszczurami”, i Oskar, który ucieka z tego świata w świat fantazji, dociera ponownie – w swych wizjach – pod spódnicę babki.

M.B.-Sz.: W haśle poświęconym reżyserowi Martinowi Buchhornowi w niemieckojęzycznej Wikipedii znajdujemy wzmiankę, że produkcja *Szczurzyca* stanowi największe osiągnięcie filmowe reżysera, autodydaktyka, który łączył role producenta, redaktora i reżysera przy tej ekranizacji. Czy strażnicy pamięci spuścizny autora mieli rację, nie chcąc, żeby ten film był pokazywany dalej?

Dorota Rancew-Sikora: Cóż, ja powiem szczerze, że widzę swoją rolę w tej dyskusji inaczej, nie jako literaturoznawca, nie jako filmoznawca... Przedstawiłaś mnie jako socjolożkę. I nie przyszląbym tutaj i nie dałabym się namówić na tę dyskusję, gdyby nie to, że właściwie chodzi nie tylko o czytanie filmu czy książki, czy wspomnienia Grassa, tylko o zastanowienie się, na ile rzeczywiście czytanie, oglądanie, wyobrażanie sobie końca świata przygotowuje nas na koniec świata, czy może uczy nas jakiejś odpowiedzi. Dla mnie jest bardzo smutne to, że książka ta ukazała się trzydzieści lat temu.

I już wtedy Günter Grass dosyć dosłownie i stanowczo, wkładając te prawdy w usta szczerzycy, mówił, że ludzie postawili na sobie krzyżyk, że nie zrobili nic, żeby się uratować. Że za mało się bali. Że cierpieli na niedostatek radykalizmu. Że politycy stroili miny, gadali o swoich dolegliwościach oraz rewolucjach pokojowych, chwalili się dobrym humorem, żarcikami, łudzili siebie i innych, że podejmują jakieś działania, praktycznie ich nie podejmując. I myślę, że to, co Günter Grass pisał trzydzieści lat temu, i to, co pisali też autorzy innych powieści apokaliptycznych, nic nam nie pomogło. W tym sensie jako socjolog, socjolożka zastanawiałam się, na czym polega błąd. Dlaczego ten głos nie dotarł do nas, do ludzi, jako ostrzeżenie, które by nas właśnie zachęciło do jakiegoś działania. Zastanawiałam się właśnie nad tym, kto w takim razie w tych powieściach, w tym filmie był aktorem zdolnym do działania i kto jest takim aktorem teraz, w świecie, w którym żyjemy, w świecie społecznym. Czy taki aktor istnieje, który jest zdolny do podjęcia jakiegoś działania w imię przetrwania ludzkości.

M.B.-Sz.: Czy myślisz o aktorze-działaczu czy aktorze-pisarzu?

D.R.-S.: O działaczu. Kiedy mówię o aktorze, to mówię o podmiocie. O osobie, która jest zdolna do działania, zdolna do podejmowania jakichś decyzji, przejmowania odpowiedzialności.

M.B.-Sz.: Czyli człowiek czynu?

D.R.-S.: No właśnie. Zastanawiam się, czy to jest człowiek, bo w powieściach zwykle mamy ludzi albo inne postaci, z którymi jesteśmy w stanie się utożsamić. Natomiast te postaci nie są instytucjami. Jeżeli żyjemy w świecie nowoczesnym tak jak teraz, to w zasadzie zdolne do działania są instytucje. Jak myślimy o polityce, o biznesie, o siłach zbrojnych, to one, zakorzenione w społeczeństwie nowoczesnym, mają różne środki do działania. Czyli one są w stanie i na poziomie społecznym, organizacyjnym, i na poziomie materialnym wprowadzić jakieś realne zmiany. Natomiast właśnie z punktu widzenia socjologa jakby wadą, czy też ryzykiem, czy może błędem świata, w których istniejemy, jest to, że te instytucje właśnie nie są ludźmi. Czyli one nie mają ciała. W związku z czym nie doznają strachu, nie boją się śmierci, bo tam ludzie wymieniają się, a instytucja trwa. Jest coś takiego w logice działania instytucji, że jak zostały zaprojektowane, tak będą starały się przetrwać. Czyli że ich wielką słabością jest to, że nie potrafiły działać w sytuacjach im nieznanach, które nie zostały wpisane do programu działania. I w tym sensie bierze się ogromne ryzyko z tego, że mówimy o instytucjach jako o ludziach. Natomiast instytucje ludźmi nie są.

Kończąc tę wypowiedź, chciałabym powiedzieć, że środków do działania jako ludzie mamy nie tak wiele – i są one w ograniczonym stopniu dostępne instytucjom. Jeden z tych środków to jest narracja, czyli opowiadanie historii, która może do kogoś przemówić, z którą ktoś się będzie potrafił utożsamić. Inny środek działania to jest wzbudzanie emocji, czyli pokazywanie emocji, przeżywanie emocji, między innymi

właśnie strachu, buntu, agresji – to są środki naszego działania. Kolejny środek naszego działania to jest racjonalność, czyli rozum, możliwość zobaczenia sytuacji jasno i zareagowania zgodnie z tym, co sytuacja pozwala nam, każe nam zrobić. Myślę, że jeżeli tu spotykamy się na dyskusji, nie tylko my, ale również Państwo, którzy obejrzeli film, mieliśmy okazję doświadczyć trochę emocji i wyobrazić sobie trochę, posłuchać jakiejś narracji. Moglibyśmy więc podyskutować właśnie o tym, w jaki sposób te nasze działania, czyli narracje, emocje i rozum, moglibyśmy zastosować do rozumienia sytuacji, w której żyjemy, oraz instytucji, które nas łudzą poczuciem bezpieczeństwa, bo nie są zainteresowane wprowadzaniem zmiany ratującej nasze życie.

M.B.-Sz.: Żyjemy w kulturze filmu. Film strukturyzuje nas jako społeczeństwo. Przed chwilą Doroto powiedziałaś, że film i powieść *Szczurzyca*, jak i inne apokaliptyczne utwory obecne już od lat siedemdziesiątych w naszym życiu społecznym, nie były dotąd w stanie przestraszyć i zmotywować do działania. Czy obecny kryzys klimatyczny jest w stanie nas poruszyć?

Marta Turska: Wracając do filmu – rzeczywiście widzieli Państwo tylko fragmenty. Ja zaś podczas projektu tłumaczeniowego, o którym za chwilę, miałam okazję obejrzeć film wielokrotnie, nie tylko we fragmentach, lecz w całości. Po obejrzeniu wyboru scen ciężko jest Państwu odpowiedzieć na pytanie, na ile film odnosi się do powieści, które jej wątki uwzględnia. Film kończy katastrofa nuklearna, natomiast w powieści Grass opisuje świat po katastrofie. Tak więc film urywa się w pewnym momencie, nie oddaje części fabuły, a jednocześnie pojawiają się w nim wątki, których nie ma w powieści. Na naszym pokazie, złożonym jedynie z wybranych fragmentów filmu, nie zobaczyli Państwo scen z biegającą po ekranie, stworzoną przez reżysera i scenarzystów mutacją szczura i świni, dosyć nieprzyjemną wizualnie. Grass pisze o zmutowanych szczurach, tu zaś mamy zwizualizowane świnioszczury. Z kolei zabrakło w filmie pewnych wątków, które pojawiają się nie tylko w tej powieści, ale i w całej twórczości Grassa. Wiadomo jednak, że każda adaptacja filmowa koncentruje się na wybranych wątkach, co podyktowane jest między innymi ramami czasowymi.

