teksty DRUGIE

PRZESZŁOŚĆ I PRZEKŁAD

z treści:

Stanisław Barańczak

Mały, lecz maksymalistyczny
Manifest translatologiczny
albo:
Tłumaczenie się z tego,
że tłumaczy się wiersze
również w celu wytłumaczenia
innym tłumaczom,
iż dla większości tłumaczeń wierszy
nie ma wytłumaczenia

3
(3) 1990

Redaguje Kolegium:
Edward Balcerzan, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Marek Drabikowski, Andrzej Horubala,
Joanna Łuczyńska,
Anna Nasiłowska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Jan Błoński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński, Stefan Treugutt

Projekt okładki:
Piotr Jaworowski, Marek Wajda

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26-52-31, w. 101

teksty DRUGIE 3 1990

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Apetyt na Przemianę

Truizmem jest mówić, że literatura się zmieniła. Zmienia się — to oczywiste, ale niekiedy do owych przemian jest niejako ponaglana i przymuszana: publiczność, krytyka, uczeni, znawcy kibicują procesom przepoczwarzania, ba, wprost sami je inicjują lub odkrywają. W ten sposób naturalny proceder przemian napotyka z nagła akcelerację, porywają go społeczne oczekiwania i jak gdyby na pewien czas zawłaszczają. Przemiana z naturalnego, organicznego procesu o długim oddechu przeistacza się w instytucję życia kulturalnego, „wspólną sprawę" twórców i odbiorców literatury, organizowana jest z zewnątrz, słuchając rzuconych haseł i programów.

Niekiedy historyczne wydarzenia szczególnie sprzyjają instytucji przemiany: pojawiają się wówczas liczne artykuły i wypowiedzi podsumowujące „minioną epokę" i projektujące okres nadchodzący. Tak jest i dziś. Naokół przeistacza się wszystko, więc dziwne i może naganne byłoby, gdyby literatura nie zechciała przeobrazić się również. Przywołuje się historyczne parantele: Błoński np. sądzi, iż sytuację obecną porównać można do roku 1918 — daty pierwszego w XX wieku odzyskania niepodległości.

W tym powszechnym apetycie na literacki przewrót dostrzec można refleks wiecznych zmartwień historyka literatury. Musi on periodyzować i rozgraniczać, dzielić ciągłość przemian na dyskretne odcinki; nic też dziwnego, że rozgląda się stale za miejscem, w które wbić by mógł graniczne słupy. Szuka go, co zrozumiale, gdzieś w bliskości zdarzeń historycznych, zmieniających społeczną świadomość. Ich sąsiedztwo odzywa się w nim niczym sygnał alarmowy, niezależnie od tego, jak bardzo wcześniej wierzyłby w autonomię

zjawisk literackich, niewrażliwość poetyki i filozofii utworu na polityczne konteksty. Bo historia jest przecież mnemotechniką literackich procesów przemian. Żaden inny system tak łatwo i naturalnie nie pomaga w ich porządkowaniu i kategoryzacji. Historyk literatury chciałby więc oficjalnie uniezależnić się od historyka tout court, *umieć rozpoznać w dookolnym zgiełku sobie tylko właściwy ton, którym w chórze kultury uniwersalnej odzywa się jego wybrana dyscyplina. Po kryjomu jednak hołduje polityce i przez nią tworzonym punktom orientacyjnym, ona mu bowiem dostarcza podziałów łatwych i czytelnych dla każdego, zwalnia z obowiązku tasiemcowych a specjalistycznych uzasadnień, którymi musiałby opatrywać swe periodyzacje, gdyby miał uniezależnić się od wszelkich dziejowych kontekstów.*

Badacz literatury szuka jednak nie tylko cezur w procesie historycznoliterackim. Intryguje go stan posiadania, dorobek lat poprzednich, w którym wie, że również zmieniać się musi — w świadomości odbiorców, w krytycznych ujęciach uwzględniających nowe perspektywy i wartościowania. Historyczny przełom jest więc także zaproszeniem do robienia porządków, do ustalania na nowo hierarchii i kanonów, wreszcie — do wyrzucania pewnej ilości tekstów poza obręb bieżącego zainteresowania. W takim momencie literaturoznawca przypomina gospodarza ciasnego budynku bibliotecznego, który co jakiś czas zdecydować musi, jakie książki spakować w kartony i — z braku miejsca lub czytelników — umieścić w piwnicy, jakie natomiast ułożyć w gablocie przy wejściu, aby przyciągnąć do siebie klientów.

Sygnałów do podsumowania i przewartościowań nigdy w krytyce nie brakowało. Ostatecznie nikt z piszących o bieżącej produkcji literackiej nie zrezygnuje łatwo z szansy, by z recenzenta nowości stać się nagle kreatorem czy heroldem Wielkiej Przemiany. Ale literatura broni się przed takimi innowacjami siłą inercji i czytelniczych przyzwyczajeń. Kiedy np. w 1973 roku wydano 4 numer „Tekstów" pod hasłem: Proza: powtórki i przeceny, *okazało się, że tych przecen było zadziwiająco mało, mimo że do nich właśnie jednoznacznie zapraszał autorów redaktor. I w samej rzeczy poza jego właśnie, czyli Jana Błońskiego, atakiem na* Popiół i diament *niewiele tam było przewartościowań. Dotychczasowe hierarchie pozostały w przeważającej mierze nietknięte. A zatem gmachu literatury nie da się co chwila burzyć i odbudowywać na nowo. Musi spotkać się i nałożyć na siebie spora ilość różnych sprzyjających okoliczności, by Wielka Przemiana mogła naprawdę dojść do skutku.*

Ale gdzież ona zachodzi, ta przemiana? Czy naprawdę w samej literaturze, gdzie trudno wszak znaleźć przypadki raptownej odmiany tematyki i sposo-

bów pisania? Owszem, w literaturze — rzecz jasna — również, ale przede wszystkim rewolucja dokonuje się w sposobie czytania i wartościowania, a zatem po stronie odbiorcy. To czytelnicy niemal z dnia na dzień potrafią odwrócić się od jednych autorów, a hołdami obdarzyć innych, to oni — za sprawą często jednej, dwu znaczących wypowiedzi krytycznych — zaczynają nagle pojmować to, co dotychczas z braku zrozumienia odrzucali. Dlatego apele o przemianę i przewartościowanie są w gruncie rzeczy kierowane nie do literatury ani nawet do profesjonalnej krytyki. Naprawdę są one apelami do czytelniczej świadomości, niespokojnym pytaniem, czy już dojrzała do zrozumienia i akceptacji Nowego, a odrzucenia Starego.

To wszystko tytułem wstępu do opisu sytuacji dzisiejszej. Przemiana historyczna, jaka się wokół nas dokonuje, jest tego kalibru, że rachuby na literacką cezurę są wyjątkowo silne. Wraz z nią kanon dzieł godnych uwagi miałby się z jednej strony odchudzić, z drugiej wzbogacić. Odchudzić przede wszystkim przez ostateczne odsunięcie w niepamięć dawnej literatury „rządowej" czy „dworskiej". Już poprzednio stanowiła ona margines zainteresowań krytyki, ale duże nakłady książek, liczne wznowienia, telewizyjne inscenizacje tekstów czyniły z tej twórczości zjawisko przynajmniej socjologiczne, o którym wiadomo było, że „trzeba będzie coś o tym w końcu napisać". Teraz ten ciężki obowiązek przesuwa się na jakichś przyszłych historyków literatury czy kultury. Kartony z dziełami Żukrowskich i Bratnych nieodwołalnie wędrują do piwnicy gmachu literatury.

Łatwiej jednak uprzątnąć to, co straciło jakąkolwiek wagę, niż uporządkować po nowemu literacki kanon. Rewindykacje, przywracanie do społecznej świadomości emigrantów czy twórców drugiego obiegu już się właściwie dokonały lub dokonują, ale nie powstała jeszcze z tego żadna nowa, usystematyzowana całość. Nie jest to zmartwienie li tylko krytyki czy historyków literatury najnowszej. Chodzi o szeroko rozumianą świadomość czytelniczą, w której nie doszło jeszcze do scalenia różnych „odrębnych kiedyś" obiegów tekstów i wartości.

Najwięcej ucierpiała na tym nieustabilizowaniu literatura najnowsza, ta, której dotyczyła przeprowadzona w „Tygodniku Powszechnym" dyskusja o „czarnej dziurze lat osiemdziesiątych". Notabene polemiści zabierający głos w sprawie tej dyskusji (Bugajski w „Polityce", Szaruga w „Tygodniku Powszechnym") w ogóle nie zrozumieli tytułowego bon mot *Tadeusza Nyczka. Dotyczyło ono nie tyle sfery literackich tekstów, ile właśnie czytelniczej świadomości. Nie o to więc chodzi, że w ostatnim dziesięcioleciu brakło nowych świetnych książek, ale że one nie ułożyły się w żadną wyraźną konstelację, rozpoznawalną dla przeciętnego czytelnika. „Czarna dziura"*

zieje raczej w głowach niż na bibliotecznych półkach. Czy to przypadek, że obydwaj polemiści, w zbożnej chęci uudowodnienia, że żadnej „czarnej dziury" nie było, przedstawili dwie najzupełniej odmienne listy utworów, o których „nie wolno było nie wspomnieć"? Bodaj jeden tylko tytuł — Kamień na kamieniu *Myśliwskiego — powtarzał się w obu artykułach. Gdzież lepszy dowód tego, że wszelkie kanony się rozsypały, a Wielką Przemianę każdy z krytyków chciałby robić na własną modłę i przy użyciu własnego doboru lektur? Dodam od razu, że uprozczeniem byłoby sądzić, iż Szczuga reprezentuje w tym sporze literaturę autentyczną, Bugajski zaś — jakieś tylko zaprzeszłe układy. Rzecz w tym raczej, iż pierwszy w poszukiwaniu arcydzieł sięga głównie do eseistyki, form paraliterackich, utworów pisarzy już uznanych, drugi natomiast uparcie eksponuje twórców lansowanych ongi przez Berezę. Jego „rewolucja artystyczna" w prozie poszła tymczasem gdzieś w bok, omijając społeczne zainteresowania i jako kierunek okazała się całkiem bezpłodna.*

Czy zatem w ostatnich latach nie było naprawdę żadnego nowego, fascynującego pomysłu na literaturę? Czy nurt kombatancki ze wszystkimi jego słabościami, a z drugiej strony jakieś mało istotne eksperymenty formalne lub obyczajowe prowokacje pozostaną jednynym wyzwaniem dla eseistyki i dzieł pisarzy uznanych starszego pokolenia? Pytam nie jako krytyk literacki, ale raczej jako kibic rozbawiony nieco sytuacją, w której wszyscy namiętnie chcą podsumowywać, zamykać i otwierać literackie okresy, tyle że materia samej literatury jakoś temu nierada. Nawet głos najmłodszych pisarzy słychać słabo — tak jakby się obawiali, że poezja i proza i tak nie staną się w najbliższych latach najważniejszą sprawą społeczną. Dlatego właśnie Błońskiego porównanie roku 1990 z rokiem 1918 uważam za znamienne właśnie dla tego powszechnego pędu do podsumowywania i otwierania nowej epoki. Krytycy wykonują gesty delimitujące i rozgraniczające — rzeczywistość literacka jednak nadal jawi się słabo zróżnicowana i dokładnie zmiksowana: starzy, młodzi, krajowcy i emigranci, przedstawiciele wszystkich obiegów literackich, powieściopisarze, poeci i eseiści — nikomu nie można przypisać jakiejś szczególniej, ważniejszej niż innym roli. Gdzież tu Skamandryci czy futuryści, gdzież „nowa literatura dla nowej Polski"!? Tę zapaść kultury i literatury, jaką przyniosła skomplikowana sytuacja polityczna ostatnich lat, trzeba będzie zapewne leczyć dłużej.

Apetyt na Przemianę i cóż dalej? A może jedyną siłą zdolną zafundować nam rewolucję w literaturze pozostali właśnie krytycy i historycy? Może to oni przegrupują bataliony twórców, krzykną: „Wystąp!" wybranym, zdymis-

jonują odrzuconych i stworzą szybko teorię opisującą w terminach poetyki to, co się zdarzyło? A publiczność literacka zaakceptuje „przełom" — bo i cóż jej pozostaje. Podejrzewam, iż nadchodzą czasy, w których rzeczywistość literacka będzie mniej wyrazista — krytyka zaś bardziej skłonna do intelektualnych gier i współudziału w kreacji opisywanych zjawisk. Przykłady już gdzieniegdzie widać. W tej sytuacji rezerwują sobie prawo do nieograniczonej niewiary. Na początek nie wierzę w to, by esej i paraliteratura mogły zastąpić na dłuższą metę klasyczne gatunki literackie, aby — co za tym idzie — z Hańby domowej, Onych, *szkiców Wojciecha Karpińskiego czy Marcina Króla dała się ulepić wielkość i chwała dzisiejszej polskiej literatury (niezależenie jak wysoko ceniłbym tamte pozycje).*

Myślę, że proceder podstawiania jednego gatunku piśmiennictwa na miejsce drugiego ma swoje granice, a mówienie, że literatura ma się dobrze, bo pewni ludzie piszą coś, co inni czytają z zainteresowaniem, to niebezpieczne nadużywanie pojęć. Młoda Polska też nie złożyłaby się z samych artykułów Miriama i Przybyszewskiego, nawet z dodatkiem zbiorowego wydania pism Brzozowskiego.

W co tu jeszcze nie wierzyć? O „rewolucji artystycznej" nie wspomnę, bo nie kopie się leżącego. Na dalsze koncepcje z niecierpliwością czekam.

Jerzy Jarzębski

ZESZYTY LITERACKIE
Nr 31 (LATO 1990)

W numerze: PROZA I POEZJA: ZBIGNIEW HERBERT, Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa; JULIA HARTWIG, JERZY KRONHOLD, ADAM ZAGAJEWSKI: Wiersze. **PREZENTACJE:** HANNA KIRCHNER, Nieznany utwór Janusza Korczaka; JANUSZ KORCZAK, Dzieci Biblii. Mojżesz; CHARLES SIMIC, Trzynaście próz poetyckich. **LISTY Z PARYŻA:** WOJCIECH KARPIŃSKI, Van Gogh „tęsknota za krajem obrazów". **SYLWETKI:** KAZIMIERZ BRANDYS, Ulica Vaneau. **SPOJRZENIA:** MARIA DANILEWICZ-ZIELIŃSKA, Inna droga do domu na Lincoln's Inn Fields w Londynie. **ROZMOWY:** STANISŁAW BEREŚ, Trzeba o tym mówić. Rozmowa z prof. DANIELEM BEAUVOIS. **O KSIĄŻKACH:** TADEUSZ NYCZEK, Czarne litery na ciemnym tle; JAN ZIELIŃSKI, Wiersze Rydza-Śmigłego; BARBARA SOLA, Inna liryka. **NOTATKI, KRONIKA, Z LISTÓW DO REDAKCJI, OD REDAKCJI. INFORMACJA, NOWE PUBLIKACJE, NOTY O AUTORACH, RESUMÉ, ZESZYTY LITERACKIE 1-30:** Wykaz publikacji.

Wszelkich informacji na temat prenumeraty na drugie półrocze 1990 r. oraz warunków sprzedaży udziela:

AGORA Sp. z o.o.,
Warszawa, ul. Iwicka 19, tel. 41 66 55

Szkice

Stanisław Barańczak

Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia

1. Porzućcie wszelką nadzieję, ci, którzy to czytacie: od początku do końca będą to uwagi pełne obrzydliwej pychy, nieznośnego zarozumialstwa i dogmatycznej pewności własnych racji. Jakże ma być inaczej, skoro są to uwagi tłumacza o pracy innych tłumaczy i własnej? Gdyby ktoś wsiadł w pociągu do przedziału zajmowanego przez pięciu koszykarzy z drużyny narodowej i zaczął poddawać krytyce ich dryblowanie oraz strzały z dystansu, nadmieniając przy okazji, że jemu samemu na podwórku przy garażu te rzeczy wychodzą lepiej, zostałby nawet przez najcierpliwszych słuchaczy uznany za nachalnego pyszałka bez krzty wychowania i taktu. Tłumaczowi natomiast nie wiedzieć czemu wydaje się rzeczą całkiem na miejscu , że dokonał czternastego już w historii przekładu na język polski np. sonetu Szekspira: tak jakby samo

podjęcie się tej pracy nie było zadufanym wkroczeniem – bez zaproszenia – w grono trzynastu tłumaczy poprzednich. I to wkroczeniem z nietaktownym i nieprzyjemnym wyrazem wyższości na twarzy: choćby nie krytykował pracy poprzedników wprost, tłumacz ogłasza przecież swój nowy przekład tylko wtedy, gdy pierś mu nadyma zarozumiała pewność, że jego własny wytwór jest lepszy. A cóż dopiero, gdy tłumacz waży się też wystąpić w roli krytyka i otwarcie kwestionować wartość cudzych przekładów? Prawda, że jest wtedy w odrobinę uczciwszej sytuacji niż zwyczajny krytyk literacki. Gdy ten ostatni nie ma prawie nigdy na podorędziu zadowalającej odpowiedzi na zniecierpliwione warknięcie pisarza: „Jak się tak, bracie, wymądrzasz, to może sam spróbujesz napisać lepiej?" – tłumacz bawiący się w krytyka cudzych tłumaczeń z reguły przystępuje do zabawy właśnie dlatego, że ma w zanadrzu swój własny przekład utworu, który w odpowiedniej chwili aroganckim gestem wyciąga na światło dzienne, jakby odpowiadając: „A owszem, już spróbowałem i proszę bardzo: wyszło mi znacznie lepiej niż tobie". Odpowiedź taka tworzy, jak mówię, uczciwszą sytuację, ale nie brzmi przez to wcale mniej bezczelnie i niesmacznie.

Na taki popis niesmacznej bezczelności mam od lat wielką ochotę, choć resztki mojego poczucia decorum do tej pory mnie wstrzymywały. Otwartej i bezpośredniej krytyki przekładu dotąd w zasadzie nie uprawiałem (wyjątkiem był chyba tylko zniecierpliwiony szkic o polskich tłumaczeniach G.M. Hopkinsa, na który pozwoliłem sobie w 1981 roku), w zamian za to wiele czasu spędzając na krytyce pośredniej, tj. tłumaczeniu wierszy już wcześniej przełożonych przez innych tłumaczy. Muszę tu wyjaśnić, że od ćwierć wieku jestem tłumaczem poezji – dosłownie – nałogowym: nie ma takiej pilnej pracy, zobowiązania, czy terminu, o których nie potrafiłbym natychmiast zapomnieć, przeczytawszy w języku obcym jakiś znakomity wiersz, który „domaga się" ode mnie – tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje – przekładu na język polski.

Możliwe są trzy sytuacje takiego „domagania się". Pozory altruizmu i osobistej skromności udaje mi się jeszcze zachować w wypadku sytuacji pierwszej, kiedy to wiersz w ogóle nie był dotąd tłumaczony: mogę wtedy swoje pyszałkowate zapędy translatorskie skrywać pod pozorem działalności społecznie pożytecznej, jaką jest zapełnianie luk w polskiej znajomości np. poezji angielskiej. W miarę przyzwoite pozory cechują również sytuację drugą, polegającą na tym, że wiersz

ma już jedno czy więcej wybitne tłumaczenie: swoje zadufanie, widoczne w decyzji podjęcia się jeszcze jednego przekładu, mogę wtedy wciąż maskować zamiarem wzbogacenia literatury o moją własną uzupełniającą albo polemiczną interpretację translatorską, która — wyjaśniam obłudnie każdemu, kto chce słuchać — nie będzie może lepsza, ale rzuci na sensy oryginału dodatkowe światło. Całkowicie jednak na jaw wychodzą brzydkie strony mojej natury w sytuacji trzeciej, kiedy to wszystkie istniejące przekłady wiersza wydają mi się chybione: wtedy już nie da się ukryć, że tłumaczę poezję, obok paru innych celów, również, a może nawet przede wszystkim po to, aby udowodnić czytelnikom i sobie, że p o t r a f i ę l e p i e j.