Odpowiadając na wcześniejsze pytanie, czy strażnicy pamięci spuścizny autora mieli rację, nie chcąc, żeby ten film był pokazywany dalej – być może rzeczywiście byli w jakiś sposób rozczarowani filmową adaptacją powieści, mimo że scenariusz był z Grassem konsultowany wielokrotnie⁸. W pracy nad projektem tłumaczeniowym często sięgałam do powieści. Książka – mimo upływu tych trzydziestu lat – absolutnie się broni. Im częściej do niej sięgałam, tym większe wrażenie robiła na mnie jej aktualność. Film jest znacznie późniejszy. Ale zwróćmy uwagę na pokazane w nim animacje komputerowe. Nurtuje mnie pytanie, a nie jestem niestety w stanie tego ocenić, czy animacje te odpowiadają duchowi czasu, w którym powstały? Czy tak

⁸ Por. M.Os. [Miroslaw Ossowski], *Szczurzyca* (film) [w:] *Gdańska Encyklopedia Güntera Grassa*, red. M. Jaroszewski, P.W. Lorkowski, M. Ossowski, Gdańsk 2017, s. 203.

wyglądały animacje komputerowe pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku? Tego można by się spodziewać, wiedząc, że był to film wysokobudżetowy⁹. A może jednak na potrzeby filmu specjalnie utrzymano je w trochę jakby naiwnej, w moim odbiorze, konwencji. Również scena tonięcia statku i wizja katastrofy są z dzisiejszego punktu widzenia naiwne. Być może jesteśmy po prostu przyzwyczajeni do innych obrazów. Filmów katastroficznych jest przecież mnóstwo. Odnajduję w powieści wiele bardzo uniwersalnych treści. Porażająca jest dla mnie choćby przenikliwość autora w opisie samozagłady człowieka, jego egoizmu, zadufania, krótkowzroczności, umierania lasów i mórz i w opisie tych gór śmieci, które w wizji Grassa są jedyną spuścizną naszej cywilizacji. Być może film się zdezaktualizował, przynajmniej w warstwie wizualnej, natomiast powieść absolutnie nie.

L.Ż.: Może trochę jednak tak, i być może na tym też polega ten sprzeciw Grassa wobec pokazywania tego filmu, który jest zdecydowanie dystopijny i dołujący. W którym świat ludzi się kończy. Dla młodej publiczności jest to wszystko prehistoria, ale trzeba zrozumieć, w jakim klimacie Grass tworzył swoją powieść. On ją pisał w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku.

M.B.-Sz.: Skończył w 1986 roku.

L.Ż.: W każdym razie powiem do starszych: proszę sobie przypomnieć. A młodym, którzy sobie nie mogą przypomnieć, warto powiedzieć, że to jest czas, kiedy narodził się pomysł bomby neutronowej. To jest bardzo ważne, aby zrozumieć, że powieściowy Gdańsk, jak i wiele innych miast, ocalał. Miasta ocalały, tylko ludzie giną. Sprawia to nowy rodzaj broni, który w sumie nie powstał. Nie wiem, dlaczego ten pomysł zginął. Podczas prezydentury Ronalda Reagana [prezydent USA w latach 1981–1989] Stany Zjednoczone prowadziły dosyć zaawansowane badania nad tak zwaną bronią neutronową. To był nowy wymiar niszczenia, kiedy się niszczy tylko i wyłącznie życie ludzkie, oszczędzając budowle i substancję trwałą. To była oczywiście również nowa jakość wyobrażenia, czym będzie wojna.

Proszę sobie teraz uświadomić drugi moment czasowy – katastrofę w Czarnobylu. Koniec kwietnia 1986 roku, gdy dochodzi do wybuchu reaktora w elektrowni jądrowej w dawnym ZSRR. Grass wtedy jeszcze pisze swoją książkę, czyli towarzyszy mu dodatkowa katastroficzna świadomość schyłku tego świata.

Poza tym stałym elementem tamtego okresu jest napięcie między tak zwanym Wschodem i Zachodem, jeszcze sprzed porozumienia w Reykjavíku jesienią 1986 roku, które doprowadziło do pewnego rozluźnienia. Schyłek okresu, który nazwano wówczas u nas realnym socjalizmem, z dogorywającym Związkiem Radzieckim sprzed pierestrojki czy Polską stanu wojennego. Oskar, któremu próbują wyperswadować wyprawę do Gdańska, również dlatego upiera się przy tej podróży, bo sytuacja polityczna

⁹ Tamże.

w Polsce jest bardzo niepewna. Nie wie, czy kiedykolwiek zobaczy jeszcze babkę, ale również może się po prostu bać o swego mercedesa. Taki przedsiębiorca z Zachodu przyjeżdżający mercedesem nie jest, być może, mile widzianym gościem. Zarówno film, jak i po części książka zdezaktualizowały się poniekąd już gdzieś w latach dziewięćdziesiątych, ponieważ przedstawiają technologię jako zagrożenie, jako preludeum katastrofy. Tak jak Pani Profesor tutaj mówiła o instytucjach, to ja myślę, że również technologia ukazana została jako uwolniona od rozsądku i absolutnie agresywna. Aktualna pozostała natomiast perspektywa ekologiczna, która istnieje w powieści w obrazach umierania lasu, czego nie zobaczyliśmy jednak we fragmentach filmu.

Bomba neutronowa, Czarnobyl są czymś więcej niż potencjalnym odrzuceniem szansy, jakim mogła stać się energia jądrowa na potrzeby pokojowe. Ona sprawia, że świat może zostać zniszczony. Grass podejmuje tutaj dyskurs zagrożenia, wprowadzony w szeroki obieg jeszcze w latach pięćdziesiątych przez Roberta Jungka. Ta opowieść przedstawia absolutną ambiwalencję technologii, która w zasadzie czyni podejrzanym projekt oświecenia, którego Grass zawsze tak uporczywie bronił. A on był przecież sztandarowym oświeceniowcem w literaturze niemieckiej, również w publicystyce politycznej, którą zorientowani lewicowo pisarze wspomagali socjaldemokratyczne rządy. Grass staje przed tym problemem na początku lat osiemdziesiątych. Te wszystkie elementy ówczesnej rzeczywistości deprimują go po kolei. W powieści ucieka więc w dystopię, przedstawiając zniszczenie i koniec naszego świata. Ale być może gdzieś w latach dziewięćdziesiątych, już w momencie, kiedy ten film powstawał, pisarz wiedział, że najgorsze nie nastąpiło, ponieważ ludzie jakoś się opamiętali. Ten zakręt z naszego punktu widzenia i w naszej części świata został wzięty w 1989 roku. Ta powieść więc o tyle się zdezaktualizowała i ówczesne myślenie również się zdezaktualizowało, że siły i potencjał człowieka są jednak jakieś większe.

M.B.-Sz.: Zarysowała się w tym miejscu rozbieżność zdań, czy powieść zdezaktualizowała się, czy też nie. Trzeba podkreślić, że Grass radykalizował się w latach osiemdziesiątych. Jego prace z tego okresu, w którym przeważają nad słowem sztuki wizualne – ceramika, grafika, rysunek i akwarela, obrazują katastrofę. Zarówno katastrofę ekologiczną, na przykład cykl rysunków *Martwy las* (lata 1988–1989), jak i apokalipsę trzeciego świata na skutek głodu i przeludnienia w multimedialnym tekście (proza, rysunek i liryka), zatytułowanym *Pokazać język* (1988 r.) – plonu półrocznego pobytu w Indiach. Jednocześnie artysta w pracach tych stawia pytanie o sens tworzenia nowych wartości w obliczu nadchodzącej apokalipsy. „Nasza przyszłość stoi pod znakiem zapytania” – to centralna myśl przemowy Grassa zatytułowanej *Zagłada ludzkości się rozpoczęła*. Wygłosił ją Grass w 1982 roku w Rzymie na uroczystości wręczenia mu Nagrody Literackiej im. Antonia Feltrinello. Przez całą tę dekadę artysta przestrzegał też przed groźbą trzeciej wojny światowej jako wojny totalnej. W powieści *Szczurzyca* bomba neutronowa spada na Grassa ukochane Kaszuby. I tutaj można przywołać różne cytaty...

L.Ż.: ...jedna z wielu bomb, bo po prostu cały świat jest zniszczony.

M.B.-Sz.: Tak, ale ta pierwsza spada na Kaszuby.

L.Ż.: No, wiadomo, u Grassa wszystko zaczyna się w Gdańsku.

M.B.-Sz.: Literaturoznawca Volker Neuhaus, biograf Güntera Grassa, stwierdza, że to, co przełamało radykalizację Grassa katastrofizującego, to była dopiero „epicka wprawka”, jaką stanowiła powieść *Wróżby kumaka*¹⁰.

Wśród tych wybranych przez nas ujęć filmu jest również scena protestu przeciw katastrofie ekologicznej. Nurtowała więc pisarza nie tylko nuklearna katastrofa. Nie wiem, czy Państwo zatrzymali się na cytacie, który wybraliśmy na plakat. Pozwolą Państwo, że go przeczytam. Do mnie on niesamowicie silnie przemówił swoją aktualnością. Jakby słowa zostały napisane dzisiaj. Cytuję:

Gdziekolwiek przebywał człowiek, w każdym miejscu, które opuszczał, pozostawały śmiecie. Nawet poszukując ostatecznej prawdy i depcząc swemu Bogu po piętach, śmiecił. Po tych śmieciach, które układały się warstwami, w każdej chwili, odkąd zaczęto szukać jego śladów w ziemi, można było go rozpoznać; bo bardziej długowieczne niżli człowiek są jego odpadki. [...] To jest, wołała [szczurzyca], wasza spuścizna!¹¹

Zdjęcia, którymi bombardowani jesteśmy w mediach w ostatnim czasie, to plaże i wyspy śmieci na oceanach. I teraz pytanie – czego oczekujemy od literatury, od sztuki, ale i od nauki w momencie, gdy pesymistyczna wizja przyszłości w sposób wzmożony przebija się do świadomości społecznej? Czy pisanie o apokalipsie, o zagładzie można uznać za działanie i pisanie ku przyszłości? Grassowskie „nach vorne schreiben”?

D.R.-S.: Ja bym chciała powiedzieć, że podtrzymuję swoje zdanie: Apokalipsy nie działają, bo jest ich dość dużo. Natomiast nastąpiła wyraźna zmiana, jeśli chodzi o przejście się kryzysem klimatycznym. Można powiedzieć, że on był zapowiadany w latach sześćdziesiątych, w latach osiemdziesiątych, i to już dość radykalnie. Niewiele się zmieniło, jeżeli chodzi o sposób gospodarowania i konsumpcji. Niewiele się zmieniło, jeśli chodzi o sposób funkcjonowania systemów politycznych i gospodarczych. Natomiast jeśli chodzi o tę możliwość przejścia się i uwierzenia w to, że potrzebna jest jakaś zmiana, to myślę, że ta sytuacja zaczyna się zmieniać. Problem jest taki, że nie wiadomo, czy nie za późno. I nie wiadomo, czy dość mocno. Ale chciałabym zwrócić uwagę tutaj jeszcze raz na ten wątek poszukiwania aktorów, w których można pokładać nadzieję.

¹⁰ Por. V. Neuhaus, *Günter Grass. Eine Biographie*, Göttingen 2012, s. 282. Powieść *Unkenrufe – Zeit der Versöhnung* w oryginalnej wersji językowej ukazała się w 1992 r., w tłumaczeniu na język polski autorstwa Sławomira Błauta – w 1994 r. Filmową adaptację, która powstała w polsko-niemieckiej koprodukcji, wyreżyserował Robert Gliński (2005).

¹¹ G. Grass, *Szczurzyca*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1993, s. 14–16.

M.B.-Sz.: Grass to pisarz zaangażowany, zawsze chciał być aktorem.

D.R.-S.: Tak, on jest aktorem też, ale swoje nadzieje pokłada mocno w kobietach. Pod tym względem jest to jakieś wyprzedzenie przyszłości, bo te ruchy kobiet, z którymi mamy do czynienia na całym świecie i które nie tylko dotyczą praw kobiet, ale sięgają szerzej. Jakby do takiej zmiany kulturowej czy też zmiany cywilizacyjnej, jeśli chodzi o hierarchię wartości. Podważają zaufanie do pewnych męskich sposobów działania, które jak Grass pisał, ciągle pokładają nadzieję w przemocy albo we wzroście gospodarczym, albo w pieniądzach. Widać, że teraz są potrzebne inne wartości. Potrzebna jest siła kobiet.

I faktycznie te kobiety robiące na drutach kojarzą mi się nie tylko z tymi postaciami płynącymi po morzu, ale też z kobietami, które uczestniczą w protestach w różnych miejscach na świecie, także w Polsce. I używają takiego języka czy takich sposobów komunikowania, co jest dla nich ważne, które są na pewno niestandardowe i nieznane wcześniej, przynajmniej na tym poziomie walk mężczyzn z mężczyznami – o władzę, o sprzeciw, o równość czy podtrzymywanie nierówności. Czyli tak jak kobiety faktycznie rysują plakaty, ręcznie, czasem przebierają się, malują się, tańczą, grają na bębnach. Czyli są to również sposoby działania, które są jakby nowym językiem. I ten język jest zdecydowanie bardziej artystyczny, bardziej sięgający do wyobraźni, bo nie sięga do takich typowych środków komunikacji, które charakteryzują świat męski, czyli na przykład broń, mundur, marsz, parada. Wprowadzają w ten sposób pewien wyłom w przestrzeń publiczną. I myślę, że to akurat by świadczyło o aktualności tej powieści, że w jakiś sposób Grass przewidział tę siłę, jaka płynie z ruchów kobiet. Sądzę, że wielu mężczyzn też bardzo dużą nadzieję pokłada właśnie w tej alternatywie.

Mówiliśmy o uczłowieczeniu szczurów, ale właśnie taka gra wyobraźni, która jest w tej książce i w tym filmie, faktycznie dotyczy większej liczby postaci. Jest trochę zezwierżenia kobiet, czyli pokazanie, że kobiety są trochę bliżej przyrody, że mają nieco więcej wrażliwości. Może nieco więcej cielesności i dzięki temu też wyczuwają jakby to zagrożenie. Może mocniej, może są bardziej zmotywowane, żeby w tym kierunku działać. Natomiast właśnie mężczyźni, powiedziałabym, są trochę bardziej odcłowieczeni, czyli jakby niezdolni do przestraszenia się, niezdolni do odczucia zagrożenia cielesnego, które płynie z niszczenia przyrody.