P o t r a f i ę l e p i e j (niż inni tłumacze): w tych dwóch słowach kryje się jedna z możliwych i chyba najautentyczniejsza odpowiedź na pytanie, po co się tłumaczy wiersz już przez kogoś przetłumaczony. P o t r a f i ę n i e g o r z e j (niż autor): to również jedna z możliwych i również zapewne najszczersza odpowiedź na pytanie, po co się w ogóle tłumaczy. Chęć oddania przysługi czytelnikom nie znającym obcego języka, chęć wzbogacenia rodzimej kultury literackiej, chęć złożenia hołdu wybitnemu obcemu poecie: to wszystko intencje piękne i z reguły całkiem szczere, ale myślę, że, wzięty na męki lub potraktowany zastrzykiem skopolaminy, każdy tłumacz poezji przyznałby się prędzej czy później do głęboko ukrywanej prawdy: motorem jego działań jest ambicja. Pewien arcymistrz szachowy, zapytany, dlaczego bierze udział w turniejach, odpowiedział: bo nie ma nic przyjemniejszego niż ten moment, kiedy czuję, że łamię przeciwnikowi kręgosłup. Choćby to brzmiało niesmacznie, trzeba się przyznać: tłumaczymy sonet Szekspira po to, żeby podobnie złamać kręgosłup... nie, uchowaj Boże, nie Szekspirowi i nie jego poezji, ale oporowi tego, co z pozoru nieprzetłumaczalne — i żeby w tym momencie doznać podwójnego poczucia triumfu: potrafię tak samo (jak Szekspir), potrafię lepiej (niż inni tłumacze).

Czy o coś podobnego nie chodzi w pisaniu jako takim? Czy nie piszemy po to, żeby poprzeć wymiernymi dowodami roszczenia naszej ambicji, nasze wygórowane mniemania o własnym talencie? Owszem, ale t ł u m a c z e n i e poezji jest szczególnym obszarem pisania, na którym możliwe jest stosunkowo najbardziej obiektywne porównywanie efektów. Gdyby się ktoś bardzo uparł, mógłby twierdzić, że wiersz Tadeusza Różewicza *Pochwała teściowej* jest

utworem lepszym niż sonet Sępa Szarzyńskiego *„Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki...”*, ale nie bardzo byłoby wiadomo, co w ogóle usprawiedliwia i umożliwia porównywanie tych dwóch wierszy. Przekład można natomiast porównać z oryginałem i z innymi przekładami na podstawie ontologicznej znacznie pewniejszej: są to przecież z założenia wersje jednego i tego samego utworu. Porównanie dla ustalenia, która wersja najlepsza, może być w tym wypadku w miarę obiektywne.

Ale właśnie: „w miarę”. W tym krótkim zwrocie mieści się otchłań pojęciowego zamętu i fundamentalnych różnic poglądów. O zupełnym obiektywizmie w porównywaniu przekładu z oryginałem i z innymi przekładami można by mówić tylko wtedy, gdybyśmy się wszyscy umówili i zgodzili co do dwóch rzeczy. Ponieważ wchodzi w grę kryterium wierności wobec sensu (sensów) oryginalnego wiersza, trzeba byłoby najpierw ustalić, jaki to mianowicie sens czy sensy ma ten właśnie wiersz oryginalny. A tego nie dałoby się ustalić bez rozstrzygnięcia wpierw problemu drugiego, nieporównanie rozleglejszego: czym jest w ogóle sens w poezji, jak i gdzie się manifestuje, w jaki sposób decyduje o niepowtarzalnej tożsamości utworu.

Otóż tu kłopot, i to bardzo poważny: drugi z tych problemów nigdy, a pierwszy niemal nigdy nie jest widziany i rozumiany w identyczny sposób przez różnych ludzi. Przypomnieć trzeba banalną prawdę: tłumaczenie poezji jest zawsze aktem jej interpretacji. Język polski używa obocznie słów „tłumaczenie” i „przekład”, jakby zakładając, że są równoznaczne, ale sama etymologia tych słów wskazuje na różnicę między nimi. Analogiczna opozycja istnieje zresztą w łacinie. „Tłumaczę” byłoby odpowiednikiem i n t e r p r e t o r (co w swoim pierwszoplanowym sensie oznacza „wyjaśniam”, a także „rozumiem” i „rozstrzygam”); „przekładam” jest kalką słowa t r a n s - f e r o (w formie imiesłowowej t r a n s l a t u m, stąd translacja i translator). Różnica jest, jak widać, znaczna. Kryje się w niej słuszne przekonanie, że mechaniczne „przekładanie” wypowiedzi z języka na drugi język (wizja upraszczająca zresztą realny stan rzeczy, bo o takiej idealnej mechaniczności przekładu nie ma mowy nawet w wypadku najprostszej prozy) nie jest tym samym, co jej „tłumaczenie”, które czynność przeniesienia tekstu w inny język traktuje jako czynność jego „wyjaśniania”, wyjaśniania opartego na „rozumieniu” i „rozstrzyganiu”. Tłumaczenie jest więc interpretacją w sensie tym samym, co w wypadku interpretacji rozumianej jako eksplikacja

tekstu przez krytyka. Jest nawet czymś więcej, jakby eksplikacją tekstu podniesioną do drugiej potęgi: interpretacja krytyczna jedynie o p i s u j e właściwości komentowanego tekstu w swoim metajęzyku; interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie s t w a r z a analogiczny — analogicznie funkcjonujący — tekst w innym języku etnicznym. Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A.

Co jest sprawdzianem tej identyczności funkcjonowania? Sprawdzian najpewniejszy — tu, niestety, od semiotyki musimy przejść do somatyki, ale nie ma innej rady, fizjologia przynajmniej nie kłamie i nie da się sfałszować — to, w szczególnie udanych wypadkach, dreszcz, który nam przebiega po plecach, łza, która się zakręci w oku, albo nieopanowany wybuch śmiechu. Ostatecznie, po co czytamy wiersz? Po to — że powtórzę za Witkacym, który zresztą akurat poezji tego rodzaju potencjału odmawiał — aby jego jedność w wielości przyprawiała nas o dreszcz. Dreszcz metafizyczny, ale i całkiem dosłownie fizjologiczny. Tłumacz poezji tłumaczy zatem nie tylko po to, aby dorównać i przewyższyć, aby oryginalnemu tekstowi złamać kręgosłup jego językowego i formalnego oporu, lecz również po to, aby poczuć dreszcz ekstazy w kręgosłupie własnym. Mówiąc ściślej: po to, aby się dowiedzieć, dlaczego ciarki przeszły mu po krzyżu, kiedy przeczytał oryginał — a dowiedzieć się tego w sposób absolutnie pewny można tylko w jeden sposób: sprawdzając, czy podobne doznanie stanie się naszym udziałem, kiedy odtworzymy utwór w naszym własnym języku.

Ktokolwiek otarł się o dyskusje tłumaczy i ma minimalne pojęcie o tym, na czym polega tłumaczenie poezji, może w tym miejscu zgłosić podstawową wątpliwość. Czy takie doskonałe „odtworzenie" jest w ogóle możliwe? Czy tłumaczenie poezji, jak nas o tym bez przerwy upewniają nawet sami tłumacze, nie jest zawsze nieuniknioną stratą? Czyż tłumaczeni poeci nie twierdzą, jak Robert Frost, że „poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu"? Czy proces tłumaczenia nie jest w gruncie rzeczy serią ustępstw i kompromisów, a sam przekład nie jest złem koniecznym, czymś z założenia niepełnym, w najlepszym wypadku — przybliżeniem? Czy, krótko mówiąc, nie jest prawdą oklepany aforyzm, zgodnie z którym rzekłady są jak kobiety — albo piękne, albo wierne?

Co do mnie, pozorna błyskotliwość tego aforyzmu zawsze była dla mnie przykładem, jak idiotyczne są wszystkie przysłowia, gdy się im bliżej przyjrzeć. Skąd w nas ta męsko-szowinistyczna pewność, że piękna kobieta z zasady nie jest wierna? albo że kobieta wierna jest tylko dlatego wierna, że nie jest piękna? Osobiście znam sporo kobiet, które są i piękne i wierne: jakoś jedno drugiemu nie przeszkadza. I znam sporo tłumaczeń poezji (nie, nie tylko swoich własnych), którym również jakoś się udało pogodzić te dwie cechy.

Tyle że, oczywiście, cała ta analogia od podstaw nie ma sensu: o ile możemy się umówić, że wierność kobiet traktować będziemy jako wartość absolutną (albo się jest wierną, albo nie; jedna zdrada przekreśla lata wierności), o tyle nie możemy tego samego zrobić w odniesieniu do „wierności" translatorskiej. Ta ostatnia jest nie absolutna, lecz stopniowalna: o kobiecie nie można powiedzieć „wierna na 85 procent", o tłumaczeniu można. Rozumienie pojęcia „wierności" translatorskiej zależy ponadto od przyjętej metodologii. Ponieważ chodzi tu o „wierność" wobec oryginalnego sensu, sprawą podstawową jest to, co mianowicie w utworze poetyckim uznajemy za siedzibę czy nośnik sensu albo za czynnik sensotwórczy na tyle ważny, że domaga się on od tłumacza bezwarunkowego ocalenia w procesie przekładu. Skoro istotnie obiektywne różnice systemów językowych, systemów wersyfikacyjnych, systemów tradycji literackiej itp. powodują, że tłumaczenie wiersza jest jego interpretacją również w sensie „rozstrzygania", wyboru najmniejszego zła, znajdowania stosunkowo najbardziej przybliżonych ekwiwalentów, rezygnowania z czegoś, żeby coś innego ocalić — to nie jest oczywiście rzeczą obojętną, jakie w tym procesie decyzyjnym przyjmujemy kryteria. Co m u s i w tłumaczeniu ocaleć, aby tłumacz miał prawo powiedzieć „potrafię nie gorzej" (niż autor), „potrafię lepiej" (niż inni tłumacze)?

Mam na ten temat bardzo szczegółowe i zdecydowane poglądy, zanim je jednak wyłożę, wypada wreszcie — po tylu buńczucznościach i chełpliwościach — zaryzykować pokazanie Czytelnikowi konkretnego przykładu własnej roboty translatorskiej. Będzie to zarazem przykład sytuacji, w której szczególnie dobrze widać, jak nieoczekiwaną odpowiedź trzeba nieraz dać na postawione przed chwilą pytanie. Najpierw tekst oryginalny:

Edward, lord Herbert of Cherbury (1583-1648)

ECHO IN A CHURCH

Where shall my troubled soul at large
Discharge
The burden of her sins, oh where?
Echo: *Here.*
Whence comes this voice I hear?
Who doth this grace afford?
If it be thou, O Lord,
Say if thou hear my prayers when I call.
Echo: *All.*
And will thou pity grant when I do cry?
Echo: *Ay.*
Oh may that will and voice be blest,
Which yields such comforts unto one distress'd,
More blessed yet, wouldst thou thyself unmask,
Or tell, at least, who undertakes this task.
Echo: *Ask.*
Then quickly speak,
Since now with crying I am grown so weak
I shall want force even to crave thy name;
O speak before I wholly weary am.
Echo: *I am.*

Najpospolitsza odpowiedź na pytanie, co w przekładzie musi bezwzględnie ocaleć, podpiera się odwiecznym rozróżnieniem pomiędzy treścią a formą: treść, czyli to, co nam wiersz mówi, jest rzekomo ważniejsza, formę, czyli to, j a k to jest powiedziane, można w przekładzie zmodyfikować, zastąpić formą inną, albo wręcz — jeśli już inaczej nie można — pominąć. Spójrzmy, co by pozostało z wiersza lorda Herberta z Cherbury, gdyby zastosować do niego to założenie. Trudnością „formalną", dla tłumacza największą, są tu oczywiście, jak z reguły zawsze to bywa w dawnej poezji, rymy. Może więc z nich zrezygnować, a za tę cenę wymagać od siebie absolutnej ścisłości w oddaniu „treści"? Pierwsza strofa wyglądałaby wtedy tak (tłumaczenia robocze i hipotetyczne oznaczam gwiazdką):

* Gdzie moja znękana i pozostawiona samej sobie dusza
Zrzuci
Brzemię swych grzechów, o gdzie?
Echo: tutaj.

No, nie. Wszystko, tylko nie to. Wpakowaliśmy się od pierwszych linijek w sam środek rzeczy nieoczekiwanej: nasze uszczuplenie wierności formalnej zadało w efekcie śmiercionośny cios „treści" wiersza, uderzając w samo serce zawartej w nim elementarnej

informacji. Stało się mianowicie to, że strofa straciła nie tylko rymy, ale również sens, i to sens najprostszy, zdroworozsądkowy. Echo nie może odpowiedzieć „Tutaj" albo „tu" na pytanie „gdzie?". Jeżeli w pustym kościele wykrzykniemy „gdzie?", echo odpowie nam identycznym „gdzie", albo, przy gorszej akustyce, jakimś „dzie". W oryginale echo odpowiada *here* na pytanie *where* nie tyle po to, aby się rymowało, ile dlatego, że tylko tak na to pytanie może — jako echo — odpowiedzieć.

Uff. Dobrze, rozumiemy już, w czym się mieści znaczeniowa esencja wiersza — obok znaczeń *explicite* wypowiedzianych, również w fakcie, że jest to dialog, w którym Echo udziela rymowanych odpowiedzi — ale nadal czujemy do rymów niechęć, jako do czegoś, co, bądź co bądź, utrudnia nam nasze translatorskie życie. Może ułatwić sobie zadanie i zastosować wyjście połowiczne — posłużyć się np. rymem niedokładnym?

* Gdzie moja dusza, nie chcąc samotnie się smucić,
Ma zrzucić
Brzemię, którym obciąża ją występków buta?
Echo: Tutaj.

Nie, to też niewypał. Żadne Echo, choćby najżyczliwsze, nie doda spółgłoski w końcówce wyrazu i nie zmieni „b" w „t" po to, żeby nam ułatwić zadanie rymowania. Na słowo „buta" Echo odpowie „buta" (przy okazji zresztą ryzykując obuwniczą dwuznaczność). Rozumiemy teraz, że nie wystarczy po prostu rymować: odpowiedzi Echa mają być, jak i w naturze zresztą, rymami pełnymi i głębokimi. „Uff" po raz drugi: zdajemy sobie sprawę, że szukanie takich rymów będzie zupełną męczarnią, zwłaszcza gdy Echo będzie wypowiadać dłuższe słowa — rym pełny i głęboki jest, rzecz jasna, tym trudniejszy do znalezienia, im więcej sylab obejmuje. Zaraz, ale może wobec tego ułatwić sobie zadanie w inny sposób: zredukować liczbę tych sylab do minimum, czyli po prostu zastosować rym męski?

* Gdzież moja dusza, nie chcąc samotnie się smucić,
Ma zrzucić
Ciężar tysiąca grzechów i występków stu?
Echo: Tu.

Lepiej z punktu widzenia kościelnej akustyki, bardzo źle z punktu widzenia historycznej poetyki. Zapomnieliśmy o tym, że wiersz jest siedemnastowieczny. W Polsce w tym okresie żaden poeta nie użyłby

rymu męskiego: wyklął ten typ rymu Kochanowski i anatema nadal obowiązywała. Nie musimy przesadnie archaizować ani dbać o absolutną historyczną odpowiedniość (trudną zresztą do ustalenia, jako że stan języka poetyckiego i kultury literackiej był tak różny w siedemnastowiecznej Anglii i w siedemnastowiecznej Polsce), ale nasz przekład powinna przecież obowiązywać jakaś elementarna wierność jeszcze jednego rodzaju, ta, o której dotąd nie pamiętaliśmy: wierność najogólniej rozumianemu stylowi epoki. Przy tłumaczeniu na język polski wiersza z czasów przedoświeceniowych wiele rzeczy można zmodernizować, ale rym, trudno darmo, musi obejmować identycznym współbrzmieniem co najmniej półtorej sylaby. W wierszu lorda Herberta zasada echowego oddźwięku zmusza nas dodatkowo do pogłębienia rymu: ma on objąć co najmniej dwie pełne sylaby. Jak to pogodzić z obowiązkiem dosłownej wierności wobec „treści"? Dla słowa „tutaj" nie znajdziemy przecież żadnego rymu, który by ściśle powtarzał fonetykę jego pełnych dwu sylab! „Uff" po raz trzeci: trzeba zakasać rękawy, dopiero teraz zaczyna się prawdziwa praca. Wniosek jest jeden: skoro w tym wypadku nakazy „formy" są nieustępliwe, ustąpić musi „treść". Dla słowa „Tutaj" trzeba znaleźć jakiś substytut. Co innego może odpowiedzieć Echo na pytanie grzesznika, jeśli nie „Tutaj"? Pomyślmy chwilkę: co konkretnie oznacza dla Echa to określenie? Jest to Echo wnętrza kościoła, a więc „Tutaj" oznacza „w kościele". Zatem może Echo odpowie po prostu: „W kościele"? Ładnie mi „po prostu": to przecież słowo trzysylabowe. Jakiż, na litość Boską, rym — dokładny i głęboki, obejmujący pełne trzy sylaby! — znaleźć do „w kościele"? Linijka poprzedzająca musiałaby się kończyć czasownikiem „ściele", to jasne, ale jakie pytanie może zadać podmiot wiersza, aby w jego zakończeniu słowo „ściele" znalazło się bezpośrednio po jakimś „ — wko"? Co wogóle kończy się na „ — wko"? „Drzewko"? „Dziewko"? „Krewko"? Nic nie pasuje — ani do słowa „ściele", ani do tej kościelnej scenerii. Zaraz... „naprzeciwko"? „Naprzeciwko ściele"? Ciepło, ciepło...

Ale sprawy się komplikują: skoro w linijce, w której mowa o „grzechach", coś ma się „naprzeciwko słać", to trzeba zrezygnować z obrazu „zrzucania grzechów", bo te dwie czynności w sumie stworzyłyby nadmierny galimatias. Całą logikę sceny trzeba przeorganizować. Skoro „naprzeciwko ściele" się grzech — lepiej, bardziej obrazowo, „ciemność grzechu", jak mrok w kątach kościoła — to

trzeba mu coś przeciwstawić. „Ciemność grzechu" oczywiście „ściele się" naprzeciwko światłości cnoty; ta ostatnia nie tyle pozwala duszy zrzucić brzemię grzechu, co odeprzeć jego natarcie. Jeszcze ostatni rzut oka na te wszystkie elementy, dla sprawdzenia, czy żaden z nich nie kłóci się z innymi albo z którymkolwiek z kontekstów wiersza, od anglikańskiej teologii lorda Herberta aż po styl literacki epoki. I możemy tłumaczyć:

ECHO W KOŚCIELE

Gdzie światłość, którą to, co w duszy mej najlepsze,
Odeprze
Grzech, gdy się jego ciemność naprzeciwko ściele?
Echo: W kościele.
Skąd ten głos? To Ty, Panie?
Gdy zewsząd próśb tak wiele,
Czy każde me pytanie
Pojmiesz, każde westchnienie, choćby i najlzawsze?
Echo: Zawsze.
I okażesz mi litość, gdy cierpię po karze?
Echo: Okażę.
Błogosławiony głosie, za Twoją to sprawą
Mniej cierpię, za opiekę Twą wdzięczny łaskawą;
Lecz byłbym wdzięczny bardziej, gdybyś dał mi prawo
Spytać o to, co wciąż mi niejasne się zdaje.
Echo: Daję.
Kim jesteś? Przemów, aby
Grzesznik od płaczu słaby
Nie uronił ni jednej imienia sylaby:
U kogo dług ma wieczny dusza ma uboga?
Echo: U Boga.

Prawda, że *Echo w kościele* to przypadek skrajny: utwór ten, nie jedyny zresztą w siedemnastym wieku wiersz oparty na zasadzie dialogu z rymującym Echem (podobny liryk, pt. *Niebiosa*, napisał m.in. młodszy brat lorda z Cherbury, wielki George Herbert), należy do specjalnego działu poezji, w którym ten czy inny chwyt formalny odgrywa tak kluczową rolę, że przybiera wręcz postać znaku ikonicznego. Podobnie jak siedemnastowieczne tzw. *shaped verses*, naśladujące zarysem graficznym strof kontur ołtarza czy złożonych skrzydeł, tak i ten utwór nie tylko opowiada o dialogu z echem i nie tylko go dramatycznie inscenizuje, ale staje się akustycznym odwzorowaniem, dźwiękowym ikonem tego dialogu. W sytuacji tak daleko posuniętego wykorzystania sensotwórczego potencjału pozor-

nie „czysto formalnego" chwytu, każdy tłumacz — jeśli tylko ma odrobinę zrozumienia dla tego, czym jest poezja — oczywiście orientuje się od razu, że w tym wypadku absolutnie pierwszorzędnym elementem znaczeniowym wiersza, jego nieusuwalnym i niezastępowalnym „formalnym" składnikiem, który w istocie jest kluczem do „treści", jego (wprowadźmy to pojęcie) dominantą semantyczną — jest rym. I to rym nie byle jaki: rym „echowy", dokładny i głębszy niż zwykły rym żeński, jaki dopuszczalny byłby w innym utworze. Wszelka postać połowiczności na nic się tu nie zda. Jeśli tłumacz powie sobie: „No nie, czytelnik chyba zrozumie, jak strasznie trudno znaleźć takie rymy, i nie będzie miał mi za złe, jeśli zastosuję w razie konieczności rym niedokładny; ostatecznie to tylko przekład" — grubo się omyli i poniesie sromotną klęskę. Trzeba oddać polskim tłumaczom sprawiedliwość: wymogi, jakie stoją przed tłumaczem *Echa w kościele*, zrozumieli bardzo dobrze. Tak dobrze, że nikt z nich nie zaryzykował dotąd spolszczenia tego wiersza.