M.B.-Sz.: Odczucie zagrożenia prowadzi do poszukiwania drogi ratowania świata. Wprawdzie żeńska załoga zdąża do mitycznej Winety, niekoniecznie jedna pojedyncze uczestniczki wyprawy zgadzają się z wizją kapitanki Damroki. Niemniej, robiąc na drutach, tworzą wspólnotę. Grassowskie kobiety wyróżnia właśnie tworzenie wspólnoty poprzez wspólne działanie, w którym nie ma aż takiego ładunku rywalizacji. Rywalizują, ale nie w męski sposób. Z drugiej strony trzeba podkreślić, że Grass do tego tematu podszedł ironicznie, a kobiety są pokazane także w krzywym zwierciadle.

D.R.-S.: No tak, ale jest po prostu w robieniu na drutach szereg sensów i między innymi taki sens, że jeżeli już coś robię, to przynajmniej ktoś się będzie mógł tym ogrzać, prawda? Czyli oprócz tego, że jest to działalność symboliczna, ma ona taką możliwość praktycznego wykorzystania.

L.Ż.: Mnie się bardzo podoba to, co Pani powiedziała. To jest dużo więcej, niż Grass by sam prawdopodobnie wymyślił, bo on był jednak sporym męskim szowinistą...

M.B.-Sz.: Patriarchą.

L.Ż.: Tak, i patriarchą. Warto dodać, że te wszystkie kobiety płynące tą „Nową Illsebil”, to są jego kobiety. Jakies kochanki z różnych momentów jego życia. On to mówi resztą w powieści.

M.B.-Sz.: W filmie też pada sformułowanie: „moje kobiety” i bohater nie może się pogodzić, że go nie zabrały ze sobą.

L.Ż.: Tak. Również formuła „moje kobiety” znamionuje bardzo patriarchalne podejście. Pani dużo lepiej i piękniej o tym powiedziała, bardzo chętnie słucham tych słów, bo one są w moim duchu. U Grassa na szczęście jest na tyle dużo ironii, że on takie podejście poniekąd sam znosi. On rzeczywiście przydaje kobietom pewną jakość postawy i charakteru, która sprawia, że nie jest aż tak okrutny. Może posunąłem się tutaj za daleko w mojej dekonstrukcji tego męskiego narratora. To, co przydaje kobietom i co zawsze będzie u niego wybrzmiewało, jest związane z pewnym darem kobiet, które posiadają właśnie więcej empatii. To jest działanie swoistego ambitnego „uzwierzczenia”. Wiem, to kiepsko brzmi, ale po uwewnętrznieniu pewnych cielesnych cech gatunku, chociażby poprzez cielesność rozumienia naszej doczesności, rodzi się empatia, którą u mężczyzn kasuje zbyt ni racjonalizm. Tak jak to Pani powiedziała i jak czytamy o tym w *Bębenku* czy w *Szczurzyca*, męski świat to dużo przemocy, marsze, mundury, te emblematy męskości, natomiast te robótki na drutach jako kontra są genialne. Świetnie też zostały pokazane w filmie; ta scena na statku jest piękna i tego w powieści jest więcej. To stanowi wartość dodaną takiej empatycznej postawy.

M.T.: Nasunął mi się pomysł na kolejne warsztaty – robótki ręczne.

M.B.-Sz.: W powieści *Szczurzyca* doliczyłam się aż czterech postaci, którym autor nadał imię Damroka. A łącznie z wcześniejszym o dziesięć lat *Turbotem*, którego wątki feministyczne *Szczurzyca* kontynuuje – osiem postaci Damrok. Na Pomorzu imię Damroka rezonuje. Damroka to kaszubska wersja polskiego imienia Dąbrówka, które w tej wersji – jako Damroka – występuje tylko na Kaszubach. To postać kaszubsko-pomorskiej półlegendarnej księżniczki. Córka książąt pomorskich, bohaterka wielu legend, które opowiadają o kobiecie samodzielnej, suwerennie myślącej, samotnej.

Nie wchodzi w związki małżeńskie z wyboru. Kobieta piękna. Loki, które powracają w snach narratora-filmowca, też są przypisane u Grassa właśnie Damroce. W powieściach Grassa to przede wszystkim kobieta podejmująca działanie¹². Wchodzi w role przywódcze, przypisane męskiemu światu, ale wprowadza własne sposoby działania. Grass dowiedział się o tej postaci z korespondencji z Bolesławem Facem, przyjacielem gdańskim, który w latach siedemdziesiątych sam pracował nad poematem *Damrocka*. I teraz moje pytanie: Szukając Damrok w naszym współczesnym świecie, czy postać Greta Thunberg – kandydatki do Pokojowej Nagrody Nobla 2019 – możemy określić jako taką Damrokę w konwencji Güntera Grassa?

D.R.-S.: Ja sobie nawet to w moich notatkach zapisałam: Gretę Thunberg jako aktora, bo jest to postać, która wbrew wszelkiej logice systemu świata, w którym żyjemy, wywiera większy wpływ na... – nie wiem jeszcze na co, ale na pewno przynajmniej na opinię publiczną, niż rzesza naukowców, badań naukowych. Myślę więc, że jest jakaś nadzieja.

Jej siłą są właśnie słabości, a ma szereg słabości. Jest po prostu wcieleniem tego, co w świecie nowoczesnym nie jest wyposażone w jakieś bardzo silne środki działania. Czyli, po pierwsze, jest dziewczynką, jest płci żeńskiej, jest również obdarzona pewnym, nie wiem, jak to powiedzieć, pewną wadą w zakresie interakcji społecznych czy ekspresji, pewną specyfiką, która, w moim rozumieniu, wyzwala ją z konieczności spełniania cudzych żądań, bo powiedzmy, że konformizm jest to bardzo ważny mechanizm życia społecznego, który pozwala nam znajdować porozumienie z innymi i nie za bardzo wykraczać poza społeczne oczekiwania, czyli pozwala nam być lubianym i lubić innych, czyli po prostu daje jakby taki klej życiu społecznemu. Natomiast, jeśli chodzi o zmiany, jeżeli oczekujemy zmian, to można powiedzieć, że konformizm to jest taki klej, który nas trzyma w miejscu, w którym jesteśmy. Jeżeli Greta Thunberg go nie ma, to staje się to jej siłą, ponieważ ona faktycznie tak jakby działa w oparciu o to, co sama rozumie, prawda? Czyli idzie wbrew oczekiwaniom społecznym i potrafi się bardzo silnie tym oczekiwaniom społecznym przeciwstawić. Staje się dzięki temu taką bardzo silną postacią, która do nas przemawia.

M.B.-Sz.: Jak przyjęli Państwo to, że Greta Thunberg nie dostała nagrody Nobla?