Może jednak maksymalizm proponowanych przeze mnie norm tłumaczenia ma zastosowanie wyłącznie do poezji dawnych wieków? Może poezja naszego stulecia — nie troszcząca się zbytnio, jak może się wydawać przy jej powierzchownym oglądzie, o przestrzeganie formalnych rygorów — daje się tłumaczyć w sposób mniej zobowiązujący? Sięgnijmy zatem po przykład wiersza dwudziestowiecznego, i to — dla urozmaicenia — wiersza pod każdym niemal względem różnego od *Echa w kościele*. Będzie to utwór znakomitej, a u nas wciąż jeszcze prawie nieznanej poetki amerykańskiej, Elizabeth Bishop (1911-1979):

EXCHANGING HATS

Unfunny uncles who insist
in trying on a lady's hat,
— oh, even if the joke falls flat,
we share your slight transvestite twist

in spite of our embarassment.
Costume and custom are complex.
The headgear of the other sex
inspires us to experiment.

Anandrous aunts, who, at the beach
with paper plates upon your laps,
keep puting on the yachtsmen's caps
with exhibitionistic screech,

the visors hanging o'er the ear
so that the golden anchors drag,
— the tides of fashion never lag.
Such caps may not be worn next year.

Or you who don the paper plate
itself, and put some grapes upon it,
or sport the Indian's feather bonnet,
— perversities may aggravate

the natural madness of the hatter.
And if the opera hats collapse
and crowns grow draughty, then, perhaps,
he thinks what might a miter matter?

Unfunny uncle, you who wore a
hat too big, or one too many,
tell us, can't you, are there any
stars inside your black fedora?

Aunt exemplary and slim,
with avernal eyes, we wonder
what slow changes they see under
their vast, shady, turned-down brim.

Ten zaiste genialny wierszyk ukrywa swoją inteligencję i mądrość — ukrywa chytrze, tak aby było je mimo wszystko dobrze widać — pod przebraniem naiwnie, niemal dziecinnie brzmiącej rymowanki. (Przypomina w tym niektóre równie świetne wiersze Wisławy Szymborskiej, takie choćby jak *Uśmiechy* czy *Cebula*; Bishop zasługuje w ogóle z wielu powodów na miano amerykańskiej Szymborskiej.) To jedna jego cecha stylistyczna, którą tłumacz musi wziąć pod uwagę jako z góry ograniczający jego decyzje warunek wyjściowy: ograniczający bardzo poważnie pewne dopuszczalne w normalnych sytuacjach ułatwienia, np. możliwość oddania angielskiego czterostopowca jambicznego lub trocheicznego polskim sylabicznym dziesięcio— lub jedenastozgłoskowcem. Nie, tego nie można w tym wypadku zrobić: wersy byłyby pojemniejsze, łatwiej byłoby po ich kątach rozstawiać słowa i sensy, ale wiersz zatraciłby swoją rymowankową humorystyczność, stałby się w utworze czynnikiem neutralnym, przejrzystym.

To jednak nie wszystko. Na dominantę semantyczną składa się tutaj jeszcze jedna stylistyczna cecha utworu. Oto rymowankowy tok

wiersza zderzony zostaje ze słownictwem i składnią, które ostentacyjnie, z parodystyczną przesadą odwołują się do wzorców stylu naukowego. To właściwie traktacik antropologiczny, mała analiza semiotyki pewnego szczególnego typu zachowania jednostki w kontekście społecznych mód i obyczajów. Zdania takie jak *Costume and custom are complex. / The headgear of the other sex / inspires us to experiment* mogłyby zostać przeniesione bez zmian do rozprawki naukowej na temat rytuału przymierzania cudzych nakryć głowy w jakimś plemieniu amazońskim czy polinezyjskim. Wrażenie naukowości wzmaga równie ostentacyjna staranność w doborze jak najbardziej precyzyjnych epitetów. Przymiotnik *anandrous* w odniesieniu do rzeczownika *aunts* („ciotki") może oznaczać — jak nam sugeruje jego grecka etymologia — tyle, co „niezamężne" (czy, ogólniej i brutalniej, „nie mające swojego chłopa"), ale dla określenia staropanieńskości istnieją w angielszczyźnie bardziej potoczne i naturalne epitety. Słowo *anandrous* zaczerpnięte zostało nie z mowy potocznej, ale z terminologii botanicznej, gdzie odnosi się do kwiatów bezsłupkowych, tzn. pozbawionych męskiego organu reprodukcji. Przymiotnik *avernal* kwalifikujący słowo *eyes* („oczy") jeszcze bardziej zwraca uwagę swoją rzadkością i dziwnością w tym kontekście: epitet ten (który nawet Anglik czy Amerykanin musi odszukać w słowniku, i to dobrym) odnosi się, cytuję słownik Webstera , „do *Avernus*, jeziora koło Neapolu, Włochy, przedstawianego przez poetów starożytnych jako wejście do piekieł. Z jego wód unosiły się trujące opary, które podobno uśmiercały ptaki odważające się nad nimi przelecieć." Wystarczy przeczytać taką definicję, aby zwątpić, czy wiersz Elizabeth Bishop uda się w ogóle sensownie przełożyć.

Ale i to nie wszystko. Kolejna uderzająca cecha stylistyczna wiersza to fakt, że jego naukowy styl staje się obiektem metodycznego sabotażu. Sabotażu, który dokonuje się tu nie tylko poprzez parodystyczne wyolbrzymienie stylistycznej „naukowości" — powagi, ścisłości nazewniczej, tendencji do używania długich wyrazów obcych itp. — ale również przez jej podminowanie żywiołem żartu językowego. Wiersz obfituje w kalambury, humorystyczne paronomazje, nieoczekiwane przekształcenia frazeologizmów. Żarty te pojawiają się właśnie tam, gdzie styl jest najbardziej poważny i naukowy. Cytowane zdanie *Costume and custom are complex* swoją profesorską treść przebiera w ostentacyjną aliterację i kalamburowe

zderzenie niemal identycznych brzmieniowo słów *costume* („strój, kostium") i *custom* („obyczaj"). Zdanie *perversities may aggravate / the natural madness of the hatter* maszeruje najpierw, ze swoimi długimi wyrazami obcymi, poważnie jak akademicka procesja, ale, natknąwszy się na przedział pomiędzy strofami, przeskakuje przezeń komicznym saltem, błyskając spod togi bielizną językowego żartu (*the natural madness of the hatter*, „naturalne szaleństwo kapelusznika", to przekształcenie i zaktualizowanie potocznego idiomu *mad as a hatter*).

I to wreszcie nie wszystko! Zwłaszcza gdy wiersz przeczytać na głos, uderza jeszcze jeden użyty w nim cytat stylistyczny. W momencie największego rozhasania się językowej zabawy, tuż po serii coraz bardziej szaleńczych żartów na temat coraz poważniejszych nakryć głowy („załamania operowych szapoklaków", „korony pełne przeciągów", wreszcie „mitra" rozbłyskująca w fonetycznym fajerwerku *what might a miter matter*) — ton wiersza nagle, zaskakująco się zmienia. Nie ma chyba recytatora, który ostatnich dwóch zwrotek nie przeczyta tym zmienionym tonem, ściszając głos, zwalniając tempo i poważniejąc, jakby do tego przymuszony. Przez co? Przez zabieg bardzo prosty — zmianę rytmu. Słowa *Unfunny uncle* w przedostatniej zwrotce, powtarzające jak echo pierwsze słowa wiersza, zachowują jeszcze jambiczny tok dominujący w całej jego pierwszej części, już po chwili jednak jamb zostaje wyparty przez trochej. I zmiana tonacji wiersza zmienia jego perspektywę. Szyderstwo, które do tej pory dominowało — tym bardziej zjadliwe, że zwieńczone (aby pozostać w kręgu nakryć głowy) jakby jednocześnie błazeńską czapką kalamburu i biretem stylu naukowego — przechodzi w tonację pozornie łagodnej kpiny, ale naprawdę — żalu i zawstydzenia. Rozumiemy to, czego nie powiedziano nam do tej pory: niedowcipny wujaszek i ciotka-dziwaczka są już tylko wspomnieniem (znamienne wprowadzenie czasu przeszłego), nie ma ich już, nie można z nich szydzić tak jak dawniej — nie żyją. A nie żyjąc, nie będąc już między nami, zwiedzając swoje nieba czy piekła, widzą w tej chwili i wiedzą więcej od nas, którześmy za ich życia czuli wobec nich taką wyższość.

Ale co ma z tym wszystkim zrobić nieszczęsny tłumacz? Jak ten pakiet czterech cech stylu, z których każda jest jednakowo ważna i wspólnie z innymi tworzy semiotyczną dominantę całości, ocalić w innojęzycznej wersji? Jesteśmy tu świadkami klasycznego dylematu tłumacza:

choćby nie wiem, jak się starał, nie wiem jak ekwiwalentyzował i substytuował, nie ocali wszystkiego — z czegoś trzeba będzie zrezygnować. Z czego? To podstawowa, strategiczna decyzja, która, raz podjęta, będzie stanowić podstawę interpretacyjnej taktyki tłumaczenia. Myślę, że w wypadku tego akurat wiersza, tak mistrzowsko wiążącego ze sobą cztery wspomniane aspekty stylu, byłoby niewybaczalnym błędem, gdyby zrezygnować choćby z jednego z tych aspektów całkowicie. Gdyby na przykład tłumaczyć jedenastozgłoskowcem. Albo gdyby całkowicie zatrzeć w wierszu obecność stylu naukowego. Albo gdyby w ogóle się nie starać o znalezienie odpowiedników dla angielskich kalamburów. Albo zwłaszcza — to byłaby decyzja zabójcza, najzupełniej zniekształcająca sens utworu — gdyby nie zastosować analogicznej jak w oryginale zmiany rytmu i tonacji w dwóch ostatnich strofach. Ta ostatnia właściwość utworu musi pozostać nienaruszalna. Nienaruszalna musi również pozostać sama zasada splotu czterech aspektów stylu. Kompromisy — jeśli trzeba je będzie z własnym maksymalizowaniem zawierać, a już na pierwszy rzut oka widać, że się tego nie uniknie — mogą polegać jedynie na osłabieniu natężenia, z jakim te trzy pierwsze aspekty manifestują się w oryginale. Chodzi przy tym oczywiście o to, aby to osłabienie było jak najmniej zauważalne i aby w ten sposób zminimalizować nieuniknione straty. Wiadomo na przykład z góry, że nie ma co marzyć o znalezieniu krótkiego, jednowyrazowego odpowiednika dla słów *anandrous* (*aunts*) czy *avernal* (*eyes*). „Bezsłupkowe ciotki" jakoś nas tu nie zadowalają. Jedynym wyjściem jest, niestety, odarcie tych wieloznacznych określeń z towarzyszących sensów i pozostawienie przynajmniej znaczenia podstawowego: jakieś „bezmężne ciotki" i „smolne oczy" (albo lepiej, aby zachować związek z jeziorami i zarazem wzmocnić obecną już w „smole" aluzję do piekieł: „smolne otchłanie źrenic"). W dziedzinie kalamburów zamiast potrójnego echa dźwiękowego *might a miter matter* też trzeba będzie pewnie poprzestać na echu zaledwie podwójnym, jakimś np. „mity mitry" albo czymś takim. Ale już prawie wszystko inne będzie można przynajmniej starać się ocalić. A kto wie, może w pewnych fragmentach specyfika naszego języka i nasze własne ruszanie głową pozwoli nam zakasować autora? (Zwracam nieskromnie uwagę na linijki 7—8). Końcowy efekt może być na przykład taki:

ZAMIENIANIE KAPELUSZY

Nieśmieszny wujku, który damie
ściągasz kapelusz i przymierzasz –
choć nas dowcipem kiepskim zmieszasz,
wiemy, że drzemią w nas te same

chętki, właściwe transwestycie.
Strój stroi żarty z nas przedziwne.
Nakrycie głowy płci przeciwnej
po uszy wciąga nas w Odkrycie.

Bezmężna ciotko, co na plaży,
fikając i bryzgając piaskiem,
z ekshibicjonistycznym piskiem
porywasz czapki z głów żeglarzy

z jachtów, te z daszkiem i kotwicą,
i wdziewasz na żałosny bakier –
och, przypływ mody zerwie takie
czapki za rok, poniesie w nicość.

Swój kulturalny czubek głowy
stroszyć indiańskim pióropuszem,
kłaść na nią z sztucznym animuszem
banan na spodku papierowym –

o, ileż nam perwersji chytrych
wytrząsa z kapelusza mania!
Te szapoklaków załamania...
przeciąg w koronie... mity mitry...

Nudny wujku, coś z uporem
brnął w kapeluszowe figle –
czy lśnią roje niedościgłe
gwiazd pod czernią twej fedory?

Ciotko szczupła i porządna –
smolne źrenic twych otchłanie
jakiej wielkiej, wolnej zmianie
przyglądają się spod ronda?

2. Jednym z najbardziej uprzykrzonych banałów współczesnej krytyki literackiej jest narzekanie na zły stan przekładów z literatur obcych. Winę za ten stan rzeczy składa się

zwykle na fakt, że tłumaczy i tłumaczeń jest za mało. Nigdy nie byłem w stanie przeniknąć umysłem logiki tego argumentu. Przecież jest właśnie odwrotnie: z przekładami jest źle, ponieważ tłumaczy i tłumaczeń jest za dużo ! Ile złych przekładów nie ujrzałoby światła dziennego, gdyby tłumacze przed tym skokiem wzwyż, jakim jest próba przekładu dobrego wiersza, zawieszali poprzeczkę dokładnie na poziomie artystycznej wartości oryginału, a uznawszy, że tej wysokości nie są w stanie przejść, nie stawali w ogóle na rozbiegu! Niestety, znacznie częściej zdarzają się sytuacje, w których tłumacz — z wielkopańskim gestem, z jakim łatwo nam przychodzi trwonić cudze mienie — decyduje za autora, że jego środki „formalne" można wyrzucić w błoto; że wiersz na tym nie ucierpi, a jeśli ucierpi, to trudno, „ostatecznie to tylko przekład", a przekłady, jak wiadomo, są jak kobiety: albo piękne...

Dzieje się tak szczególnie często w przypadku utworów, które operują formą nie tak niepowtarzalną, pozornie skonwencjonalizowaną, nie uzależnioną — jak mogłoby się komuś wydawać — tak ściśle od semantycznej teleologii konkretnego wiersza. Tłumacze takich utworów argumentują nieraz — czego człowiek nie wymyśli, aby wymigać się od wysiłku! — że w języku oryginału taka postać organizacji tekstu jest z jakichś lingwistycznych czy historycznoliterackich względów niejako „naturalna", podczas gdy próba znalezienia jej odpowiedników w języku przekładu powieść się może tylko za cenę zbyt daleko idących przekształceń dosłownych znaczeń. W USA istnieje np. wśród tłumaczy dość rozpowszechniona teoria, głosząca, że poetom rosyjskim, a chyba w ogóle i słowiańskim, jest łatwiej rymować niż Amerykanom. Pisząc te słowa, mam właśnie za sobą ciężkie doświadczenie skrupulatnej lektury całego dorobku poetyckiego — 700 utworów — Anny Achmatowej, przełożonego na angielski wolnym wierszem z trafiającymi się okazyjnie rymami i wydanego niedawno w dwóch potężnych dwujęzycznych tomach w USA. Tłumaczka, Judith Hemschemeyer, posługuje się we wstępie tym właśnie argumentem: jej zdaniem, w każdym wierszu daje się wyróżnić jego „znaczenie" i jego „muzyka", i te dwie rzeczy dadzą się od siebie oddzielić. Otóż język rosyjski — w dalszym ciągu streszczam cierpliwie wywody tłumaczki — posiada pewne specjalne immanentne możliwości produkowania „muzyki", których nie posiada język angielski. (Fleksyjność języka rosyjskiego np. rozszerza rzekomo repertuar rymów, bo każde słowo może występować w wielu różnych

formach gramatycznych. Teza nieprawdopodobnie naiwna: cóż poecie albo tłumaczowi z posiadania tysięcy możliwych rymów gramatycznych, skoro i tak musi ich używać bardzo oszczędnie? I czyż język angielski nie posiada swoich własnych specjalnych zalet, choćby skrótowości składni i obfitości krótkich wyrazów, powodujących, że linijka wiersza jest bardziej pakowna? Wniosek dla tłumacza angielskiego czy amerykańskiego miałby być taki: zamiast naciągać „znaczenie" do „muzyki", zawsze lepiej skromnie zrezygnować z ambicji jakiegokolwiek odtworzenia tej ostatniej, a w zamian za to skupić się na ważniejszym zadaniu reprodukowania dosłownego znaczenia słów i zdań, tj. po prostu tego, „co autor chciał nam powiedzieć". Jeżeli komuś sentymentalnemu szkoda straconych uroków „muzyki", pani Hemschemeyer ma dla niego praktyczną radę:

Radziłabym anglojęzycznemu czytelnikowi znaleźć jakiegoś rosyjskiego przyjaciela, który przeczyta mu głośno (albo, jak potrafią czasami Rosjanie, wyrecytuje z pamięci) niektóre z wierszy; w ten sposób czytelnik zdobędzie pewne pojęcie o osiąganym przez Achmatową bogactwie tkanki dźwięków i dynamicznych rytmów.

Niestety, mimo że wydane przez panią Hemschemeyer dwa tomy kosztują aż 80 dolarów, księgarze jakoś nie dołączają do nich premii w postaci futerału z rosyjskim przyjacielem w środku. I jeśli nawet wynajmowanie na własną rękę recytatorów płaconych od godziny rozwiązałoby do pewnego stopnia problem bezrobocia w środowisku emigrantów rosyjskich w USA, są jeszcze w Stanach obszary, gdzie naprawdę trudno o dobrego recytatora prosto z Leningradu czy Odessy. Mówiąc poważnie, nie trzeba być wielkim znawcą poezji, aby zrozumieć, że w teorii przekładu, wyrosłej z założenia możliwości separacji „muzyki" i „znaczenia" w wierszu, coś musi być od podstaw nie w porządku. W każdym dobrym wierszu „muzyka" j e s t „znaczeniem", albo przynajmniej jego częścią składową. Nie jest osobnym, przyczepionym do gorsu dla ozdoby koronkowym żabotem, który można oderwać od prostej koszuli „znaczenia" i wyrzucić bez szkody dla efektu całości.

Tak się przy tym źle składa dla pani Hemschemeyer, że trudno o dobitniejszy dowód tej prawdy niż właśnie poezja Achmatowej. Już kto jak kto, ale ta surowa i tragiczna poetka nie doszywała do swoich wierszy dekoracyjnych falbanek. Rym i regularne metrum były dla niej kwestią życia i śmierci: życia i śmierci wiersza (który

w stalinowskiej Rosji bezpieczniej było ocalać zapamiętując niż zapisując: rym i rytm to z tego punktu widzenia środki mnemotechniczne), życia i śmierci kultury (w której regularność i precyzja słownej konstrukcji magicznie ocala i podtrzymuje ludzki porządek narzucony zabójczemu chaosowi świata), a pewnie i własnego życia i śmierci. Odrzeć wiersze Achmatowej z „muzyki" służącej t a k i m celom to tak, jakby każde jej *niet* przełożyć jako *yes*. Ale zresztą w wypadku każdego innego autentycznego poety znamienny dla pani Hemschemeyer (i dla tylu innych tłumaczy, nie tylko amerykańskich) translatorski minimalizm — umieszczanie poprzeczki własnych wymagań na poziomie, na którym pewne jest, że przeskoczymy z zapasem i nie zwichniemy sobie kostki — jest błędem niewiele mniejszym. Poezja, która na nas robi prawdziwe, nie dające się podrobić ani zafałszować wrażenie — właśnie ta poezja elementarnego dreszczu przebiegającego nam po plecach — robi je dlatego, że sama w sobie jest maksymalistycznym wyzyskaniem możliwości języka i wyobraźni. Wobec takiej poezji tylko równie absolutny maksymalizm tłumacza ma sens. Jeżeli komuś szkoda na to czasu i energii, jeśli zakłada z góry, że i tak nie podoła — niech poświęca wolne wieczory na grę w bingo albo hodowlę kaktusów, a 700 wierszy Achmatowej zostawi tłumaczowi odważniejszemu. Który to przymiotnik można też odczytywać jako „bardziej aroganckiemu" albo „zarozumiałemu", jeśli komuś takie odczytanie odpowiada.

Wróćmy na polskie podwórko translatorskie, aby sprawdzić na konkretnym przykładzie, czy rysująca się już powoli przed nami Stanisława Barańczaka Teoria Maksymalizmu Translatorskiego jest rzeczywiście słuszna. Może jednak istnieją takie wiersze, które całą swoją wybitność czerpią z rezerwuarów „tego, co poeta chciał powiedzieć", a nie ze sposobu, w jaki to powiedział; które, inaczej mówiąc, w samej rzeczy należy tłumaczyć, starając się o ocalenie „treści" i płacąc pokornie nieunikniony koszt takiego ocalenia w postaci rezygnacji z „formy"? Może są, żeby jeszcze inaczej rzecz ująć, wiersze, których spójność myślowa, ładunek poznawczy, swoista logika są ważniejsze niż ich konwencjonalna organizacja poetycka i dlatego można je bez najmniejszej szkody przełożyć prozą?

Prawdopodobnie w tym właśnie dostrzegał specyfikę *Definicji miłości* Andrew Marvella (1621 – 1678) tłumacz Adam Czerniawski, ponieważ ten słynny siedemnastowieczny wiersz — można by go nazwać metafizyczną fraszką — właśnie prozą przełożył:

THE DEFINITION OF LOVE

My Love is of a birth as rare
As 'tis for object strange and high:
It was begotten by despair
Upon Impossibility.

Magnanimous Despair alone
Could show me so divine a thing,
Where feeble Hope could ne'er have flown
But vainly flapt its Tinsel Wing.

And yet I quickly might arrive
Where my extended Soul is fixt,
But Fate does Iron wedges drive,
And alwaies crouds it self betwixt.

For Fate with jealous Eye does see
Two perfect Loves,nor lets them close:
Their union would her ruine be,
And her Tyrannick pow'r depose.

And therefore her Decrees of Steel
Us as the distant Poles have plac'd,
(Though Love's whole World on us doth wheel)
Not by themselves to be embrac'd.

Unless the giddy Heaven fall,
And Earth some new Convulsion tear;
And, us to joyn, the World should all
Be cramp'd into a Planisphere.

As Lines so Loves oblique *may well*
Themselves in every Angle greet:
But ours so truly Paralel
Though infinite can never meet.

Therefore the Love which us doth bind,
But Fate so enviously debarrs,
Is the Conjunction of the Mind,
And Opposition of the Stars.

DEFINICJA MIŁOŚCI

Tak osobliwy ród mojej Miłości,
Jak cel ma dziwny, lecz stały:
Razem z Niemożliwością
Rozpacz ją powiła.

Jedynie wielkoduszna Rozpacz
Mogła ten boski ujawnić ideał,
Tam mdła Nadzieja na próżno kołacze,
Próżno trzepocze Błyskotkami Skrzydeł.

Jednakoż rychło mógłbym przybyć,
Gdzie ma rozpięta Dusza wiedzie,
Lecz Los nakazał wbić między nas Kliny
I drogę naszą nam zagrodził.

Okiem zazdrosnym Los bada
Dwoje kochanków doskonałych; trzyma ich z dala;
Ten związek byłby mu zaszkodził,
Gdyż moc Tyrańską by obalił.

Stalowe jego więc Dekrety
Ślą nas na przeciwne Bieguny
(Choć na nas obraca się cały Świat Miłości,
Obłapić się nie możemy).

Chyba że zawrotne Niebo padnie,
W Konwulsji nowej pęknie Ziemia;
I, by nas złączyć, Świat się zmieni
Na kształt już płaski, *Planisfery*.

Linie *pośrednie*, również i linie Miłości,
Pod każdym Kątem mogą się witać,
Lecz nasze absolutne *Równoległości*,
Choć nieskończone, nie mogą się stykać.

Więc Miłość, która nas zespala,
A los tak zazdrośnie rozdziela,
Jest Umysłów Połączeniem
I Gwiazd Przeciwstawieniem.

„Muzyka" wiersza Marvella (ponieważ Czerniawski najwyraźniej bliski jest w poglądach pani Hemschemeyer, trzymajmy się jeszcze przez chwilę jej terminologii) jest prosta i w samej rzeczy nieszczególnie oryginalna: zwyczajny czterostopowy jamb w strofkach rymowanych abab. Sfera „znaczenia" wydaje się nieporównanie ważniejsza. Wiersz w istocie olśniewa przede wszystkim swoją szczególną, paradoksalną logiką — paradoksalną ale zarazem niezbitą, niesłychanie precyzyjną i ścisłą, nie bez powodu korzystającą demonstracyjnie z zasobu pojęć i twierdzeń geometrii, astronomii, kartografii i astrologii (*Conjunction* i *Opposition* w strofie ostatniej to

podstawowe terminy astrologiczne odnoszące się do układu i wpływu ciał niebieskich). Może więc Czerniawski miał rację, decydując za Marvella, że jego wersyfikacja jest tak nieistotna, iż można dać sobie z nią całkowicie spokój — i przetłumaczyć wiersz prozą, ale za to ocalając skurpulatnie jego dosłownie wyłożone „znaczenie"?
Ale zaraz... Zanim odpowiemy, czy miał rację, sprawdźmy najpierw, czy rzeczywiście ocalił: czy naprawdę żaden z sensów *explicite* wyłożonych przez Marvella nie został przez Czerniawskiego pominięty lub zniekształcony. Już pierwsza strofka nasuwa poważne zastrzeżenia. Czerniawskiego nie krępowały przecież wymogi wersyfikacji: czemuż więc jego rzekomo dosłowny przekład nie jest dosłowny? Dosłownie byłoby przecież np. tak:

* Moja Miłość jest tak rzadkiego /niespotykanego rodu,
Jak dziwny /niezwykły i wzniosły /niedościgły jest jej przedmiot /cel:
Została poczęta przez Rozpacz
W łonie Niemożliwości.

Nawet jeśli przyjąć ze zrozumieniem, że z par bliskoznacznych sensów tłumacz musiał wybrać po jednym, uderza przy lekturze jego zwrotki, że coś w niej semantycznie poknocił. Po co „stały" cel? Tego sensu w tym miejscu oryginału nie ma, a nie można się tłumaczyć, jak to czynią tłumacze uwzględniający „muzykę", że wymagał tego np. rym. Przede wszystkim zaś: dlaczego Rozpacz z Niemożliwością są dwiema rodzącymi (jedno dziecko wspólnie!) kobietami, albo, niech już będzie, położnicą i towarzyszącą jej akuszerką, zamiast, jak w oryginale, odgrywać rolę rodziców (stąd przecież wzmianka o „rodzie" i stąd składnia *It was begotten by... upon...*, z wyraźnym ojcowsko-matczynym podziałem ról; *X begot Y upon Z* oznacza „X począł [= stał się ojcem] Y, zapładniając Z")?
Odpowiedź jest prosta: odrzucając dyscyplinę poetycką, idąc na łatwiznę w kwestii „formy", Czerniawski nie miał dostatecznej pobudki, aby zachowywać dyscyplinę myślową, wybierać rozwiązania trudniejsze ale trafniejsze również w kwestii „treści". (Szczególnie pod tym względem charakterystyczna jest kompletnie popsuta przez Czerniawskiego strofka przedostatnia, w której tłumacz nawet się nie zastanowił nad logiką metafory — logiką w tym miejscu oryginału szczególnie ścisłą, bo odwołującą się do praw geometrii — i przełożył przymiotnik *oblique (lines)* na pozbawione zupełnie sensu „linie pośrednie", kontekst wskazuje jasno, że chodzi tu o linie nierów-

noległe, a więc np. „zbieżne".) Łatwizna ma to do siebie, że kiedy raz się na nią pójdzie, trudno się z niej wycofać. Dodatkowo zaś ten akurat wiersz spłatał tu swemu leniwemu tłumaczowi wspaniałego psikusa. Ukrył bowiem w sobie potencjał znaczeniowy, który polskiemu tłumaczowi o większych ambicjach — właśnie pracę ułatwia! Nie zawsze tak bywa przy tłumaczeniu, ale jest tak na pewno w wypadku tej strofy: kto sobie założy, że ją przełoży regularnym dziewięciozgłoskowcem (sylabiczny odpowiednik czterostopowego jambu) z pełnymi rymami abab, temu będzie nie trudniej, ale ł a t w i e j osiągnąć „wierność" wobec dosłownych znaczeń i wobec logiki oryginału. Tak się po prostu w tym miejscu złożyło: regularny i rymowany wiersz jak gdyby sam steruje tu tłumaczem i podpowiada mu właściwe rozwiązania. Fakt, że Czerniawski tego w pierwszej strofie nie zauważył, dowodzi, że w ogóle nie próbował przełożyć tego wiersza — wierszem; że od samego początku jego wybór padł na łatwiejszą prozę.

Zrekonstruujmy bowiem proces decyzyjny Tłumacza Ambitnego. Zastanawia się on najpierw nad pierwszą linijką: „Ród mej miłości tak jest..." jaki? „Osobliwy" czy „niespotykany" nie pasują: nie mieszczą się w dziewięciozgłoskowej foremce. Może „rzadki", dosłownie zresztą tak jak w oryginale? „Ród mej miłości tak jest rzadki...": brzmi doskonale, na razie zatrzymać. Ale zanim zatrzymamy incipit na dobre, trzeba sprawdzić, jaki rym może słowo „rzadki" znaleźć dla siebie w linijce trzeciej. Pamięć rymowa tłumacza-rutyniarza wypluwa z siebie długą wstążkę słów: gładki gadki siatki odpadki wypadki armatki bławatki bratki kładki pośladki hadki makatki szmatki... matki! Świetnie, słowo semantycznie jak najbardziej na miejscu. Co więcej: jego pojawienie się podpowiada zarazem proste rozwiązanie problemu składniowego, związanego z czasownikiem „począć": język polski, może z powodu swojej znanej pruderii, nie chce wnikać zbyt ściśle w kwestię, kto zapłodnił, a kto był zapłodniony, toteż obejmuje tym obupłciowym czasownikiem udział obojga partnerów aktu (w języku angielskim istnieje tu większa specjalizacja: *to beget* oznacza poczęcie przez ojca, *to conceive* — przez matkę). U Marvella wszystko skomplikowane jest dodatkowo przez okoliczność, że słowa oznaczające oboje rodziców — *Despair and Impossibility* — są w języku polskim (Rozpacz i Niemożliwość) rodzaju żeńskiego. (Zapewne ten fakt natchnął Czerniawskiego nieszczęśliwym pomysłem wmanewrowa-

nia obu żeńskich personifikacji w sytuację dwuosobowego porodu, który to absurdalny obraz od samego początku zakłóca logikę metaforyki Marvella, jak zawsze u tego poety paradoksalną ale skrupulatnie realistyczną.) Skoro „matka", to i „ojciec" – otóż i mamy rozwiązanie. I po tym obiecującym początku, jak gdyby zesłanym tłumaczowi w prezencie z tamtego świata przez uśmiechniętego dobrodusznie Marvella, w rewanżu za uszanowanie jego „muzyki" (ten właśnie poeta nb. jak mało kto kochał muzykę, którą definiował pięknie jako „mozaikę powietrza") – tłumaczenie rusza jak z kopyta, dowodząc każdą swą linijką i strofą, jak bardzo „wierność formie" w s p o m a g a „wierność treści", jeśli rozumie się, co w jednym i drugim jest naprawdę ważne:

DEFINICJA MIŁOŚCI

Ród mej miłości tak jest rzadki,
Jak jej intencja jest zawiła:
Ojcem jej Rozpacz; co do matki –
Czysta Niemożność ją zrodziła.

Jedynie Rozpacz szczodrobliwa
Mogła tam popchnąć moje loty,
Gdzie się Nadzieja próżno zrywa
Na słabych skrzydłach z blaszki złotej.

A jednak mógłbym na wyżyny
Unieść się w ślad za moją duszą,
Lecz Los żelazne wbija kliny,
Co naszą więź rozciągłą kruszą.

Gdyż Los, zazdroszcząc doskonałym
Kochankom, zejść się im przeszkadza;
Na serc ich zjednoczeniu trwałym
Jego tyrańska cierpi władza.

Stalowym więc dekretem głosi,
Że trwać jak dwa bieguny mamy
I – choć się kręci na tej osi
Miłość – nigdy się nie spotkamy:

Chyba że chwiejne niebo runie
Wprost do rozwartej piekieł paszczy
I, kładąc biegun na biegunie,
Nasz świat się w planisferę spłaszczy.

Linie miłości, choć odległe,
Gdy zbieżne, gdzieś się w końcu przetną:
Nasze, tak ściśle równoległe,
Nie kończą się, lecz się nie zetkną.

Miłość więc, co nas rozpłomienia,
Choć Los nam szkodzi i zazdrości,
Składa się z naszych dusz złączenia
I naszych gwiazd przeciwstawności.

Po wszystkim, co — zapobiegliwie uprzedzając gniewną reakcję czytelnika — zdążyłem już sam powiedzieć o swojej translatorskiej ambicji i arogancji, muszę obecnie sam siebie skorygować, dorzucając do tej podwójnej autodiagnozy ważne rozróżnienie. Otóż, o ile moja ambicja jako tłumacza jest nieograniczona, o tyle arogancja — nie. Innymi słowy, maksymalizm mojej prywatnej translatorskiej poetyki normatywnej polega na tym, że chciałbym sobie samemu — a zarazem innym tłumaczom — stawiać maksymalne wymagania; również na tym, że czasami jestem nieskromnie przekonany, iż udało mi się przewyższyć innych tłumaczy; natomiast n i e na przekonaniu, że nie można przekładu tego samego wiersza wykonać jeszcze lepiej. Może go lepiej wykonać inny tłumacz, który w polemice z moim z kolei odczytaniem oryginału zgłosi odczytanie inne, pełniejsze czy trafniejsze, i przekonująco wcieli je w język polski; mogę na takie lepsze rozwiązanie wpaść ja sam po pewnym czasie, niejako w polemice z samym sobą (i wiele razy mi się to już zdarzało; przykład takiej sytuacji podam jeszcze w dalszym ciągu tych wywodów). Ideału, jak wiemy, z natury rzeczy nie można osiągnąć. Chodzi jednak o to, aby się przynajmniej starać o maksymalne do niego zbliżenie.
Jakie w tych staraniach przyjąć kryteria? Myślę, że przynajmniej na parę kryteriów najzupełniej podstawowych można by się zgodzić bez łamania krzeseł i skakania sobie do translatorskich gardeł. W tym względzie i w tym zakresie to, co jako tłumacz traktuję jako poetykę normatywną na użytek własny, jest zarazem propozycją paru podstawowych kryteriów na użytek krytyki przekładu w ogóle (kryteriów, które krytyka powinna oczywiście stosować bez śladu pobłażliwości również do moich własnych tłumaczeń — nie mam nic przeciwko temu). Innymi słowy, mój prywatny maksymalistyczny program zawiera w sobie jądro programu-minimum, który jest już naprawdę zredukowany do tak elementarnych oczywistości, że

— takie jest moje zdanie — powinien być przyjęty przez każdego, kto bierze się do tłumaczenia poezji lub do krytyki poetyckich tłumaczeń. Ten program minimum składa się z dwóch zaledwie, i bardzo prostych, zakazów:

Zakaz pierwszy: Nie tłumacz wiersza na prozę. Analizowany przeze mnie przekład wiersza Andrew Marvella dokonany przez Adama Czerniawskiego był chyba wystarczającą ilustracją wszystkich niebezpieczeństw, jakie pociąga za sobą przyjęcie fałszywego założenia, że sprozaizowany przekład utworu poetyckiego jest być może nie tak „piękny" jak oryginał, ale za to bardziej oryginałowi „wierny" niż przekład poetycki. Założenie takie w najmniejszym stopniu nie odpowiada prawdzie. Poza czysto technicznymi zastosowaniami nie traktowanymi jako pełnoprawne utwory literackie i nie przeznaczonymi do publikacji (np. tzw. „rybka" albo przekład filologiczny), przekład wiersza na prozę kończy się zawsze poważnym semantycznym okaleczeniem utworu. Produkt pracy tłumacza jest w takim wypadku nie tylko podrzędny estetycznie („formalnie") wobec dobrego poetyckiego przekładu tego samego wiersza: jest również — kompletnie wbrew swoim pragmatycznym intencjom — mniej pojemny „treściowo", mniej uporządkowany w swoim przewodzie logicznym, mniej przejrzysty znaczeniowo, po prostu — mniej zrozumiały. Kto o tym jeszcze wątpi, proszony jest o ponowną lekturę przekładu Czerniawskeigo i wyznanie — ale uczciwe, z ręką na sercu — czy naprawdę wszystkie zdania tej prozy są dla niego znaczeniowo jasne i czy jedno zdanie wiąże się w logiczną całość z drugim. Jako dobry materiał poglądowy może też służyć przekład filologiczny *Hamleta* dokonany niegdyś przez W. Chwalewika: przekład tak dalece prozaicznie-dosłowny, lękający się jakiegokolwiek poetyckiego skrótu, zsyntetyzowania znaczeń, że — podobnie jak okólniki biurowe w sztucznym języku Ptydepe, wynalezionym przez Václava Havla w jego sztuce *Memorandum* — staje się nie tylko niezorganizowany językowo i rozwlekły, ale miejscami kompletnie niezrozumiały. Rzekoma większa zdolność tego typu przekładu do wyjaśniania nam, „co autor chciał powiedzieć", jest, żeby się wyrazić naukowo, klasyczną bujdą z chrzanem. Gdyby autor wiersza istotnie chciał powiedzieć to samo, co jego prozaizujący tłumacz, napisałby swój tekst od razu prozą. Owszem, istnieją utwory poetyckie, które w przekładzie na prozę tracą niewiele albo zgoła nic. Ale, jak zauważył już kiedyś przenikliwie Paul Valéry,

właśnie to, że strata jest tak niewielka, stawia ich wartość poetycką pod znakiem zapytania. W tym sensie cytowane tu już powiedzenie Roberta Frosta „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu" byłoby zgodniejsze z prawdą (choć oczywistsze i przez to mniej efektowne), gdyby je uzupełnić do postaci: „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu na prozę".

Zakaz drugi: Nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję. Ale można także powiedzieć: „Poezją jest to, co przepada w nieszczególnym tłumaczeniu poetyckim". Niedopuszczalna jest, moim zdaniem, również praktyka translatorska, w wyniku której oryginał, w języku B staje się utworem nijakim albo estetycznie chybionym. Dające się często słyszeć usprawiedliwianie się tłumaczy: „To przecież tylko przekład — siłą rzeczy nie może być tak dobry jak oryginał", jakkolwiek w zasadzie oparte na prawdziwej przesłance (sam przed chwilą mówiłem, że nawet najlepszy przekład może zawsze być jeszcze lepszy, co by dowodziło, że nigdy nie udaje mu się osiągnąć doskonałości oryginału), jest jednak z reguły wyrazem nadmiernego pobłażania sobie, obniżania kryteriów, wybierania translatorskiej łatwizny a rezygnowania z ambicji. Do poezji — która, jak ją kiedyś prosto zdefiniował Josif Brodski, jest „najdoskonalszą wersję języka" — trzeba stosować najwyższe miary, i nie widać powodu, dla którego takich samych najwyższych miar nie należałoby przykładać do wiersza, który, genetycznie rzecz biorąc, jest przekładem. Iluż ton zmarnowanego papieru oszczędzilibyśmy sobie przyjmując elementarne założenie: zła poezja nie jest nikomu potrzebna. Nie ma żadnego usprawiedliwienia dla powstania złego wiersza: jest zawsze lepiej, gdy go nie ma, niż gdy jest. Zła literatura to nie tylko, jakby powiedział tomista, nieobecność literatury dobrej; to raczej, jakby to z kolei ujął manichejczyk, aktywana obecność estetycznego Zła. A Złu nie należy pomagać, usprawiedliwiając jego pojawianie się i panoszenie wskazywaniem na pragmatyczne cele. Wydawanie złych przekładów np. W. H. Audena dlatego, że dobrych nie ma pod ręką, a o tym ważnym poecie należy dać „jakieś pojęcie" polskiemu czytelnikowi, jest fundamentalną pomyłką: przeczytanie zbiorku złych polskich wierszy nie da nikomu żadnego „pojęcia" o twórczości Audena, ponieważ poeta ten w języku angielskim takich złych wierszy nie pisał.