L.Ż.: To bardzo dobrze, jeszcze ma czas. Ona ma, nie wiem, czternaście czy piętnaście lat, to by ją mogło niepotrzebnie wystawić pod pręgierz tych wszystkich, którzy jej nie lubią za to, co robi, którzy chcą ją zwalczyć. Już raz Barack Obama dostał Nobla tylko za to, że został wybrany prezydentem Stanów Zjednoczonych, co było decyzją

¹² Więcej na ten temat: M. Borzyszkowska-Szewczyk, *Auch Über Damrockka Wüßte Ich Gerne Ein Wenig Mehr: Günter Grass' Dialoge Mit Der Kaschubischen Literatur*, „Oxford German Studies” Sept. 2019, Vol. 48, s. 3.

co najmniej nieszczęśliwą, wydaje mi się, przy całej sympatii dla Obamy. Bo niby czym zasłużył wtedy na to wyróżnienie? Przecież on dostał nagrodę nie na zakończenie swojej drugiej kadencji, tylko w momencie wyboru. Dobrze więc, że Greta Thunberg Nobla nie dostała, bo może właśnie zdjęto z niej pewien ciężar, który by ją przytłoczył. Już teraz przecież media na okrągło o tym się rozpisywały. Któż z nas pamięta, kto dostał w tym roku nagrodę z medycyny, z fizjologii czy z chemii? Nikt z nas pewnie tego nie wie, nie znamy tych profesorów, chociaż czapki z głów przed ich osiągnięciami! Sfera publiczna wchłania jako bohaterów swych narracji postaci, które żyją poprzez medialne dyskursy. A więc wszyscy wiemy, kto dostał nagrodę w dziedzinie literatury, a może tylko my dzięki Oldze Tokarczuk to wiemy? Choć nie – mnie się zdaje, że wszyscy wiedzą. Albo właśnie – kto dostaje nagrodę pokojową? Aby stawić czoła takiemu wyróżnieniu, trzeba wielkiej odporności.

M.B.-Sz.: Zasługiwała czy nie? Żebyśmy tu nie popadli w ageizm. Nie patrzmy na wiek, lecz na osiągnięcia!

L.Ż.: Ale czy Kafka nie zasługiwał na Nobla? I co z tego? Nie dostał, ale czy to umniejsza jego wielkość? Przecież lista laureatów... Inaczej – lista pisarzy, którzy powinni dostać Nobla, a nie dostali, jest porównywalna z listą pisarzy, których tą nagrodą uhonorowano. Kafka, Proust, Borges, no nie wiem, jest takich mnóstwo, mnóstwo. Grass żył długo, to wreszcie się doczekał. I tyle. To dość zwodnicze kryterium: czy zasługiwała na Nobla. Krótkodystansowy sukces nie jest miarodajnym kryterium, ważne jest to, co się robi. Ona jest oczywiście fundamentalistką, choć Pani to inaczej nazwała. Ona jest trochę „ćwierćautystką”, prawda? Coś takiego ma swojego, w pewnym stopniu takiego autystycznego. Zresztą, jesteśmy na uniwersytecie, my wiemy, że co drugi tutaj to przecież autysta.

M.B.-Sz.: Żeby tylko autysta.

L.Ż.: I jakoś to funkcjonuje. Tak. I to samo w sobie nie jest niczym zdrożnym. Greta robi naprawdę wielką rzecz, bo – stosując trochę inną metaforę niż Pani Profesor – ona kopnęła w stolik. Czyli zmieniła koordynaty dyskusji. Nie będziemy znowu rozprawiać o jakichś celach porozumienia z Paryża, o zero i coś po przecinku, albo o pięćdziesiąt procent. To jest wszystko mydlenie oczu. Ona kopnęła w stolik i powiedziała, że teraz i tutaj. Zmiany trzeba wprowadzić dzisiaj. Widzieli Państwo tę świetną scenę z gburowatym Trumpem wchodzącym na konferencję klimatyczną, który próbuje ją zignorować i minę tej dziewczyny z tyłu sceny? Przecież to ona jest zwyciężcą. Przecież ona ma minę zwycięzcy, ja nie wątpię, że ona wygra.

M.B.-Sz.: Więc miejmy nadzieję, że może przy następnym rozdaniu przyznają Grecie Thunberg nagrodę Nobla...

Wracając do filmu. Państwo na widowni mogli oceniać tłumaczenie, Państwo paneliści również. Marto, podziel się z nami Twoimi doświadczeniami, jak przebiegała praca nad adaptacją językową filmu? Jakie to wyzwanie było dla tłumacza?

M.T.: Oczywiście. Chętnie podzielę się naszymi wspólnymi doświadczeniami, a więc moimi i studentek¹³, które nad tym tłumaczeniem pracowały. Miałyśmy pewne problemy w tłumaczeniu. Zajęło nam ono zdecydowanie więcej czasu, niż spodziewaliśmy się, podejmując się tego zadania. Ale z efektu tej pracy jestem zadowolona. Pierwszym problemem była jakość filmu. Tak jak Państwo widzieli, film jest trochę zamazany. Ci z Państwa, którzy znają język niemiecki, czyli pewnie większość zgromadzonych, oglądając film, rozumieją Państwo dialogi i wypowiedzi narratora. Niemniej ścieżka dźwiękowa jest chwilami niejasna i trudna do zrozumienia, trochę musimy się domyślać. Natomiast do tłumaczenia potrzebna nam jest absolutna jasność, wychwycenie każdego słowa, każdego zdania i każdej struktury gramatycznej użytej w tekście wyjściowym, czyli w oryginalnej ścieżce dźwiękowej filmu. Jakość dźwięku i całego filmu, którym dysponowałyśmy, powodowała, że pojedyncze urywki filmu odsłuchiwałyśmy po kilkadziesiąt razy, żeby je wreszcie wyłapać i móc zanotować. Tak więc jakość filmu tutaj sprawiła nam dużą trudność.

Najważniejszym jednak chyba zagadnieniem, z którym musiałyśmy się zmierzyć na samym początku, był fakt, że tłumaczyłyśmy tekst samodzielny, ale jednak nierozdzielnie związany z innym tekstem, z tekstem powieści. Myślę, że trochę przerzuciłam na studentki moje dylematy wynikające z tej zależności, że tłumaczmy ekranizację czy adaptację powieści, ponieważ wręczając paniom film, od razu poprosiłam o zapoznanie się z powieścią *Szczurzyca*. Uznałam, że skoro tłumaczmy ekranizację powieści, to trzymamy się tekstu powieści. Książka została przetłumaczona na język polski przez Sławomira Błauta. Z tego tłumaczenia korzystałyśmy i na nim się opierałyśmy. Naszym zamierzeniem nie było więc tłumaczenie Grassa od nowa. Można byłoby, tylko po co? Jego utwory funkcjonują w polskojęzycznym świecie literackim w tłumaczeniu Sławomira Błauta, tak więc starałyśmy się tłumaczenie Błauta również w pewnym stopniu zaadoptować, chociaż nie zawsze było to możliwe. Wynikało to głównie ze specyfiki tłumaczenia audiowizualnego, wymagającego pewnej skrótowości i kondensacji¹⁴. To, co słyszymy na ekranie, czyli ścieżkę dialogową, mózg ludzki jest w stanie szybciej przyswoić niż informacje, które czytamy. Szybkość percepcji dźwięku jest wyższa niż szybkość czytania. Jeżeli pracujemy wzrokiem, czytamy, to na przetworzenie informacji potrzebujemy więcej czasu.