Z tego, co mówię, wynika — jak się wydaje — pewna praktyczna konsekwencja dla krytyki przekładu poetyckiego. Krytyka taka, jeśli

u nas czy w innych literaturach jest w ogóle podejmowana, zaczyna zwykle proces oceny od niewłaściwego końca: porównuje najpierw tekst przekładu z tekstem oryginału pod względem „wierności treściowej", wyłapując z łatwą satysfakcją wszystkie przypadki nieścisłych ekwiwalentów słownych, niewłaściwie zrozumianych idiomów, odmienności obrazów itd., dopiero potem zaś — jeśli w ogóle ma na to ochotę — poświęca nieco uwagi autonomicznej wartości tłumaczenia jako utworu poetyckiego samego w sobie. „Przekład wiersza poety X przez tłumacza Y jest pełen fatalnych błędów, np. zamiast ‚nieskalany alabaster twego ciała' powinno być ‚karraryjski marmur twego ciała', zamiast ‚o świcie obudził nas śpiewem skowronek' powinno być ‚nad ranem wyrwała nas ze snu piosenka skowronka', a już zupełnym skandalem jest, że tłumacz mówi o ‚ogrodzie dyszącym wonią macierzanki', czyli *Thymus serphyllum* podczas gdy w oryginale stoi jak byk ‚maciejka' (*Mathiola bicornis*). Z drugiej strony, trzeba odnotować z uznaniem, że przekład się rymuje." Tak wygląda typowa krytyka przekładu.

A należałoby przyjąć kolejność właśnie odwrotną: w pierwszej fazie oceny zadać sobie podstawowe pytanie, czy ten oto wiersz, który widzę na stronicy, wiersz wyjęty na chwilę z kontekstu przekładowego, wiersz oceniany autonomicznie i sam za siebie odpowiedzialny jako utwór napisany w języku polskim, napisany po to, aby spełnić pewne zadania, które tylko poezja spełnić potrafi — czy taki wiersz jest w ogóle coś wart jako utwór poetycki. Jeśli nie jest, jeśli nie stanowi sam w sobie wybitnego dokonania estetycznego, jeśli mnie, po prostu mówiąc, nie porywa albo wręcz wydaje się poetycko koślawy — wówczas na tym pierwszym etapie oceny należy krytykę zakończyć, oszczędzając już sobie porównania przekładu z oryginałem; ostatecznie, nawet gdyby pachniała w nim maciejka a nie macierzanka, gdyby okazał się stuprocentowo „wierny" leżącym na powierzchni znaczeniom utworu, nie zmieniłoby to naszego zdania o jego elementarnej niepotrzebności. Jeżeli natomiast uznajemy przekład za utwór poetycki w autonomicznym sensie wybitny — a, wtedy możemy przejść do drugiego etapu oceny: zastanowienia się nad tym, jaką cenę w monecie odstępstw od powierzchniowej semantycznej „wierności" zapłacił tłumacz za osiągniętą przez siebie poetycką wybitność.

Nie oznacza to, że zachęcam do tolerowania przekładów, w których tłumacz poczyna sobe z ważnymi sensami oryginału zupełnie nie-

frasobliwie (choćby i z tą nieszczęsną maciejką, jeśli rzeczywiście dla lirycznej akcji wiersza jest ważne, że to ona pachniała), przeinaczając je i fałszując w pogoni za artystycznym efektem. Bynajmniej: jeśli naruszenia oryginalnego sensu idą za daleko, przekładu takiego nie uratuje przed moją krytyką nawet jego najwyższe mistrzostwo autonomicznie-poetyckie. Na krytykę taką będzie jednak czas i miejsce w drugim etapie oceny: będę też wtedy krytykiem w miarę sprawiedliwym, ponieważ odstępstwa znaczeniowe będę w stanie oceniać w kategoriach ich funkcjonalnej użyteczności estetycznego efektu. Gdy natomiast krytyk zaczyna swoją ocenę od szczegółowego wytykania tłumaczowi „treściowych" uchybień, regułą jest, że zza drzew nie widzi lasu — że nie stać go na sfunkcjonalizowanie tych obserwacji i zastanowienie się nad ogólniejszą, nie tylko „treściową" semantyką poetycką przekładu.

Powie ktoś jednak, że — nie inaczej niż w jakiejkolwiek ocenie estetycznej — w ocenie przekładu nie ma miejsca na rysowanie granicy pomiędzy „dobrym" a „złym" tak kategoryczną krechą: zamiast czarno-białej opozycji tych pojęć należałoby raczej posługiwać się stopniowalną gamą odcieni i ocenami zrelatywizowanymi, typu „lepsze-gorsze". Zgadzam się , ale nie całkiem. Oczywiście, że przekłady dobre różnią się stopniem osiągniętej „lepszości"; oczywiście, że i przekłady złe można lokować w różnych punktach skali „gorszości". Mimo to upierałbym się, że wyraźna i — w ramach przyjętego systemu kryteriów — bezsporna granica pomiędzy przekładami „dobrymi" i „złymi", dającymi się i nie dającymi zaakceptować, jednak istnieje. W sztuce krytycznej eksplikacji tekstu założenie wielości możliwych odczytań nie przeszkadza temu, że pewne odczytania są obiektywnie błędne, stoją w kompletnej sprzeczności z niewzruszonym i nieredukowalnym jądrem sensu utworu (wiem, że nie zgodziłby się ze mną dekonstrukcjonista, ale nic mnie jego niezgoda nie obchodzi, ponieważ zgodnie z założeniami samego dekonstrukcjonizmu jest, jako tekst, i tak pozbawiona jakiegokolwiek określonego znaczenia). Podobnie i w sztuce przekładu da się ustalić granicę, po przekroczeniu której translatorska interpretacja jest nie tylko „gorsza" od jakiejś interpretacji „lepszej", ale również sama w sobie jest interpretacją obiektywnie „złą".

Ustalenie takiej granicy — to właśnie zadanie dla odpowiedzialnej krytyki przekładu. Jak ją jednak ustalić, przy pomocy jakiego kryterium?

Proponowałbym posłużenie się wprowadzoną już przeze mnie kategorią dominanty semantycznej utworu poetyckiego. Aby to pojęcie właściwie zrozumieć, trzeba najpierw odrzucić dawno już skompromitowany (a wciąż jeszcze zadziwiająco obecny w typowych rozważaniach krytyka przekładu czy samego tłumacza) podział na „treść" i „formę". Zastąpić go powinno ogólne pojęcie znaczenia rozumianego jako pełnia semantycznego potencjału zawierająca się zarówno w bezpośrednio dostępnych lekturze słowach i zdaniach, jak i w poetyckiej organizacji wypowiedzi. Każdy wybitny utwór poetycki jest miniaturowym modelem świata, i w modelu tym dosłownie każdy element składowy — od sumy wypowiedzianych wprost twierdzeń do najdrobniejszych atomów pozbawionej w zasadzie samodzielnego znaczenia fonetyki, od przynależności gatunkowej czy nawiązań do tradycji aż do wewnątrztekstowych problemów składni czy gramatyki — może dzięki odpowiedniej organizacji tekstu wziąć udział w procesie wytwarzania znaczeń. Wartość estetyczna bierze się w tym procesie stąd, że generowanie znaczeń w danym utworze poddane być może pewnej nadrzędnej zasadzie, która wszystkie znaczeniotwórcze elementy tekstu sprowadza jakby na wspólną płaszczyznę czy nadaje im wspólne ukierunkowanie. Witkacy, żeby jeszcze raz go zacytować, mówiłby w takich wypadkach o jedności w wielości, Szkłowski nazwałby tę zasadę naczelnym „chwytem" utworu, strukturalista przywołałby termin „gest semantyczny" — my mówimy najostrożniej o semantycznej dominancie, prymacie określonego elementu struktury utworu, który stanowi mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu jego sensów. Dostrzec ten klucz i zrobić z niego odpowiedni użytek — to zadanie tak dla czytelnika, jak dla krytyka-interpretatora, jak i wreszcie dla tłumacza utworu.

3. Zacznijmy od paru przykładów poezji dawnej i zarazem (nie tylko z tego względu) wyjątkowo trudnej dla tłumacza. Oto wiersz Johna Donne'a (1572—1631), w wersji oryginalnej i w przekładzie Aleksandra Mierzejewskiego:

SONET XIV

Batter my heart, three person'd God; for, you
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;
That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend

Your force, to breake, blowe, burn, and make me new.
I, like an usurpt towne, to'another due,
Labour to' admit you, but Oh, to no end,
Reason your viceroy in mee, mee should defend,
But is captiv'd, and proves weake or untrue.
Yet dearly'l love you, and would be lov'd faine,
But am betroth'd unto your enemie.
Divorce mee, 'untie, or breake that knot againe,
Take mee to you, imprison mee, for I
Except you'enthrall mee, never shall be free,
Nor ever chast, except you ravish mee.

SONET XIV

Roztrzaskaj serce moje, Boże Trójjedyny,
Boś dotąd pukał jeno, szeptał, błyskał, winy
Me przeliczał, naprawiał. Lecz bym wznieść się mógł,
Musisz zgiąć mnie z wszechsiły i obalić z nóg,
Złamać, zmiażdżyć, przepalić i nowym uczynić.

Jam jak miasto pod szturmem wroga, cytadela
Zdobyta, trudzę się, by przyjąć odsiecz Bożą,
Gdy Rozsądek, Twój we mnie namiestnik, zatrowożon,
Przez zło opętan, słaby i udręczon wiela,
Miota się, zniewolony od nieprzyjaciela.

Nie broni mnie. Jam, Panie, wroga oblubieniec,
Lecz ogromnie Cię kocham. I miłości wzajem
Pragnę Twojej, choć czasem niewiernym się staję.
Rozwiedź mnie. Rozszarp węzeł. Weź mnie jak w więzienie
W siebie. I od małości uwolń. Zwiąż przybłędę —
I posiądź — zgwałć — bo jeno wtedy czysty będę.

Antoni Słonimski opowiada gdzieś, jak to po wydaniu jego debiutanckich *Sonetów* pewien recenzent napisał: „Sonet na stronie 18 jest szczególnie ładny, szkoda tylko, że taki krótki!". Sonet w wykonaniu Mierzejewskiego jest również całkiem ładny, szkoda tylko, że taki długi. Na usprawiedliwienie tłumacza można dodać, że w początkach wieku XVII w angielskiej terminologii gatunkowej słowo „sonet" wciąż jeszcze było terminem nie całkiem sprecyzowanym i skodyfikowanym; poeta późniejszy nawet od Donne'a, sir John Suckling, tytułował tak swoje liryki, które ktoś bardziej od niego pedantyczny nazwałby raczej „pieśniami" — utwory z reguły dłuższe niż 14 linijek i nie mające nic wspólnego z żadnym ze znanych typów strofiki sonetu. No tak, ale nie jest to przypadek Donne'a. Ten akurat poeta cały swój cykl *Holy Sonnets* złożył wyłącznie z utworów, reprezen-

tujących klasyczny typ sonetu elżbietańskiego w jego trudniejszej technicznie wersji, z rymami nie w układzie (występującym np. u Szekspira) abba cddc effe gg, ale w naśladującym modele włoskie układzie abba abba cddc ee. Czepianie się faktu, że Mierzejewski wydłużył ten wzorzec o dwie linijki, może z mojej strony wyglądać na pustą pedanterię. Ostatecznie, znana różnica pomiędzy językiem angielskim a polskim — fakt, że z tych dwóch języków angielszczyzna zawiera statystycznie więcej wyrazów krótkich, zwłaszcza jednosylabowych — powoduje, że takie czy inne wydłużenie wersji polskiej jest w praktyce tłumacza regułą. Inny przykład zademonstruje nam za chwilę, jak zgubne skutki miewa nieraz upieranie się tłumacza przy mechanicznej sylabowej ekwiwalencji i tłumaczenie angielskiego pięciostopowca jambicznego polskim jedenastozgłoskowcem. Tłumacz, który rozumuje nie arytmetycznymi ale funkcjonalnymi kategoriami, wie dobrze, że w większości wypadków postępowanie takie nie ma sensu: za utrzymanie krótszego metrum płaci się rezygnacją z ważnych słów czy znaczeń, które się w linijce nie mieszczą. Pięciostopowy jamb ma się więc prawo oddać polskim trzynastozgłoskowcem; jeśli wiersz jest stychiczny, a nie stroficzny, jak np. w dialogach sztuk Szekspira, można zachować jedenastozgłoskowiec, ale tylko dlatego, że ma się wtedy inne niepisane prawo — do nieznacznego zwiększenia liczby wersów, np. wydłużenia któregoś z monologów Hamleta o trzy czy cztery linijki.

Mierzejewski bez skrępowania korzysta z obu tych możliwości naraz: wydłuża wiersz o dwie linijki i stosuje 13-zgłoskowiec. Bylibyśmy w stanie mu to wybaczyć (zwłaszcza że okupuje to ustępstwo dość złożonym układem rymów — aabba cddcc — w pierwszych dwu strofach), gdyby chodziło o jakikolwiek inny wiersz niż właśnie ten. Niż wiersz, który nie tylko należy do sekwencji rygorystycznie traktowanych i mistrzowsko radzących sobe z własnym rygorem 14-wersowych sonetów, ale w dodatku z gatunku sonetowego czyni w niepowtarzalny sposób składnik znaczeniotwórczej dominanty utworu. *Sonet XIV* jest, bardziej niż inne sonety Donne'a i zapewne bardziej niż jakikolwiek utwór w poezji siedemnastowiecznej Anglii, przykładem charakterystycznego dla estetyki tamtych czasów zderzenia rygoru z nadmiarem. Dominanta semantyczna tego wiersza mieści się w punkcie zderzenia dyscypliny skrajnie ustabilizowanego i skodyfikowanego gatunku z niepowstrzymanym nadmiarem, zdyszanym pośpiechem i emocjonalno-ekspresywną skrajnością tego, co

ma do powiedzenia – do wyrzucenia z siebie – podmiot wiersza. Kluczem do paradoksalnego, pełnego dramatycznych ambiwalencji sensu tego sonetu jest stylistyczne zjawisko wtłoczenia szalonego nadmiaru skłębionych, sprzecznych wewnętrznie myśli i emocji w rozpoznawalną natychmiast ramkę konstrukcji sonetu, traktowanej tu z żelazną konsekwencją. Podobnie jak Bóg ma „uwięzić w sobie" ludzką duszę i, paradoksalnie, zarazem w nią wejść, drogą seksualnego gwałtu, tak forma sonetu zarazem więzi w swoim niezmiennym i nieugiętym kształcie strumień gwałtownej wypowiedzi i w strumień ten wchodzi „gwałtem", zakłócając jego swobodny bieg swoimi metrycznymi i rymowanymi przymusami.
Decydując się na rezygnację z formy sonetowej, Mierzejewski dowiódł, że tej specyficzności wiersza nie dostrzegł czy nie zrozumiał. Wydłużając wiersz i zwiększając liczbę linijek – a także, przy okazji, „uspokajając" składnię i intonację przez rozbicie długich, zdyszanych zdań Donne'a na krótsze frazy oraz łagodząc kategoryczną ostrość kluczowych stwierdzeń (nijakie i ostrożne „choć c z a s e m niewiernym się staję") – osiągnął może efekt potoczystości i płynności wiersza, ale przecież właśnie nie o potoczystość czy płynność tu chodzi. Ten wiersz ma być przykładem trudnego poetyckiego mówienia, przełamywania każdym słowem i każdą sylabą oporu, jaki stawia łamiący się i zdyszany głos, niedostatecznie sprawny język, napór nie dającej się wyrazić emocji, sama wreszcie obojętność Adresata. Jeśli więc ten wiersz tłumaczyć, to może raczej tak:

Zmiażdż moje serce, Boże, jak zmurszałą ścianę,
Którąś tchem, blaskiem dotąd muskał potajemnie,
Naprawiał; niech mnie Twoja moc złamie i zemnie,
Spali, odnowi; zwal mnie z nóg – dopiero wstanę.
Jam jest miasto zdobyte, innemu poddane,
Trudzę się, by Twą odsiecz wpuścić, lecz daremnie,
Rozum, co miał mnie bronić, Twój namiestnik we mnie,
Wzięty w niewolę, zdradza miasto pokonane.
Tak, kocham cię, chcę Twojej miłości, lecz jeszcze
Ciągle Twój nieprzyjaciel jest mym oblubieńcem;
Rozwiedź mnie zatem, rozwiąż, rozerwij nareszcie
Ten węzeł, weź mnie w siebie, uwięź; swoim jeńcem
Gdy mnie uczynisz, wolność dopiero posiędę,
I tylko gdy mnie weźmiesz gwałtem, czysty będę.

Pozostańmy na chwilę przy sonetach Donne'a, ponieważ tłumaczenie innego, nie mniej sławnego z nich, posłuży jako wyjątkowo

pouczający przykład błędnej interpretacji translatorskiej o odmiennych przyczynach i charakterze. Chodzi o *Sonet X* w przekładzie Jerzego S. Sity:

SONNET X

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poor death, nor yet canst thou kill mee;
From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee doe goe,
Rest of their bones, and soules deliverie.
Thou art slave to Fate, chance, kings, and desperate men,
And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,
And poppie, or charmes can make us sleepe as well
And better than thy stroake; why swell'st thou then?
One short sleepe past, wee wake eternally.
And death shall be no more, Death thou shalt die.

SONET X

Nie pusz się, Śmierci, chociaż lękiem dławisz
Człeka lichego, za jaje Twa groza;
Ani mnie zetniesz jeszcze, ani mrozem
Ściętym żywota, Biedactwo, pozbawisz.

Ze snu, co ledwie za obraz swój stawisz,
Pożytki wielkie; za Twoim więc wozem
Rozkosz iść musi; im rychlej zejść możem,
Tym pewniej przecie duszę moją zbawisz.

Królom powolnaś, losom i żołnierzom;
W truciznach siedzisz, zarazie i wojnach;
Przecz się więc\ puszysz? Śpi barziej spokojnie,

Kto maku zażył, jak Twoich uderzeń;
Krótki sen minie i wstaniem zbudzeni.
I sczeźniesz, Śmierci, i w proch się przemienisz.

Już na pierwszy rzut oka uderzają w tym przekładzie dwie cechy: ostentacyjna archaizacja języka i znaczeniowa niejasność biorąca się — jak podejrzewamy — z konieczności nadmiernej kondensacji wypowiedzi. Obie te rzeczy dają się zauważyć nawet bez porównania przekładu z oryginałem. Zajmijmy się więc najpierw tłumaczeniem Sity — zgodnie z proponowaną powyżej dwuetapową metodyką

krytyki przekładu – jako autonomicznym utworem poetyckim w języku polskim i spróbujmy odpowiedzieć sobie szczerze na pytanie, czy nam się ten utwór podoba czy nie. Archaizacja jest istotnie ostentacyjna: nie ogranicza się tylko do zwykłych i dobrze znanych tłumaczom metod delikatnego sygnalizowania dawności archaizmami fonetycznymi („barziej"), morfologicznymi („człeka", „przecie"), leksykalnymi („przecz"), fleksyjnymi („możem", „wstaniem") czy składniowymi (szyk typu „Tym pewniej przecie duszę moją zbawisz"). Nie, tych umiarkowanych metod Sicie nie dosyć: oto już w środku drugiej linijki zakopuje on prawdziwą minę przeciwpiechotną archaizmu, na którą dość nastąpić brnącemu przez ten tekst czytelnikowi, aby szok estetyczny omal go nie wysadził w powietrze. „Nie pusz się Śmierci, chociaż lękiem dławisz Człeka lichego, z a j a j e Twa groza"!

Trudno o większy dysonans stylistyczny w wierszu rzucającym wyzwanie Śmierci, niż to farsowo-komiczne „za jaje": nie sądzę, żeby mógł to inaczej odczuć nawet odbiorca oczytany w literaturze staropolskiej, kóry przypomni sobe, że jest to zwrot mający w dawnej polszczyźnie prawo obywatelstwa. Znamy go choćby z fraszki Kochanowskiego – bynajmniej nie humorystycznej, raczej pogodnie-lirycznej – *O Hannie*: „Ale to wszystko za jaje, / Kiedy Hanny nie dostaje". Lecz właśnie: to, że uświadamiamy sobie tak konkretną proweniencję archaicznego zwrotu, powoduje, że jego stylistyczny walor wydaje nam się nieodłącznie związany ze źródłem, z którego zwrot został zaczerpnięty. Nawet wertowanie słowników dawnej polszczyzny nie da nam pewności co do tego, jaką częstotliwość użycia czy jakie nacechowanie stylistyczne miał zwrot w ustach człowieka XVI wieku; nie wiemy, czy na przykład kaznodzieja na renesansowym pogrzebie mógł powiedzieć: „Za jaje ta śmierć w obliczu Wieczności" i nie zostać zdzielony w łeb buzdyganem przez obrażonego żałobnika. Może mógł: pamiętamy tylko, że zwrotu użył w swojej pogodnej pejzażowo-erotycznej fraszce Kochanowski. I ani ten fraszkowy kontekst, ani względy porównawczej poetyki historycznej (język poetyki Kochanowskiego znajduje się na znacznie wcześniejszym etapie rozwoju niż język Donne'a, który mógłby być wnukiem naszego poety) nie usprawiedliwają użycia tak konkretnego cytatu – czy nawet aluzji literackiej – w przekładzie tego akurat wiersza tego akurat autora. Archaizacja Sity jest i anachronicznie, i estetycznie niecelna.