¹³ Tłumaczenie audiowizualne ścieżki dialogowej filmu *Szczurzyca* zostało wykonane w ramach praktyk studenckich przez studentki filologii germańskiej UG: Martynę Stanulewicz, Patrycję Ulan (w roku akademickim 2017/2018) oraz Magdalenę Bartkowską, Aleksandrę Sztabnik, Kamilę Gryguś (w roku akademickim 2018/2019) pod merytoryczną opieką Marty Turskiej na zlecenie Stowarzyszenia Güntera Grassa w Gdańsku.

¹⁴ Por. m.in. T. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008; M. Tryuk, *Co to jest przekład audiowizualny*, „Przekładaniec” nr 20, 2008, s. 26–39; A. Belczyk, *Tłumaczenie filmów*, Wilkowie 2007.

Na tłumaczeniu audiowizualnym zna się każdy z nas, bo często, oglądając filmy w języku, który znamy lepiej lub gorzej, czy to słysząc lektora, czy czytając napisy, na pewno niejednokrotnie zdarzało się tak Państwu, jak i mnie, stwierdzić, że w danym momencie coś tłumaczom nie poszło, że jest inaczej niż w oryginale. Takie odejście od tekstu wyjściowego ma jednak na ogół swoje uzasadnienie. Czasami po prostu nie da się inaczej – wynika to ze specyfiki tłumaczenia audiowizualnego. Przetłumaczona ścieżka dialogowa, która pojawia się na ekranie w formie napisów, jest zredukowana o trzydzieści, czterdzieści procent w stosunku do tego, co słyszymy – tak mówią badania¹⁵. Tak więc pewne skróty, taka redukcja czy kondensacja jest konieczna, w innym przypadku przetłumaczony tekst nie zmieściłby się na ekranie bądź też nie byłibyśmy w stanie w całości przeczytać długich wypowiedzi. Zmieniają się kadry, sceny i skorelowane z nimi napisy tylko przez bardzo ograniczony czas mogą być widoczne na ekranie. Przy dłuższych napisach zaczęlibyśmy czytanie i nie byłibyśmy w stanie doczytać do końca.

Ta redukcja czy kondensacja tekstu mówionego nie jest jednak łatwa, wymaga całego szeregu drobnych czy większych decyzji translatorskich. Ci z Państwa, którzy są na specjalizacji translatorskiej, wiedzą to z zajęć. Właściwie każde tłumaczenie jest jednym wielkim procesem decyzyjnym, więc w tym filmie musiałyśmy wielokrotnie rozstrzygać, na ile dosłownie musimy czy możemy trzymać się filmu. W filmie jest wiele dialogów, które dosłownie cytują fragmenty powieści. Takie fragmenty po prostu odszukiwałyśmy, najpierw w wersji niemieckojęzycznej, później szukałyśmy ich w wersji polskojęzycznej w tłumaczeniu Błauta. A następnie starałyśmy się je zaadaptować na potrzeby ekranu. Wielokrotnie te gotowe tłumaczenia Błauta wyjęte z książki, odpowiadające wypowiedziom padającym w filmie, po prostu jako napisy nie mieściły się na ekranie. Jest zasada, która mówi, że napisy nie powinny mieć więcej niż dwa wersy. Mówimy o napisach dla języka polskiego, powinny mieć one od 35 do 38 znaków¹⁶. Przeliczyłam te znaki w naszym tłumaczeniu – w niektórych kadrach napisy, które się pojawiają, mają nawet do 50 znaków. Być może mieli więc Państwo podczas pokazu momentami problem z doczytaniem napisu do końca. W kilku miejscach nie udało nam się zredukować tekstu do owych 35–38 znaków właśnie dlatego, że miałyśmy dylemat, na ile powinnyśmy zachować tekst Grassa w tłumaczeniu Błauta, a na ile możemy ingerować. Musiałyśmy oczywiście ingerować w bardzo wielu miejscach, natomiast mimo wszystko starałyśmy się zachować tłumaczenie Błauta i nie tłumaczyć na nowo noblisty.

Poza więc trudnościami wynikającymi z jakości nagrania drugim dużym wyzwaniem była owa specyfika tłumaczenia audiowizualnego i ustalenie stopnia jego uzależnienia od tekstu powieści. A więc ustalenie strategii tłumaczenia. Ponadto pojawiło się mnóstwo pytań i właściwych dla każdego procesu tłumaczenia wątpliwości. Choćby

¹⁵ Por. T. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny*, s. 113.

¹⁶ Por. M. Tryuk, *Co to jest przekład audiowizualny*, s. 32; M. Garcarz, *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków 2007, s. 137.

sposób mówienia babci Anny Koljaiczkowej, którą widzieli Państwo w końcowych scenach pokazu. W powieści i w filmie posługuje się, jak mi nie mam, potocznym językiem Gdańska Danziger Missingsch bądź też językiem stylizowanym na Danziger Missingsch.

M.B.-Sz.: Ten *Deiwel*...

M.T.: Tak, *Deiwel*... Danziger Missingsch to język dolnoniemiecki z leksykalną domieszką z języka wysokoniemieckiego, z bardzo specyficzną fonetyką i prozodią, z licznymi wpływami kaszubskimi i polskimi. Babcia posługuje się nim i w filmie, i w powieści. Tłumaczenie Błauta tego nie oddaje. To, jak mówi babcia, różni się od wypowiedzi innych postaci powieści, ale to jest stylizacja na język wsi, na język ludzi prostych. W słowach babci Koljaiczkowej w tłumaczeniu Błauta nie odnajdziemy żadnego czytelnego powiązania z konkretnym regionem. Oczywiście nie oddamy Danziger Missingsch w języku polskim, ale może jakieś formy skaszubszczenia wypowiedzi babci wchodziłyby w rachubę.

M.B.-Sz.: Tak robi z literacką wersją języka gdańskiej ulicy Paweł Huelle, gdy adaptuje kolejne powieści Grassa na potrzeby teatru¹⁷.

M.T.: Dokładnie, ale tego nie ma w powieści w przekładzie Sławomira Błauta i tego nie byśmy w stanie zrobić, bo żadna z nas nie zna języka kaszubskiego. To jest trudne zagadnienie, jeśli w jakiejś powieści czy w jakimś tekście pojawiają się języki mniejszościowe czy regionalne. Zawsze jest to trudno oddać w tłumaczeniu.

M.B.-Sz.: Słusznie więc napisano w zapowiedzi wydarzenia na stronie Gdańskiej Galerii Güntera Grassa, że film w reżyserii Martina Buchhorna to łakomy kąsek dla konesera. Prosimy więc o smaczki... Przygoda ze słowem, ze sformułowaniem, odkrycia. Na pewno było ich wiele. Mogłam Wam towarzyszyć, ogrom pracy widziałam patrząc z boku, ale...

M.T.: Wiem, do czego zmierzasz w temacie odkryć.

M.B.-Sz.: Zostawiam drogę otwartą.

M.T.: Niestety, w zaproponowanym wyborze sceny, o której zapewne myślisz, nie widać. Jest w filmie sekwencja, gdy główny bohater i jednocześnie narrator, filmowiec

¹⁷ Por. A. Popien, *Unter Deck im Krebsgang. Günter Grass' Novelle und ihre Theateradaption durch Paweł Huelle* [w:] *Bild – Reflexion – Dialog. Interkulturelle Perspektiven in der Literatur und im Theater*, red. M. Borzyszkowska, E. Szymańska, A. Telaak (Studia Germanica Gedanensia, Bd. 31), Gdańsk 2014, s. 218–231.