Jest także niekonsekwentna, i to bodaj największy błąd artystyczny nie tylko tego jednego, ale wszystkich przekładów Sity z dawnej poezji angielskiej. Kto wie, może śmiech, jakim witamy nieoczekiwane „za jaje" wynika z naszej ignorancji: może Kochanowski użyłby tego zwrotu nawet w którymś z *Trenów*, gdyby napisał ich więcej. Ale na pewno, nawet gdyby dożył stu lat, nie zrymowałby „żołnierzom-uderzeń", „wojnach-spokojnie", „groza-mrozem-możem", ani nawet „zbudzeni-przemienisz". Tego rodzaju rymy niedokładne nie były dla niego w ogóle rymami; i autorytet nieugiętych praw systemu wersyfikacyjnego Kochanowskiego był, jak wiemy, tak ogromny, że współbrzmienia tego rodzaju pozostawały poza obrębem zasobu dopuszczalnych rymów przez następne trzy stulecia. Archaizacje Sity mają charakter wybitnie, żeby się tak wyrazić, oportunistyczny: pojawiają się tylko wtedy, kiedy ich użycie nie zmusza do wysiłku. Morfologię czy fonetykę archaizować jest nadzwyczaj łatwo: wystarczy z „wszystko" usunąć „s", albo z „bardziej" — „d" i już mamy piękne „wszytko" i „barziej". Znaleźć rym dokłady jest znacznie trudniej, bo trzeba przy tym trochę przysiąść i wykonać pewną pracę myślową. Sicie szkoda na to czasu: 90 procent jego rymów to rymy najłatwiejsze — albo gramatyczne (okropne poczwórne „dławisz-pozbawisz-stawisz-zbawisz"), albo niedokładne. Czytany w izolacji od oryginału, z punktu widzenia autonomicznej wartości estetycznej, wiersz taki jak jego przekład *Sonetu X* brzmi jak zgrzyt żelaza po szkle: zarchaizowany język, który chciałby uchodzić za XVI — czy XVII-wieczny, wytwarza nieznośny dysonans w zetknięciu z najzupełniej nie-staropolskimi i zresztą ogólnie niechlujnymi rymami.

To nie wszystko. Wciąż jeszcze oglądamy ten przekład jako oddzielny utwór, nie badając relacji, łączącej go z oryginałem — i w takiej oddzielnej lekturze uderza inna jego cecha: to, że niektórych użytych tu fraz czy zwrotów nie da się — mówiąc po prostu — zrozumieć, a co za tym idzie, niezrozumiały jest cały utwór. Konia z rzędem czytelnikowi, który pojmie, co właściwie znaczy zdanie: „Ani mnie zetniesz jeszcze, ani mrozem / Ściętych żywota, Biedactwo, pozbawisz". Czy chodzi o ludzi „ściętych mrozem żywota", których śmierć czegoś nie „pozbawi" (czego?), czy też śmierć ma „nie pozbawić żywota" ludzi „ściętych mrozem"? Już sama składnia jest niejasna, a nie wiemy jeszcze, skąd tu mróz i co oznacza. Gdyby np. przyjąć odczytanie drugie, czy ma to się odnosić do sytuacji

zamarznięcia, ale takiego nie na śmierć? Skąd pewność mówiącego, że ktoś w tym sensie „ścięty mrozem" nie zostanie w żadnym wypadku „pozbawiony żywota"? Może chodzi o mróz w jakimś innym, figuratywnym sensie? Ale jakim? Nie jest to przecież symbol Śmierci, bo mróz i Śmierć są w tym zdaniu oddzielone od siebie, a nawet sobie przeciwstawione.

Dalej: „im rychlej zejść możem, / Tym pewniej przecie duszę moją zbawisz." Znowu: co to znaczy? Jeśli nawet koślawe składniowo zdanie rozumieć jako „im rychlej my (ludzie w ogóle?) umieramy, tym pewniej (ty Śmierci) zbawisz moją duszę", tych dwu fraz nie łączy jakakolwiek logiczna zależność. Z pewnością w żadnej ze znanych teologii czy systemów metafizycznych nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, dlaczego rychłe umieranie jakiejś ludzkiej zbiorowości miałoby wzmagać pewność zbawienia indywidualnej duszy, a już zwłaszcza, dlaczego sama Śmierć miałaby tu dokonywać dzieła zbawienia. Jeszcze dalej: „Śpi barziej spokojnie, / Kto maku zażył, jak Twoich uderzeń" — a cóż to pokraczne zdanie znaczy? I wreszcie ostatnie dwie linijki: poprawne składniowo, ale niezrozumiałe na płaszczyźnie, żeby tak rzec, ideologicznej: wyczuwamy, że czegoś tu brak, jakiegoś wyjaśnienia, jakiegoś ostatecznego argumentu, który przekonałby nas, że jest taka czy inna logika w wyzywającym zanegowaniu wiecznotrwałości Śmierci. Wiersz jest niczym więcej jak zlepkiem niejasnych i nie powiązanych ze sobą zdań.

Odrzuciwszy w ten sposób przekład Sity już po pierwszym etapie oceny — stwierdziwszy po prostu, że jest to nieudany, obiektywnie niedobry wiersz w języku polskim — moglibyśmy nawet nie fatygować się drugim etapem krytycznej analizy. Dla samej ciekawości sięgamy jednak do oryginału — i cóż widzimy? Wiersz Donne'a, przy całej swojej siedemnastowiecznej natchnionej paradoksalności, uderza jasnością i żelazną wręcz logiką wywodu. Potęga i groza śmierci zostają poddane w wątpliwość całym szeregiem racjonalnych argumentów. Primo: skoro sen, będący jedynie obrazem śmierci, przynosi miłe wytchnienie, o ileż milsza musi być śmierć jako taka. Secundo: skoro śmierć jest na usługach losu, przypadku, wojny itp., widocznie nie jest najpotężniejsza w świecie. I tak dalej, i tak dalej. Cały ten logiczny łańcuch w przekładzie Sity ulega rozerwaniu z jednego prostego powodu: brak w nim niektórych ogniw. Brak np. ogniwa tak bezwzględnie potrzebnego, jak przysłówek *eternally*

(„wiecznie" czy raczej „na wieczność"), kwalifikujący w przedostatniej linijce oryginału czasownik *we wake*. Tylko to, że obudzimy się „na wieczność" (tzn. w ramach wyznawanego przez Donne'a chrześcijańskiego światopoglądu, po Sądzie Ostatecznym), wyjaśnia, dlaczego „śmierci nie będzie, śmierć sama umrze."
A wszystko to z powodu jednej błędnej decyzji interpretacyjnej tłumacza. Dominantą semantyczną swojego przekładu Sito mianował uroki (wątpliwe, jak widzieliśmy) archaizacji i na ich produkowaniu się skupił, nie poświęcając skutkiem tego najmniejszej uwagi logice paradoksalnego argumentu, która stanowi podstawę swoistości i artystycznej spójności sonetu Donne'a. Co więcej, dodatkowa decyzja o charakterze technicznym — niepotrzebny wybór jedenastozgłoskowca jako ekwiwalentu jambicznego pentametru Donne'a — spowodowała, że w linijkach przekładu na pewne słowa i ich znaczenia po prostu nie starczyło miejsca. W każdym niemal przekładzie to czy owo oryginalne znaczenie trzeba wyrzucić, ważne jest jednak, które sensy się wyrzuca. Sito, pochłonięty swoim archaizowaniem, wyrzucił beztrosko najważniejsze ogniwa logicznego argumentu — takie jak „przypadek" albo „wieczność" (gdzie indziej zresztą wstawiając dla rymu swoje własne „mrozy" i „wozy", ogniwa niepotrzebne, wzmagające jedynie niejasność i niezborność przekładu). Wystarczy użyć 13-zgłoskowca i zastanowić się przez chwilę nad logiką oryginału, aby sonet, który w przekładzie Sity tak nas zbijał z tropu swoimi zagadkami, przybrał postać tekstu gęstego od znaczeń ale zarazem najzupełniej zrozumiałego:

Śmierci, próżno się pysznisz; cóż, że wszędy slynie
Potęga twa i groza; licha w tobie siła,
Skoro ci, których — myślisz — jużeś powaliła,
Nie umrą, biedna Śmierci; mnie też to ominie.
Już sen, który jest Twoim obrazem jedynie,
Jakże miły: tym bardziej więc musisz być miła,
Aby ciała spoczynek, ulga duszy była
Przynętą, która ludzi wabi w twe pustynie.
Losu, przypadku, królów, desperatów sługo,
Posłuszna jesteś wojnie, truciźnie, chorobie;
Łatwiej w maku czy w czarach sen znaleźć niż w tobie
I w twych ciosach; więc czemu puszysz się tak długo?
Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka
W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka.

Pozostańmy przy tym samym tłumaczu, ale dajmy mu szansę i sięgnijmy po przykład z innego poety. Może Sito da sobie lepiej radę z autorem, którego krystaliczna jasność i klasyczna wręcz precyzja konstrukcyjna nie pozostawi wątpliwości co do tego, co stanowi dominantę semantyczną jego wiersza? Oto krótki liryk George'a Herberta (1593—1633) i jego przekład pióra Sity:

VERTUE

Sweet day, so cool, so calm, so bright,
The bridall of the earth and skie:
The dew shall weep thy fall to night;
For thou must die.

Sweet rose, whose hue angrie and brave
Bids the rash gazer wipe his eye:
Thy root is ever in its grave,
And thou must die.

Sweet spring, full of sweet dayes and roses,
A box where sweets compacted lie;
My musick shows ye have your closes,
And all must die.

Only a sweet and vertuous soul,
Like season'd timber, never gives;
But though the whole world turn to coal,
Then chiefly lives.

CNOTA

Dniu, w którym Ziemia przyjmuje Niebiosa,
Tyle spokojny przecie, ile jasny;
Upadek twój opłacze rosa,
Bo musisz zgasnąć.

Różo żarliwa, łza mąci spojrzenie
Śmiałkom, gdy barwy twoje gniewem płoną;
W grobie albowiem tkwisz korzeniem,
Przyjmij śmierć oną.

Wiosno dni słodkich, pełna róż płonących,
W szkatule twojej słodycz ułożona;
Muzyka moja dla ginących
Jest przeznaczona.

Jedynie Dusza, słodka i cnotliwa,
Trwa niby drewno dobrze wyprawione;
Gdy świat popiołem się okrywa,
Ma w nim osłonę.

Lepiej, ale znowu coś tu nie gra. Już na pierwszym etapie oceny, bez porównywania z przekładem, odnosimy podobne jak poprzednim razem wrażenie: wiersz w swojej polskiej wersji jest stylistycznie niekonsekwentny i logicznie niespójny. Niekonsekwencja to nie tylko takie samo jak w przekładzie Donne'a zderzenie archaizowanego języka z niechlujną prowizorką rymowania („jasny-zgasnąć"). To również np. fakt, że w dwóch ostatnich strofkach jest tyle „słodyczy": podejrzewamy, że poeta taki jak Herbert albo uniknąłby wielokrotnego powtórzenia, albo, gdyby istotnie użył był epitetu tyle razy w tej samej formie, nadałby mu w jednym przynajmniej wypadku jakieś inne znaczenie, żeby uniknąć monotonii. Jakoż sprawdzający rzut oka na oryginał przekonuje, że mieliśmy rację: Sito padł ofiarą pośpiesznego czytania albo też po prostu nie wiedział, że słowo *sweets* w siedemnastowiecznej angielszczyźnie oznaczało nie „słodycze", ale „perfumy, wonności". (Może kogoś dziwić, że rutynowanemu tłumaczowi ośmielam się zarzucać niedostateczną znajomość języka, ale Sicie podobne wpadki zdarzają się dość często. W jednym z przekładów z innego XVII-wiecznego poety, Richarda Crashawa, zrozumiał pomyłkowo słowo *turtle* w jego podstawowym dzisiejszym sensie „żółwia", co dało mu asumpt do stworzenia obrazu pary kochanków splecionych uściskiem „jak słodkie żółwie, w kłąb zwinięte" — obraz nie zanadto prawdopodobny z punktu widzenia naszych zdroworozsądkowych domysłów na temat form intymności technicznie dostępnych gadom pancerzowatym z rzędu *Chelonia*: co dobrze by świadczyło o brawurze barokowej wyobraźni Crashawa, gdyby nie to, że w wieku XVII słowo *turtle* oznaczało najzupełniej konwencjonalną „turkawkę" czy „synogarlicę". Nie chcę jednak być złośliwy: luki w znajomości języka posiada każdy tłumacz i możliwość przypadkowego potknięcia w postaci pomyłkowego zrozumienia wyrazu to zmora, od której nikt nie jest wolny. (Nie zapomnę, jak mnie samemu omal się nie zdarzył w przekładzie wiersza Josifa Brodskiego obraz antycznego legionisty ubranego „w lśniące łaty"; przed tym, jak mi się przy tłumaczeniu wydawało, wyszukanym oksymoronem, a naprawdę kompromitującym błędem uratował mnie w ostatniej chwili Wiktor Woroszylski, który, czytając mój przekład przed publikacją, domyślił się, że kalkuję w ten sposób rosyjskie słowo *laty* oznaczające po prostu „zbroję".)

Wróćmy do przekładu Sity. Również druga zauważona przez nas cecha, niespójność logiczna jego polskiej wersji „Cnoty", uderza

nawet bez konfrontacji z oryginałem. Wydaje się np. po prostu niemożliwe, aby precyzyjny Herbert mógł popełnić bezsensowną linijkę „(Dniu,) Tyle spokojny przecie, ile jasny". Co ma oznaczać to „przecie" i do jakiego oraz czyjego stwierdzenia polemicznie się odnosi? I skąd równanie „tyle, ... ile...", sugerujące tautologicznie, a więc niepotrzebnie, a zarazem nieściśle, więc też nie na miejscu u ścisłego Herberta, istnienie jakiejś niezmiennej proporcji między „spokojnością" dnia a jego „jasnością"? (Zaglądamy do oryginału: istotnie, są to wszystko własne dodatki Sity, winkrustowane w tekst zapewne dlatego, że nadają mu pozór archaiczności.) Inny przykład niespójności: „Muzyka moja dla ginących / Jest przeznaczona". Zdanie ładnie brzmiące, ale chyba — podejrzewamy — opierające się znowu na jakimś semantycznym nieporozumieniu. „Muzyka" Herberta, tj. chyba śpiewana przezeń poetycka pochwała, składana jest przecież w hołdzie — jak wskazuje ostatnia strofa — cnotliwej Duszy, a więc czemuś, co właśnie nie należy do świata „ginących", jest wiecznotrwałe. (Kolejne zerknięcie w tekst oryginału: no tak, kolejna gafa językowa tłumacza. Sito nawyraźniej nie wiedział, że wieloznaczne słowo *close* — najogólniej, „zamknięcie" — w kontekście dosłownie tu rozumianej „muzyki" czy „nut" ma konkretne i ścisłe znaczenie kadencji czy kody.) I wreszcie dwie linijki ostatnie, które wprowadzają nas w stan ostatecznej konfuzji nawet nie logicznej, ale po prostu składniowej. Co tu jest podmiotem, a czego reprezentantem jest zaimek „nim"? Czy zdanie oznacza „Gdy świat popiołem się okrywa, on, tzn. świat, ma osłonę w nim, tzn, popiele"? Czy też może: „Gdy świat popiołem się okrywa, ona, tzn. Dusza, ma osłonę w nim, tzn. świecie"? A może: „...w nim, tzn. w popiele"?

Wszystkie te wątpliwości schodzą jednak na plan dalszy, gdy w konfrontacji z oryginałem zauważamy rzecz niewiarygodną: tłumacz nie dostrzegł, czy też dla ułatwienia sobie pracy wolał nie dostrzec, bijącej wręcz w oczy dominanty semantycznej wiersza. Jest nią oczywiście jego oparcie na refrenowym schemacie końcowego rymu w czwartej, krótkiej linijce kolejnych strof, rymu powracającego najpierw trzykrotnie bez zmian (to samo *die*, o regularności wzmocnionej poprzedzającym *must*, również trzykrotnie bez zmian powtórzonym), aby w ostatniej strofie ulec zakłóceniu i semantycznemu odwróceniu. Miarowe *memento mori* trzykrotnego *must die* (musisz umrzeć) zmienia się w *lives* (żyje). Zakłóceniu ulegają zresztą i inne narosłe tymczasem regularności, choćby takie jak anafortyczne

rozpoczęcie każdej z trzech pierwszych strof czy ich drugoosobowy zwrot do adresata, zastąpiony trzecią osobą liczby pojedynczej w strofie ostatniej.

Jedno jest pewne: jeśli nawet całego pakietu środków zastosowanych tu przez Herberta nie uda się ocalić w przekładzie, rzeczą bezwzględnie konieczną jest przynajmniej zachowanie rymowego paralelizmu ostatnich linijek trzech pierwszych strof, ostinatowego efektu wzmianki o nieuchronności zgonu, powtórzonej trzykrotnie jakby po to, aby na przeciwnej szali — w ostatniej linijce ostatniej strofy — potrójnej wagi i znaczenia nabrała wzmianka o szansie przezwyciężenia śmierci przez cnotę. Ba, ale w tym celu trzeba znowu ruszyć trochę głową: *must die* w oryginale nie tylko trzykrotnie się powtarza, ale także za każdym razem jest zrymowane z innym słowem, wypada więc znaleźć trzy różne — dokładne, bo to wiek XVII! — rymy do słowa „umrzeć" (co jest w oczywisty sposób niemożliwe) albo np. „umiera". Sito, zapewne odstraszony tą koniecznością, z refrenu w ogóle rezygnuje, pozbawiając tym samym wiersz nie tylko jego dźwiękowej orkiestracji, ale również wszystkiego innego, co w nim bezwzględnie ważne: napięcia, wynikającego z paradoksalnej równoważności niejednakowych rozmiarami części utworu (pojedyncza strofa ostatnia równa jest wagą trzem poprzednim), z precyzyjnego planu konstrukcyjnego, całej wreszcie zawartej w nim filozofii moralnej, zgodnie z którą jedna prawa dusza jest w stanie przetrwać tak codzienne obumieranie składników świata, jak i jego przyszłą zagładę we wszechogarniającym pożarze. Przekład, który miałby ambicję ocalenia tych wszystkich znaczeń, musiałby wyjść od założenia nienaruszalności dominanty semantycznej, jaką jest tu refren, i wokół tego stałego refrenu niejako obudować całą resztę substancji znaczeniowej wiersza. Na przykład:

Dniu, taki piękny, jasny i pogodny,
Z niebem, co czule na ziemię spoziera:
Rosa oplacze dzisiaj zmierzch twój chłodny,
Bo każdy dzień umiera.

Różo, choć w tobie barw palących tyle,
Że widz niebaczny oko aż przeciera,
Twoje korzenie tkwią w własnej mogile:
Kwiat każdy też umiera.

Wiosno, pogody i róż poro słodka,
Jak puzdro perfum twój czas się otwiera,
Lecz ma kadencję swą, jak pieśni zwrotka;
Bo cały świat umiera.

I tylko dusza prawa i cnotliwa
Trwa niczym dobrze wytrawione drewno:
Choć świat w popiołach wszystek dogorywa,
Ona żyje na pewno.

4. Jeśli wiersz George'a *Cnota* potraktować jako miniaturowy model świata, nietrudno dojść do wniosku, że naczelną zasadą konstrukcyjną tego modelu jest wiara w to, iż jeden pozytywny wyjątek (indywidualna „dusza prawa i cnotliwa") jest w stanie zrównoważyć terror negatywnej regularności (wszystkie wypadki „umierania", odchodzenia w nicość, jakie zna świat). Stąd właśnie podstawowa rola chwytu konstrukcyjnego, w którym ta filozofia się wyraża: paradoksalnej, chwiejnej równowagi pomiędzy, z jednej strony, balastem trzykrotnie powtórzonego refrenu, a z drugiej strony — pojedynczym przełamaniem refrenowej regularności w zakończeniu.