Markus, jedzie do Hameln. Odbywają się tam obchody sześćsetlecia miasta i rocznica wypędzenia szczurów przez Szczurołapa. Legendę o Szczurołapie na pewno Państwo znają. Na głównym placu miasta dużo się dzieje, trwa jarmark, odbywają się marsze, koncerty, przedstawienia. Widzimy też teatrzyk kukielkowy i dzieci obserwujące przedstawienie. Pada tam zdanie, które po przesłuchaniu ścieżki dialogowej filmu w naszej roboczej transkrypcji zapisałyśmy jako: „Die Ratten sind in der Wiese und ertrinken jämmerlich”.

Tu należałoby jeszcze dodać, jak przebiegała praca nad tłumaczeniem. Wykonałyśmy je w trzech etapach. Pierwszym etapem była transkrypcja ścieżki dialogowej. Można oczywiście tłumaczyć od razu słowo mówione na tekst pisany, natomiast nam chodziło o precyzję i dokładność, mamy do czynienia z Grassem w końcu, z noblistą. Chciałyśmy więc w pierwszym etapie zapisać ten tekst, a dopiero później tłumaczyć. W powyższym zdaniu miałyśmy problem z wychyceniem jego części, jakiegoś słowa. Co istotne, w tle w czasie święta miasta Hameln dużo się dzieje, jest po prostu bardzo głośno i słowa się zlewają. W końcu wyłowiłyśmy powyższe zdanie i zapisałyśmy je. W drugim etapie projektu, którym było właściwe tłumaczenie zapisanego tekstu na język polski, zdanie to nie przysporzyło żadnych trudności, zostało przełożone dosłownie, bez żadnej głębszej refleksji, jako „Szczury są na łące, topią się żałośnie”. I tyle. Tej wersji trzymałyśmy się bardzo długo, oglądając dziesiątki razy film, również już w wersji z napisami, które zostały przygotowane i przy pomocy przeznaczonego do tego programu komputerowego nałożone na kadry filmu w trzecim etapie naszych prac. W pewnym momencie, dosłownie przeglądając gotowy już wybór fragmentów w przygotowaniu tego pokazu, uderzył nas (dotąd starannie ignorowany...) brak logiki tego zdania i wreszcie coś zaskoczyło, i wychyciłyśmy, że nie chodzi o *Wiese* 'łąka', tylko o...

L.Ż.: ...o Weser, rzekę Wezerę.

M.T.: Tak, ale wcześniej, mimo wielokrotnego słuchania, nie wyłowiłyśmy tego słowa poprawnie z przyczyn akustycznych. Dopiero logika czy raczej jej brak w tłumaczeniu (jak szczury mogą topić się na łące?) skłonił nas do zastanowienia. Oczywiście, Hameln leży nad Weser, nad Wezerą. To było takie odkrycie, takie uniknięcie błędu w dosłownie ostatnim momencie.

Kolejną trudnością były występujące tak w filmie, jak i w powieści nazwy gatunkowe. Kobiety udają się w podróż statkiem, płyną po Bałtyku z misją badawczą: mierzą mianowicie zagęszczenie chełbii modrych. Chełbie modre występują w Bałtyku. Jest to jakiś rodzaj meduzy, ale rozstrzygnięcie, czy meduza i chełbia modra to jest to samo, przekracza nasze kompetencje. Próbowałam to sprawdzać, ale przynajmniej, że tu po prostu oparłyśmy się na Sławomirze Błaucie. Jeśliby więc on popełnił błąd w tłumaczeniu, my byśmy ten błąd powieliły. W filmie pojawiają się w łacińskie nazwy gatunkowe, których dokładne sprawdzenie i znalezienie polskich odpowiedników pochłonęło wiele czasu.

Pojawiają się pewne trudności translatorskie związane z realiami. Jako przykład podam *Butterberge*, w tłumaczeniu 'góry masła'. Czy mówią coś Państwu góry masła?

L.Ż.: Unia Europejska musiała kiedyś skupować od producentów nadwyżki masła.

M.T.: To już Unia. Ale tak, o ten sam mechanizm chodzi w powieści, o nadwyżki masła produkowane w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych również w Niemczech. Ludzie znający tamte realia rozumieją to wyrażenie, ale już wielu młodszym osobom, w tym tłumaczom, nic to nie mówi. Leksykalnie da się to bardzo łatwo przetłumaczyć: góry masła. W tłumaczeniu pisemnym można byłoby to wyrażenie opisać, dopowiedzieć, ale w tłumaczeniu audiowizualnym nie ma na to miejsca. Odbiorca musi sam zinterpretować, co to znaczy. O górach masła jest mowa w scenie przedstawiającej góry śmieci, towarów masowych, butów produkowanych ni ze skóry, ni z tektury, nie wiadomo, z czego, tam się to pojawia.

M.B.-S.: Jeszcze jeden temat chciałabym w naszej dyskusji poruszyć. Jednych z głównych wątków zarówno w powieści, jak i w filmie jest powrót sześćdziesięcioletniego Oskara Mazeratha do małej ojczyzny. W powieści dominuje ambiwalencja, tęsknota, ale i lęk przed tym powrotem. Zarazem następuje tu taki demontaż obrazu czy też podanie weryfikacji obrazu Kaszubów we wcześniejszych powieściach, w których nie można ruszyć z tej ziemi, którzy tu muszą pozostać pomimo zawieruch historii, ponieważ na urodziny babci Koljaickowej przyjeżdża familia z całego świata: od Szanghaju po Stany Zjednoczone. Wymotowałam sobie kilka cytatów z powieści, do których mam słabość, i szukałam ich w filmie, niestety bez powodzenia, ale na przykład cytuję:

Chodzi mi przede wszystkim o moją babkę, ona jedna została mi naprawdę, do niej, tylko do niej się wyrrywam, wszelako Anna Koljaickowa nie mieszka już w Bysewie, lecz bardziej w stronę Matarni. Budowa nowego lotniska była przyczyną tego wypędzenia. Toteż owe kartofliska, które moja babka od młodych lat uprawiała i przekopywała, jak niejeden inny mit, zniknęły pod betonem¹⁸.

Gdy lądują Państwo albo wyruszają z gdańskiego lotniska, pamiętajcie o babci Koljaickowej, która właśnie tam miała swoje kartofliska, na których rozpoczyna się akcja *Blaszanego bębenka*. W powieści *Szczurzyca* obecna jest tęsknota za miejscem na ziemi, którego matriarchini kaszubskiej rodziny stanowiła ośrodek. Oddaje ją wymownie cytat: „Czy wciąż jeszcze słoneczniki stoją przy płocie, i czy ona wciąż jeszcze nosi cztery spódnice, jedna na drugiej?”¹⁹.

Wspomniałam o ambiwalencji powrotu, którą unaocznia kolejny fragment:

¹⁸ G. Grass, *Szczurzyca*, s. 183.

¹⁹ Tamże, s. 170.

Naprawdę, nie powinno się wymagać od niego [Oskara – M. B.-S.] tej podróży, która jest podróżą wstecz. Zbyt dużo spraw przeszłych, mogłoby ożyć, poruszyć go i przerazić. Nagle, z dala od swego gabinetu, pozbawiony ogromniastego biurka, fikusów, miałby znów tło, pochodzenie, zapach kaszubskiej obory²⁰.