Prowadzi mnie to do przykładu następnego: przykładu zwodniczo prostego wiersza, nad którym biedzili się już liczni tłumacze i do którego kilkakrotnie „podchodziłem" ja sam. W utworze tym, późniejszym od wiersza Herberta o półtora stulecia, chodzi — filozoficznie rzecz biorąc — o problem ten sam, ale widziany jakby od odwrotnej strony: o pytanie, na ile indywidualny wypadek zła może zachwiać w nas wiarę w dany przez Boga, a więc sprawiedliwy, porządek świata. To etyczne pytanie ma zarazem swoją podszewkę estetyczną: komplikuje je dodatkowo uświadomienie sobie estetycznego ładu, jaki może cechować niektóre przejawy zła. Słynny wiersz, o którym mówię to *The Tyger*, *Tygrys* Williama Blake'a (1757—1827), jak wiadomo — jeden z liryków wchodzących w skład jego cyklu *Pieśni doświadczenia*, który stanowił kontrastowe uzupełnienie wcześniejszego cyklu *Pieśni niewinności*:

THE TYGER

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

Zwrot „fearful symmetry", powtarzający się w stroficznej klamrze wiersza, to nie tylko klucz do estetyki — i zarazem teologii — całej twórczości Blake'a (swoją znaną książkę o niej krytyk Northrop Frye zatytułował właśnie *Fearful Symmetry*), ale również poszlaka wiodąca nas wprost ku odkryciu dominanty semantycznej tego właśnie utworu. Jest nią estetyczna kategoria „symetrii budzącej grozę", przerażającego ładu. Narzuca ją już pierwsza, słynna linijka wiersza, w której symetria czterech trochejów i ich aliteracyjne uporządkowanie (t, t—b, b) zderza się z fonetycznym efektem ciemnych samogłosek i czterokrotnego „r" — jest ta linijka jakby fonetycznym odwzorowaniem pomruku tygrysa, jego „grozy" współistniejącej z narzuconą przez rytm „symetrią". Zadane wprost pytanie — jak Stwórca Dobra mógł stworzyć Zło? i jak mógł stworzyć Zło, które jest zarazem Pięknem? — Blake przekłada na semantykę poetyckiego metrum, rymu, fonetyki, intonacji, konstrukcji stroficznej, które w sumie sprawiają, że wiersz — ośmieliłbym się w tym wypadku tak skrajnie rzecz ująć — staje się cały znakiem ikonicznym przedstawiającym trygrysa. Czy raczej — powtarzającym to właśnie

zawarte w nim sprzężenie przeciwstawnych jakości: z jednej strony estetycznego ładu, piękna, symetrii, funkcjonalności; z drugiej — sprężonej, muskularnej, dzikiej „grozy". Dla tłumacza jeden wniosek: wiersz w swojej polskiej wersji powinien to skojarzenie przeciwstawnych jakości odwzorować. Powinien być, żeby tak rzec, nabity sprężoną siłą a zarazem poddany prawom bezwarunkowego ładu, „muskularny" i „symetryczny", „dziki" i „uporządkowany" zarazem.

W momencie, kiedy — kilkanaście lat temu — po raz pierwszy usiłowałem przetłumaczyć *Tygrysa*, istniało już parę polskich przekładów tego wiersza i żaden z nich w najmniejszym stopniu mnie nie zadowalał. Oto na przykład wersja Romana Klewina:

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Mogły stworzyć twej symetrii grozę?

W jakiej głębi czy nieba oddali
Twoich oczu ogień się palił?
Na jakich skrzydłach wzniósł się płomień
I jakie go chwyciły dłonie?

I czyje ramię, jaką magią,
W twym sercu nerwy mogło nagiąć?
I kiedy serce bić zaczęło,
Co dłoń, co łapy trwogą zdjęło?

I jakiż młot? Łańcucha człony?
I w jakim tyglu żądz twych płomień?
Jakież kowadło? Jakie cęgi
Ciebie strasznego mogły sięgnąć?

I kiedy z gwiazd rój strzał się cisnął,
A niebo spadło łzą rzęsistą,
Czy rad był Bóg? I czy być może,
Że Ciebie i Baranka stworzył?

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Śmiały stworzyć twej symetrii grozę?

W tej wersji niknie cała „groza" i zarazem cała „symetria". Już pierwsza linijka wyzbywa się tych dwu jakości całkowicie, zastępując intensywny, dobitny krok trocheiczny niezdecydowanym rytmicznie dziewięciozgłoskowcem i jednocześnie gubiąc gdzieś całą „groźną" fonetykę. Oddajmy tłumaczowi sprawiedliwość: obiektywne różnice dwu systemów językowych stawiają go tu przed nieomal nierozwiązalnym zadaniem. Fakt, że w języku polskim istnieje wołacz — i że, zwracając się do kogoś, zwłaszcza literackim stylem, musimy tego przypadku użyć — powoduje, że polski odpowiednik początkowego „Tyger! Tyger!" może być wszystkim, tylko nie owymi dwoma natarczywymi trochejami oryginału. „Tygrysie! Tygrysie!"? — dwa amfibrachy. „O, Tygrysie!"? — peon trzeci; nawet jeśli udać przed samym sobą, że to taka troszkę rozwodniona wersja pary trochejów, brak tu powtórzenia wyrazu, które zwrotowi do adresata nadaje w oryginale tak dynamiczną intensywność. Jeden z późniejszych tłumaczy *Tygrysa*, Józef Waczków, usiłował rozwiązać ten, a przy okazji inne problemy wiersza w taki oto sposób:

Tygrys, Tygrys, blask twój bije
W borach nocy, ale czyje
Oczy nieśmiertelne, czyje
Ręce rzeźbiły twą symetrię straszną?

Z jakich niebios, z jakich dali
Twoich ślepi żar się pali?
Kto go skrzesał, wzbił z głębiny,
Rozpłomienił bielm łupiny?

Czyja sztuka i rąk siła
Z mięśni serce utoczyła?
Kto je wprawił w ruch i jakim
Prztykiem strasznym lub kopniakiem?

Jakie piece? jakie formy
Wypalały mózg potworny?
Jaki giął go młot czy kleszcze,
Żeby siał śmiertelne dreszcze?

Gdy się z gwiazd sypnęły strzały,
A niebiosa łzy zwilżały,
Rad był z ciebie pan przestworzy?
Stworzył Jagnię! Mógł cię stworzyć?

Tygrys, Tygrys, blask twój bije
W borach nocy, ale czyje
Oczy nieśmiertelne, czyje
Ręce rzeźbiły twą symetrię straszną?

Jest to wersja wyraźnie lepsza niż przekład Klewina i jest w niej parę niezłych pomysłów poetyckich („Rozpłomienił bielm łupiny"), ale nie ze wszystkimi problemami daje sobie radę. Początkowe „Tygrys! Tygrys!" narzuca identyczny jak w oryginale rytm, ale literacka niepoprawność zwracania się do kogoś w mianowniku wydaje się tu nie bardzo na miejscu. Jeszcze bardziej stylistycznie nie na miejscu jest linijka „Prztykiem strasznym lub kopniakiem": Klewin zrozumiał odpowiedni fragment oryginału w ogóle mylnie (przypisując „rękom" i „łapom" — należącym, jak rozumiemy, do Stwórcy i do Tygrysa — „trwogę" zamiast, jak należało, zdolności do wzbudzania trwogi); Waczków pojął go w zasadzie prawidłowo, ale jego obraz Stwórcy traktującego Tygrysa „prztykiem", a zwłaszcza „kopniakiem", jest groteskowy i rozładowuje swoim komizmem wszelką straszność. Zamiast nibytonicznego, a właściwie nieregularnego wiersza, do jakiego ucieka się Klewin, Waczków posługuje się regularnym trochejem (z wyjątkiem ostatniej linijki klamrowych strof, do której za chwilę wrócę), niestety jednak w paru miejscach źle na tym wychodzi. Wers np. „Stworzył Jagnię! Mógł cię stworzyć?" jest w foremkę trocheicznego czterostopowca wtłoczony wyraźnie na siłę: nie zmieściło się w niej konieczne w tym pytaniu słówko „czy", nie zmieściła się również emfatyczna forma zaimka, „ciebie", która w tym kontekście byłaby jedyną formą odpowiednią, jako że pada na nią logiczny nacisk.

Decyzja Waczkowa, aby użyć czterostopowego wiersza trocheicznego, otwiera zresztą nowy obszar wątpliwości. Jest to ta sama miara, co i w oryginale (Blake jest co prawda bardziej metrycznie urozmaicony, zakłócając tok trocheiczny wstawkami innych miar lub łamiąc go wprowadzeniem dodatkowej sylaby — w wersyfikacji angielskiej i tak jednak nie ma w zasadzie czegoś takiego jak ścisły sylabotonizm) — czy jednak w przekładzie z języka na język „to samo" w sensie substancjalnym znaczy zawsze „to samo" w sensie funkcjonalnym? Z naturalnych powodów prozodycznych język angielski faworyzuje w poezji jamb; trochej jest dla niego miarą odbiegającą od normalności, nacechowaną jak gdyby większą dobitnością. W poezji polskiej jest dokładnie odwrotnie: nasz parok-

sytoniczny akcent czyni właśnie trochej miarą bardziej „naturalną" — rolę nośnika dźwiękowej dobitności, intensywności, niepokoju powinien pełnić raczej jamb.

Obaj tłumacze wreszcie popełniają ten sam błąd, burząc „symetrię" wiersza w punkcie, w którym jest ona w oryginale właśnie szczególnie wyeksponowana, jako że mowa o niej bezpośrednio. Mam na myśli wspomnianą już czwartą linijkę pierwszej i ostatniej strofy. I Klewin, i Waczków wyszli tu z mylnego założenia, że *eye* i *symmetry* u Blake'a nie tworzą rymu. Tymczasem w dawniejszej poezji angielskiej zestawienie tego rodzaju dwóch zakończeń wyrazów było traktowane na zasadzie ustalonej konwencji jako pełny rym (por. choćby w cytowanych wyżej wierszach Marvella i Donne'a rymy typu *high-impossibility*, *enemy-I*, albo *eternally-die*). Innymi słowy, akurat wyraz „symetria", tak niezmiernie istotny dla zrozumienia całego zespołu znaczeń tego wiersza, jest w *Tygrysie* ostatnim wyrazem, który można byłoby wyjąć spod praw rymowej symetrii!

Dla tłumacza na język polski fakt, że „symetrię" bezwzględnie trzeba z czymś zrymować, może się zdawać przeszkodą praktycznie nie do przeskoczenia. W swoim pierwszym „podejściu" do *Tygrysa* po wielu godzinach bezskutecznego poszukiwania rymu zdecydowałem się z bólem serca — jako że zaprzeczałem tym samym własnemu maksymalistycznemu programowi — na rozwiązanie połowiczne. „Symetrii" nie dawało się za żadne skarby umieścić w rymującej się klauzuli wersu — uznałem więc, że należy ją upchnąć do środka, ale mimo tego ustępstwa uprzeć się przy tym, aby wers, podobnie jak wszystkie inne, był rymowany. Powstała w wyniku tej decyzji pierwsza strofa wyglądała wtedy następująco:

* Tygrysie, błysku bystry, dziki!
Mknący przez nocne mateczniki:
Jakich rąk, oczu wieczna siła
Straszną symetrię twą rzeźbiła?

Połowiczność tego rozwiązania dręczyła mnie jednak długie lata jak zepchnięty w podświadomość wyrzut sumienia. Nie tak dawno temu zaś zawstydziło mnie ostatecznie ukazanie się drukiem kolejnego przekładu *Tygrysa*, w którym tłumaczowi, Adamowi Pomorskiemu, udało się zrymować z czymś „symetrię"! Tak, ale czy się naprawdę udało i czy skórka (tygrysia) opłaca się za wyprawkę?

Tygrys! tygrys! twoje oczy
Płoną jasno w kniejach nocy;
Z nieśmiertelnej ręki czyjej
Jąłeś swej strasznej symmetryjej?

W jakiej przepaści, w którym niebie
Taki ogień wziąłeś w siebie?
Jakichże się skrzydeł ima?
Czyjaż ręka ogień wstrzyma?

Czyjeż ramię, sztuka czyja
Muskuły w sercu twoim zwija?
I serca dzwon w twych piersiach żywych
Spod nóg czyich, rąk straszliwych?

Z jakich oków i hamerni?
W jakiej mózgi twe giserni,
Jakich kuźnic zdławią cęgi
Mordercze mózgów potęgi!

Gdy gwiazdy kopie zniżyły
I łzami niebo zwilżyły,
Czy rad był? czy chciał, byś ożył,
Ten, który wprzód Baranka stworzył?

Tygrys! Tygrys! Twoje oczy
Płoną jasno w kniejach nocy;
Z nieśmiertelnej ręki czyjej
Jąłeś swej strasznej symmetryjej?

Niestety, jeśli „symetrię" można umieścić w pozycji rymowej tylko za taką cenę, to już lepiej dać biedaczce spokój i pozostawić ją upchniętą w środku wersu. Rozwiązanie Pomorskiego jest fatalne. Forma „symmetryjej" razi swoją sztuczną barokowosarmacką patyną, nie na miejscu ani w tym konkretnym wierszu (gdzie odstaje od stylu całej reszty utworu, nie podległej żadnej szczególnej archaizacji), ani w ogóle w przekładzie z poety bądź co bądź żyjącego na przełomie czasów Oświecenia i romantyzmu. Razi jeszcze bardziej swoją językową niepoprawnością, użyciem w ramach niewłaściwej składni: „jąć s i ę czegoś" byłoby zwrotem poprawnym, ale „jąć" można tylko „coś", nie „czegoś". Przekład pełen jest zresztą innych niedociągnięć (niedobra strofa czwarta z powtórzonymi niepotrzebnie — i nie wiadomo dlaczego w liczbie mnogiej — tygrysimi „mózgami", itp.). Niewątpliwą przysługą, jaką oddał Pomorski przynajmniej mnie osobiście było jednak przynajmniej podrażnienie mojej ambicji. Może jednak uda się znaleźć rym do „symetrii" — rym lepszy, choćby nawet nie był stuprocentowo dokładny — jednocześnie zachowując

w wierszu charakterystyczne sprzężenie „symetrii" z „grozą"? Odpowiedź na pytanie, czy się rzeczywiście udało, należy do Czytelnika:

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:
Jakiemuż nieziemskiemu oku
Przyśniło się, że noc rozświetli
Skupiona groza twej symetrii?

Jakaż to otchłań nieb odległa
Ogień w źrenicach twych zażegła?
Czyje to skrzydła, czyje dłonie
Wznieciły to, co w tobie płonie?

Skąd prężna krew, co życie wwierca
W skręcony supeł twego serca?
Czemu w nim straszne tętno bije?
Czyje w tym moce? kunszty czyje?

Jakim to młotem kuł zajadle
Twój mózg, na jakim kładł kowadle,
Z jakich palenisk go wyjmował
Cęgami wszechpotężny kowal?

Gdy rój gwiazd ciskał swoje włócznie
Na ziemię, łzami wilżąc jutrznię
Czy się swym dziełem Ten nie strwożył,
Kto Jagnię — lecz i ciebie stworzył?

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:
W jakim to nieśmiertelnym oku
Śmiał wszcząć się sen, że noc rozświetli
Skupiona groza twej symetrii?

Zanim przejdę do ostatniego w tych wywodach przykładu, reprezentującego poezję dwudziestowieczną — jeden tylko wiersz ilustrujący swoiste problemy, przed jakimi staje tłumacz twórczości niezwykłej poetki z dziewiętnastego stulecia, która wydaje mi się zresztą współcześniejsza niż wielu żyjących dziś autorów. Chodzi o Emily Dickinson (1830—1886) i jeden z najbardziej dla niej charakterystycznych wierszy (jak zwykle u niej — pozbawiony tytułu):

The Soul selects her own Society —
Then — shuts the Door —
To her divine Majority —
Present no more —

Unmoved — she notes the Chariots — pausing —
At her low gate —
Unmoved — an Emperor be kneeling
Upon her Mat —

I've known her – from an ample nation –
Choose One –
Then – close the Valves of her attention –
Like Stone –

Pionierką popularyzacji Emily Dickinson w Polsce była Kazimiera Iłłakowiczówna i jej przekłady, niewątpliwie sprawne artystycznie i wynikające z określonej koncepcji interpretacyjnej, narzuciły świadomości odbiorców pewien obraz osobowoci amerykańskiej poetki. Oto przekład Iłłakowiczówny:

Dusza dobiera sobie kompanię
i drzwi zamyka.
Odtąd nawet swych najwierniejszych
unika.

Bez zdziwienia spostrzega karocę
u swoich niskich wrót
i – jak klęknął cesarz na macie,
co kryje próg.

Bywa, że z ciżby nieprzeliczonej
jednego wybiera skinieniem,
a potem zatrzaskuje na głucho uwagę
i staje się – z kamienia.

Trzeba w tym miejscu lojalnie zwrócić uwagą na pewną poboczną, a ważną okoliczność. Jak wiadomo, rękopisy Emily Dickinson, odkryte po śmierci poetki w jej pokoju przez siostrę, ukazały się w postaci wyboru książkowego dopiero w roku 1890; a ponieważ były tak szokująco odmienne od konwencji epoki, wydawcy postąpili z nimi tak jak u nas Tadeusz Pini z wierszami Norwida, to znaczy usunęli w druku nietypową interpunkcję (charakterystyczne myślniki i duże litery), „poprawili" na własną rękę co dziwniejsze wyrażenia, i tak dalej. W efekcie powstała wersja tej poezji w znacznym stopniu skonwencjonalizowana i uproszczona. Pierwsza strofa cytowanego wiersza np. wyglądała w tym wydaniu tak:

The soul selects her own society,
Then shuts the door;
On her divine majority
Obtrude no more.

Tłumacząc wiersze Dickinson, Iłłakowiczówna nie miała jeszcze dostępu do pierwszego pełnego krytycznego wydania jej twórczości, które ukazało się w USA dopiero w r. 1955 i – przywracając tekstom

formę, jaką miały w rękopisie — oczyściło tę poezję z narosłych przez lata warstw konwencjonalnych odczytań. Fakt ten oczywiście do pewnego stopnia wyjaśnia decyzje interpretacyjne Iłłakowiczówny — ale tylko do pewnego stopnia. Na jej interpretację translatorską większy chyba wpływ miała jej własna koncepcja liryki, jeśli nie wręcz jej własna osobowość. Inaczej mówiąc, nawet gdyby Iłłakowiczówna znała teksty Dickinson w ich autentycznej postaci, prawdopodobnie tłumaczyłaby ją w ten sam sposób, w jaki to czyniła. Jej przekład wiersza *The soul selects...*, niewątpliwie literacko poprawny (i w ten sposób przechodzący przez pierwsze sito naszej krytycznej oceny bez najmniejszego trudu), jest świadectwem odczytania Emily Dickinson jako poetki w zasadzie wiktoriańskiej, językowo gładkiej, skłonnej do gawędziarskiego albo moralizującego tonu (por. w cytowanym przekładzie „Bywa, że..." — sentencjonalne uogólnienie zamiast konkretnego i bezpośredniego *I've known her*, w którym wyczuwa się cały ciężar osobistego doświadczenia), poetycko dość konwencjonalnej, bardziej sentymentalnej niż intelektualnej, w zasadzie jednoznacznej i „poczciwej".