W filmie, jak widzieliśmy, zaproszenie na urodziny Oskar przyjmuje wręcz euforycznie. Zastrzeżenia przeniesione są na Bruna, jego opiekuna towarzyszącego mu w podróży. Oskar wraca w filmie, co trochę zaskakujące, do Polski. W powieści powraca natomiast na Kaszuby. Mnie razi sztuczność adaptacji tego wątku i brak psychologicznego fundamentu, choć utrzymana jest powieściowa konwencja groteski samej sceny przyjazdu. Na tym przykładzie można wskazać, moim zdaniem, też na niedosyty w konfrontacji z ekranizacją, choćby przedstawienie postaci babci Koljaiczkowej. Ale może przesadzam, jestem zbyt przeczulona. Czy Państwa, którzy zajmujecie się również migracją, interkulturowością, przekonuje ukazanie tego wątku w filmie, ten euforyczny powrót do krainy dzieciństwa?

D.R.-S.: Trochę ucieknę przed tym pytaniem. Opowiem o zjeździe socjologicznym, który odbył się w tym roku we Wrocławiu i ze względu na to, że był we Wrocławiu, a wcześniej był w Gdańsku, bardzo mocno pojawiały się wątki przesiedleń, migracji, przeszłości, tożsamości zachwianej, niezakorzenionej. Sama organizowałam sesję o środowisku, częściowo w proteście przeciwko tematom, które w socjologii ostatnio są bardzo mocno rozwijane i bardzo popularne: właśnie te związane z pamięcią, z tożsamością, zakorzeniem, rozwikłaniem różnych zagadek z przeszłości. Myślę, że nasza uwaga musi skierować się w jakąś stronę. Jeśli będziemy bardzo mocno skoncentrowani na szukaniu korzeni i w nich tajemnic naszej tożsamości, to możemy nigdy nie spojrzeć w przód.

Powiedzmy, że moja obecność i silne przekonanie jest po stronie szczurzyca, która widzi jasno i nie rozmawia o rzeczach nierozstrzygalnych, czyli tych wielowątkowych, wieloaspektowych kwestiach wielokulturowości, bycia i tu, i tam, bycia tym i kimś innym, czyli w takich kwestiach, które są jednocześnie subiektywne, niemożliwe do przekazania, bo dotyczą też bardzo mocno uczuć, różnych nostalgii, więc ja tutaj, siedząc na tym fotelu, mówię, że mamy mało czasu i musimy być tu i teraz, skoncentrowani na przyszłości.

L.Ż.: Z mojej strony tylko tyle – Oskar nigdzie nie wraca, on po prostu jedzie odwiedzić babkę.

M.B.-S.: Ale to jest powrót pewnego rodzaju: jedzie po raz pierwszy po latach.

²⁰ Tamże, s. 137–138.

L.Ż.: W tym sensie tak, ale nie odbieramy tego jako powrót, to jest podróż. Mówiąc ‘wracam’, sugeruję drogę jakby w jedną stronę, aby się ponownie osiedlić.

M.B.-S.: Wracać można różnie.

L.Ż.: No dobrze. Ja bym powiedział, że on odbywa podróż, to jest zresztą bardzo dobry zabieg, że babka ma już 107 lat. Jej wiek – zdaje mi się – musi wynikać z konstrukcji bohaterów powieści, aczkolwiek rzadko kiedy świętujemy takie nierówne rocznice. Do tego jest jeszcze tam jedna ważna rzecz, która tutaj w filmie w ogóle nie została pokazana albo nie widzieliśmy jej. Oskar mianowicie przywozi ze sobą film. Oskar jest producentem filmowym, wtedy nowością były jeszcze kasety, kasety filmowe. Młodszy z Państwa może już ich nie widzieli, ale kiedyś funkcjonował taki popularny nośnik. Oskar jest potentatem filmowym. Działa w branży filmowej, nagrywa takie kasety. Wydaje się, że jest to w ogóle technologia i produkt przyszłości. Dzisiaj nikt ich nie używa, jako nośnik obrazu kasety zupełnie zginęły, ale swego czasu ludzie oglądali coś takiego.

M.B.-S.: A zaczął od filmów porno.

L.Ż.: No tak, pieniądze trzeba najpierw jakoś zarobić, a wiadomo, że to się sprzedaje. Ale co jest w tym naprawdę wyjątkowego? Oskar mianowicie przywozi film, który przedstawia 107. urodziny babki. A więc on to wszystko już wcześniej nakręcił. Jest tam takie zdanie, Miłka cytowała trzy wypowiedzi, ja mam jeszcze czwartą. Ta czwarta jest o Kaszubach, że „nam Kaszubom polityka przynosiła wprawdzie dużo rocznic, ale mało dobrodziejstw”²¹. No, to Państwo najlepiej wiecie tutaj.

M.B.-S.: To się nie zmienia.

L.Ż.: Natomiast Oskar mówi jeszcze jedną rzecz i to jest kolejna dystopia: „Niech mi Pan wierzy, iż jutro stworzymy sobie rzeczywistość, która dzięki ingerencji mediów odbierze przyszłość i wszystko, co niejasne i przypadkowe. Cokolwiek nadejdzie, da się wyprodukować zawczasu”²².

Żyjemy w czasach, kiedy stało się to prawdą, kiedy już to wszystko możemy stworzyć, mamy nasze to czarne lustro. Jeżeli Państwo nie wiecie, co się zdarzy jutro, to wystarczy włączyć Netflix i na pewno w którymś z filmów znajdziecie. To jest znowu najczęściej negatywna utopia. To pokazuje jednocześnie, że naprawdę nie można powrócić do przeszłości jako stanu jako takiej pewności. Nie tylko przyszłość jest nieprzewidywalna, choć możliwe są jej różne antycypacyjne narracje, ale i przeszłość jest nieprzewidywalna.

²¹ Tamże, s. 318.

²² Tamże, s. 109.

M.B.-S.: Proszę Państwa, czas zakończyć naszą dzisiejszą dyskusję. Zanim podziękujemy, jeszcze jedno zdanie autorstwa profesora Lecha Nijakowskiego z monografii *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*²³. W książce, napisanej także dla fanów postapo, socjolog stwierdza, powołując się na myśl René Girarda, francusko-amerykańskiego antropologa filozofującego, że apokalipsa nie jest niczym innym, jak urzeczywistnioną abstrakcją, rzeczywistością uzgodnioną z pojęciem. A w kierunku tego unicestwienia ludzkość zmierza sama.

Tego spotkania niestety nie można optymistycznie zakończyć, choćbyśmy nawet chcieli. Także *Szczurzyca* nie jest powieścią z happy endem. Nie musi, ale może nami poruszyć, uświadomić proces i zmotywować do zmiany, choćby na własnym podwórku, nawet jeśli przyszłość ludzkości jawi się jako przesądzona. A że przemysł popkulturowy, jak napisał Nijakowski, kapitalizuje nasze lęki, i to dzięki kulturze popularnej ludzie poznawczo i emocjonalnie oswajają niebezpieczeństwa egzystencji, być może kolejne życie dałoby fabule *Szczurzycy* przeniesienie jej na język gry komputerowej. O takiej możliwości należałoby jednak wpieryw porozmawiać z przedstawicielami młodego pokolenia.

Dziękuję moim rozmówcom, że przyjęli zaproszenie. A Państwu za obecność i uwagę.

²³ L.M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Warszawa 2018.