Tymczasem w Emily Dickinson było coś więcej i cytowany tekst oryginalny świetnie to pokazuje. Była to poezja tragicznych, dramatycznie ujmowanych paradoksów egzystencji, wśród których naczelne miejsce zajmował paradoks własnego uczestnictwa w świecie i zarazem obcości wobec świata, trudności lub niemożności nawiązania z tym światem kontaktu. Dylemat ten prowadził poetkę do świadomego wyboru postawy w y c o f a n i a s i ę, które jest dla niej jedyną możliwą odpowiedzią na fakt, że — jak to ujął inny jej wiersz — nigdy „nie można mieć Wszystkiego". „Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego — / nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy." Ta postawa wycofania się — która zresztą w jej życiu realnym przybrała postać neurotycznej tendencji do unikania kontaktów z ludźmi, dosłownego „zamykania drzwi" pokoiku na piętrze domu w Amherst, gdzie spędziła całe życie — znajduje swoje równoległe odbicie w poetyce Emily Dickinson, w poetyce na owe czasy rewolucyjnie nowatorskiej. Była to poetyka ascezy, rezygnująca w języku poetyckim ze wszystkiego, co stanowiło owe niepotrzebne „mniejsze rzeczy", co nie było absolutnie niezbędne. Ogołocona z ozdobników wypowiedź i pozbawiony rytmicznej waty wiersz nieregularny to zapis mowy kogoś, kto zabiera głos wyłącznie wtedy, gdy zmusza go do tego dramatyczna konieczność, i przemawia z trudem, z oporami, zacinając się

i nabierając co chwila tchu (stąd arcyważna rola myślników-pauz). Te właściwości stylu szczególnie dobrze widać w cytowanym wierszu, w którym ascetyczny język i oporne mówienie stanowią jakby same w sobie ilustrację tego, o czym mowa *explicite*: wycofania się ze świata za „zatrzaśnięte Drzwi" własnego „ja", które dumnie „nie dba" (tak, a nie jako „bez zdziwienia", rozumiałbym użyte w oryginale słowo „unmoved") o świat, gdyż samo sobie jest światem. Oto moja propozycja przekładu:

Dusza dobiera sobie Towarzystwo –
I – zatrzaskuje Drzwi –
Jak Bóg – ma w sobie prawie Wszystko –
A z Reszty sobie drwi –

Nie dba – że tłoczą się Rydwany
U jej pochyłych Bram –
Że na wytartym jej Dywanie
Przyklęka Cesarz sam –

Wiem, jak z nią jest – gdy z Rzesz wybiera
Kogoś jednego – raz –
Zamyka się jak Śluza – zwiera
W sobie – jak Głaz –

Po dotychczasowych rozważaniach, w których znaczną rolę odgrywały ograniczenia i konieczności narzucane tłumaczowi przez konwencje poezji dawnej – takie jak regularna wersyfikacja, dokładny rym, skomplikowany układ stroficzny, leksykalne i sytuacyjne decorum – Czytelnik mógłby się spodziewać, że analizę przykładu ostatniego, zaczerpniętego z poezji dwudziestowiecznej, rozpocznie wielkie westchnienie ulgi. Miałoby się przecież prawo przypuścić, że po Central Parku poezji naszej epoki tłumacz może się przechadzać krokiem swobodniejszym i w stroju bardziej niedbałym niż po wersalskich ogrodach dawniejszych obszarów tradycji. Otóż wcale tak nie jest. Nie jest w każdym razie wtedy, gdy upodobania wiodą nas w stronę tych poetów dwudziestowiecznych, którzy zamiast, przejeżdżać alejkami swojego Central Parku na hałaśliwych deskorolkach i motorowerach, wolą przysiąść na ławeczce i wdać się z nami w rozmowę. Jako tłumacza interesują mnie właśnie spotkania z takimi poetami – poetami dialogu, nie Ginsbergowskiego „skowytu" i nie niedosłyszalnego szeptu wielu dzisiejszych solipsystów.
Tym zaś, co u takich poetów dialogu najciekawsze, jest – mimo wszelkich innowacji – w gruncie rzeczy to samo, co pociąga mnie

u niektórych poetów dawnych epok: występujący w najrozmaitszych indywidualnych wersjach wewnętrzny konflikt pomiędzy dynamiką a dyscypliną. Z jednej strony nasze stulecie stworzyło niezmiernie silną potrzebę poezji, w której poszczególnych głosach brzmiałoby to, co angloamerykańscy krytycy określają trudno przetłumaczalnym terminem *urgency*. Chodzi o wpisany w wiersz walor pewnej wewnętrznej konieczności, który byłby w stanie nas przekonać, że ten oto wiersz musiał być wypowiedziany, że poetę zmusiła do otwarcia ust dynamika nieprzepartych sił, czy to drzemiących wewnątrz jego „ja", czy też wobec niego zewnętrznych. Z drugiej strony, chodzi też o taki wiersz, który potrafi się oprzeć naciskowi zewnętrznej czy wewnętrznej siły, gdy ta pcha go w stronę poetyckiej łatwizny. Dynamika musi zostać zrównoważona i okiełznana dyscypliną. Dopiero sprzężenie tych dwu sprzecznych żywiołów w wierszu jest nas w stanie naprawdę zainteresować i przekonać. Robert Frost, autor cytowanego tu już parokrotnie aforyzmu definiującego poezję jako to, co przepada w tłumaczeniu, jest autorem równie słynnej sentencji, głoszącej, że pisanie wierszem wolnym jest jak gra w tenisa bez siatki. Podobnie jak poprzedni aforyzm, również i ten chciałoby się uściślić. Wiersz wolny, jak o tym doskonale wie czytelnik np. dwudziestowiecznej poezji polskiej, nie musi wcale być wierszem amorficznym, pozbawionym śladów językowej organizacji. Frost miał jednak rację w pewnym ogólniejszym sensie: poezja powstaje tam, gdzie *urgency*, potrzeba wypowiedzi, zderza się i zostaje ujęta w karby przez ograniczenia przyjętej dobrowolnie dyscypliny. Stając twarzą w twarz z poezją o takiej genezie, tłumacz bynajmniej nie znajduje się w sytuacji łatwiejszej czy wymagającej od niego mniej inwencji i wysiłku niż w wypadku poezji dawnych stuleci. Skoro powołujemy się tyle — polemicznie zresztą — na autorytet Frosta (1874—1963), czemużby nie zaczerpnąć ostatniego przykładu z jego twórczości? Zwłaszcza, że cytowany poniżej krótki wiersz to zapewne najpopularniejszy utwór w historii amerykańskiej liryki, często traktowany jako idealny materiał poglądowy i obiekt rozbioru na szkolnych lekcjach literatury lub zajęciach uniwersyteckich poświęconych poezji. Wiersz istotnie zastanawia i imponuje swoim bezbłędnym połączeniem skrajnej prostoty języka i swobody mówienia z wyszukaną misternością konstrukcji i wersyfkacji:

STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

Whose woods these are I think I know.
His house is in the village, though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.

My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

Przekład Ludmiły Marjańskiej na pierwszy rzut oka radzi sobie z tym wyrafinowanym połączeniem sprzecznych jakości zupełnie nieźle:

PRZYSTAJĄC W LESIE W ŚNIEŻNY WIECZÓR

Myślę, że wiem, czyje to lasy.
On ze wsi mnie nie dojrzy; czasem
Przystaję tutaj, aby w oku
Utrwalić leśne śnieżne zaspy.

Mój koń zdziwiony patrzy z boku:
Przystawać, gdy farm nie ma wokół,
Tuż przy jeziora zmarzłej toni,
W lesie, w noc najciemniejszą roku?

Dzwonkiem uprzęży lekko dzwoni,
Pytając, czy pamiętam o nim.
Prócz tego dźwięku tylko jasne,
Puszyste płatki wietrzyk goni.

W lasach głęboka, piękna zima,
Lecz ja obietnic mam dotrzymać
I wiele mil przejść, zanim zasnę,
I wiele mil przejść, zanim zasnę.

Malkontent i pedant, jakim jest piszący te słowa, przyczepi się jednak nawet do tak porządnie zrobionego przekładu. Z pewnością warta odnotowania jest jego dbałość o zachowanie w wersji polskiej misternej drabinki rymów Frosta (brak w niej tylko ostatniego

szczebla – potrójnego rymu w ostatniej strofie; tłumaczka rekompensuje jednak ten brak, rymując końcowe „zasnę" nie tylko z „jasne", ale i z trójką „lasy – czasem – zaspy" w strofie pierwszej i intrygująco wzbogacając wiersz stworzoną w ten sposób kolistą konstrukcją). To samo należałoby powiedzieć o skontrastowaniu gęstej siatki rymów z ostentacyjnie prostą składnią i słownictwem. Ale krytyk zgłosi tutaj mimo wszystko parę drobnych, a przecież istotnych zastrzeżeń. Już przy pierwszej lekturze, jeszcze przed porównaniem przekładu z oryginałem, ogólnie wysoką ocenę produktu pracy Marjańskiej obniża odrobinę np. fakt, że nie bardzo jesteśmy w stanie zrozumieć, co się dzieje i o co chodzi w pierwszej strofie. Kim jest tajemniczy „on"? Dlaczego „on" znajduje się „we wsi"? Dlaczego ma jakiekolwiek znaczenie dla mówiącego bohatera fakt, że ten ktoś go „nie dojrzy"? I przede wszystkim; jaka jest perspektywa czasowa wiersza? Czy jego liryczna akcja – „przystanięcie w lesie w śnieżny wieczór" – sprowadza się do jednorazowego, momentalnego zdarzenia, czy też jest, jak sugerowałby okolicznik „czasem", sumą powtarzających się przy różnych okazjach podobnych zdarzeń? Innymi słowy, jaki sens ma czas teraźniejszy wiersza? Czy taki jak w zdaniu „jadę tą leśną drogą", czy taki jak w zdaniu „jeżdżę tą leśną drogą"?

Porównanie przekładu z oryginałem usuwa od razu wątpliwości, ale tym bardziej każe kwestionować sposób, w jaki tłumaczka rozwiązała w tej pierwszej strofie jej rymowosemantyczną kwadraturę koła. Słowa „czasem" w oryginale nie ma – tłumaczka użyła go dla rymu (decyzja, jak widzimy, niekorzystna, bo wprowadzająca niepotrzebne semantyczne zamieszanie). Opisana sytuacja jest u Frosta znacznie przejrzystsza: rozpoczęcie pierwszego wersu od zaimka dzierżawczego *whose* kładzie od razu nacisk na pytanie, do kogo należy las, *his* i *he* w następnych linijkach odnosi się więc jednoznacznie do osoby konkretnego, znanego narratorowi właściciela tych terenów, który mieszka w odległej wsi. Opuszczony przez Marjańską łącznik *though* („jednak") wyjaśnia przy tym stosunek logiczny pomiędzy linijką pierwszą a następnymi. „Zdaje się, że wiem, kto jest właścicielem tego lasu; właściciel ma j e d n a k swój dom we wsi, [a nie w pobliżu lasu]; [co za tym idzie, nie dojrzy mnie [stamtąd], gdy [w tej chwili] przystaję, aby przyjrzeć się, jak j e g o las wypełnia się śniegiem" – tak by to można przełożyć prozą, dodając dla zupełnej jasności inne logiczne łączniki czy dopowiedzenia, a także podkreś-

lając elementy przez tłumaczkę opuszczone. Jak widać, do tych ostatnich należy także zaimek „jego" w czwartej linijce, który w normalnych okolicznościach tłumacz z angielskiego na polski mógłby, a może i wręcz powinien by opuścić ze względów stylistycznych, który jednak w tym kontekście odgrywa ważną rolę: wyjaśnia, dlaczego bohater w ogóle zaprząta sobie głowę pytaniem, czy znajduje się czy też nie w zasięgu wzroku właściciela lasu. Jest to j e g o (właściciela) las, a cudzej posiadłości nie wypada się zbyt natarczywie przyglądać, podobnie jak nie wypadałoby stanąć przed czyimś mieszkaniem na parterze i wpatrywać się w okna. Ta z lekka absurdalna myśl, wypływająca jakby z podświadomości myślącego o czym innym i mimochodem monologującego bohatera, jest istotnym kluczem do sensu wiersza: zdradza pewną nadwrażliwość narratora, jego wyczulenie na to, jakim widzą go inni ludzie, a zarazem drzemiący w nim pokład mieszczańskiej (czy może w tym wypadku farmerskiej) etyki solidności i sąsiedzkiej przyzwoitości. Te cechy bohatera przydadzą nam się do zrozumienia czwartej, kluczowej strofy wiersza.

Przy porównaniu z oryginałem wychodzą na jaw inne pomniejsze niedostatki przekładu. Wymogi rozmiaru sylabicznego kazały w strofie czwartej oddać *to go* przez „przejść" (co jest o tyle nietrafne, że bohater będzie z całą pewnością jechał, nie szedł) oraz zmienić, w strofie drugiej, „wieczór" na „noc". Ta ostatnia zmiana byłaby nieważnym drobiazgiem w innym wierszu, w tym — stanowi odstępstwo o niebłahym znaczeniu: „ciemność" lasu, o której czytamy w strofie ostatniej oryginału, nie jest tą samą ciemnością na tle głębokiej ciemności nocy i na tle zapadającej dopiero ciemności wieczoru; dystans, który narrator ma jeszcze do przebycia, „zanim zaśnie", nie jest tym samym dystansem, gdy po prostu wraca się wieczorem do domu i gdy się odbywa jakąś spóźnioną nocną podróż. Przelotna wzmianka o „pomyłce", jaką w oryginalnym tekście koń wyczuwa w nietypowym zachowaniu swojego właściciela (u Marjańskiej koń tylko „pyta, czy pamiętam o nim"), nie jest może u Frosta przypadkowa, jeśli zważyć, że w strofie czwartej perspektywa narratora nagle się rozszerza, obejmując nie tylko konkretny moment, ale i myśl o tym, co w życiu ważne, a co może ŃŃ!'('Ńsię w nim okazać właśnie „pomyłką". „Wietrzyk" w przekładzie jest może zbyt idyllicznym ekwiwalentem dla *easy wind*, zwłaszcza że jest w ramach strofy już trzecim zdrobnieniem, po „dzwonku" i „płatkach". (Ja

sam w swoim przekładzie, jak za chwilę się okaże, zostaję zmuszony przez rym do przekręcenia gałki z napisem *easy wind* w drugą stronę, czego efektem nasilenie się „lekkiego wiatru" do postaci „zawiei"; ale zawieja śnieżna niekoniecznie jest dziką burzą, natomiast „wietrzyk" jest zawsze łagodny i pogodny).

Wyliczone poprzednio semantyczne nieścisłości Marjańskiej to wszystko drobiazgi, nieznaczne odstępstwa od oryginalnych sensów; oby tylko takie zdarzały się w przekładach. Ale wraz z idyllicznym nastrojem, wprowadzonym — wbrew oryginałowi — w trzeciej strofie, na las Frosta zaczyna osuwać się niepowstrzymanie śnieżna lawina sielankowej łagodności. I jej łagodna biel wypiera z ostatniej strofy „ciemność". Wypiera słowo, które z pewnego punktu widzenia jest w tej strofie — i w tym wierszu — słowem o największej wadze, ostatnim, jakie należałoby usunąć.

Cóż tu się stało? Kiedy pakujemy się przed podróżą i do zbyt ciasnej walizki nie możemy zmieścić wszystkich potrzebnych rzeczy, mamy do dyspozycji trzy możliwe wyjścia: 1) niektóre z rzeczy zajmujących wiele miejsca zastąpić innymi o mniejszej objętości, 2) zamiast dwu rzeczy zapakować jedną, która będzie w stanie spełniać funkcje obydwu, 3) niektóre rzeczy mimo wszystko uznać za mniej potrzebne i wyrzucić je z walizki. Tłumacz pierwszej linijki czwartej strofy wiersza Frosta staje przed takim właśnie przyprawiającym o ból głowy zadaniem upakowania siedmiu słów użytych w oryginale w dziewięciozgłoskowej linijce przekładu. Język polski, z jego ograniczonym repertuarem krótkich słów, w tego rodzaju sytuacjach budzi w swoim użytkowniku uczucia, jakie mogłaby wzbudzić dziedziczna choroba. Oczywiście, swoje wady polszczyzna do pewnego stopnia równoważy zaletami: jedną z nich jest to, że polska składnia zniesie bez żadnej szkody opuszczenie spójnika „i" w wyliczeniu i opuszczenie „jest" w zdaniach orzecznikowych. *And* i *are* mamy więc z głowy. Ale wszystkie pozostałe słowa są ważne: ważny jest nawet rodzajnik *the*, bo wskazuje z naciskiem, że nie chodzi o żaden uogólniony las jako taki, ale o konkretny las, przed którym stoi właśnie w tej chwili narrator. Cztery pozostałe słowa są jednak jeszcze bardziej nieusuwalne: w linijce bezwzględnie musi się znaleźć zarówno „las" jak i trzy określające go epitety: „pełen uroku /powabny/ wdzięczny", „ciemny/mroczny" i „głęboki". W tym miejscu Marjańska popełnia pierwszy z dwu fatalnych błędów: zamiast szukać zajmujących mniej miejsca ekwiwalentów albo słów

o podwójnej funkcji znaczeniowej, postanawia jeden z czterech elementów wyrzucić. Decyzja ta jest bezpośrednim wynikiem faktu, że utrzymanie w pierwszej linijce każdego z tych czterech elementów tłumaczka uznała za zadanie mniej ważne niż utrzymanie w przekładzie dosłownego sensu i identycznego porządku słynnej, wręcz przysłowiowej linijki drugiej, *But I have promises to keep.* „Lecz ja obietnic mam dotrzymać": jeśli się chce być dosłownym i zachować szyk angielskiego zdania, nie sposób tego powiedzieć inaczej. Ale skoro tak, to linijka pierwsza musi nie tylko zmieścić w sobie cztery słowa o określonym sensie, ale w dodatku jedno z nich musi mieć fonetyczną formę, która pozwoli je zrymować z „dotrzymać". Ponieważ dla żadnego z czterech słów nie da się znaleźć synonimu, który mógłby posłużyć jako rymujące się słowo, Marjańska wybiera wyjście najprostsze: wprowadza nowe, rymujące się słowo („zima"), a żeby zrobić dla niego miejsce, wyrzuca z poprzednich czterech słów to, które uznaje za najmniej ważne. Za słowo takie uznaje odpowiednik *dark*, zapewne umocniona w tej decyzji faktem, że o „ciemności" w wierszu była już i tak mowa wcześniej.

I tu popełnia drugi fatalny błąd. Usuwając wzmiankę właśnie o ciemności, pozostawia bowiem linijkę ogołoconą z jej najważniejszego elementu. Pozostaje spokojny, rozmarzony, pocztówkowy obraz „głębokiej, pięknej zimy", nie mający w sobie nic z siły mrocznego przyciągania (nb. słowo *lovely*, przez to, że obok „piękna" zawiera w sobie też znaczenie „powabu" czy „uroku", może w tym wierszu — i powinno — być rozumiane jako „wabiący", „kuszący", „pociągający"). Trójca epitetów, określająca w oryginale „las", mogłaby się też odnosić do wnętrza studni albo do otwierającej się pod stopami morskiej toni. Narratora p r z y c i ą g a m r o c z n a g ł ę b i n a. Każde z tych trzech znaczeń jest w tym miejscu przekładu bezwzględnie konieczne, abyśmy zrozumieli, o czym w gruncie rzeczy mówi ten spokojny z pozoru i pogodny wiersz. Mówi o mrocznym uroku Nicości, Śmierci, Pustki (w innym wierszu Frost wspomina o swoich wewnętrznych „prywatnych pustkowiach", bardziej przerażających niż pustka kosmosu), przed których przyciąganiem broni tylko społeczna etyka obowiązkowości i punktualności, zdroworozsądkowe wmówienie sobie powinności, jakie rzekomo ma się w tym świecie do spełnienia, „obietnic", jakich ma się „dotrzymać". Fundamentem tego wiersza jest paradoks: myśl o zanurzeniu się w Nicość, choć „powinna" być przerażająca, ma dla narratora

nieodparty urok; myśl o zanurzeniu się w realny ludzki świat, choć powinna pociągać, odzywa się suchym głosem umownych społecznych powinności. Nadzieja, jeśli istnieje, nie ma w sobie nic z pełnego uroku marzenia; obszar Nadziei to rzeczywistość składanych trzeźwo i trzeźwo dotrzymywanych „obietnic", zobowiązań wobec ludzi i świata, które podejmuje się jakby na zasadzie kontraktu z jawą, powtarzając jak zaklęcie, że wiele mil pozostało jeszcze do przebycia, zanim będzie można — wreszcie — zanurzyć się w sen.

Tak rozumiem myląco prosty i pogodny, a naprawdę trudny i mroczny wiesz Frosta, i to rozumienie skłoniło mnie do przełożenia czwartej strofy w sposób, który — zdaję sobie sprawę — może wzbudzić krytyczne obiekcje. Czy linijka „Lecz woła trzeźwy świat nadziei", z pozoru nie mająca nic wspólnego z sensem oryginalnego wersu *But I have promises to keep*, jest translatorskim „przeinterpretowaniem", czy raczej, jak ja sam byłbym oczywiście skłonny uważać, uprawnioną interpretacją podstawowego sensu wiersza? Cierpliwego Czytelnika moich zadufanych translatorskich wynurzeń pozostawiam sam na sam z tym wierszem i z tym pytaniem. Nie sam na sam: mam nadzieję, że będzie czuł za plecami obecność ducha Roberta Frosta, wciąż stojącego przed swoim zimowym lasem, zapatrzonego w jego mroczną głąb i jednocześnie machinalnie sprawdzającego muśnięciem palca, czy dostatecznie napięta jest tenisowa siatka rytmów i rymów, czy choć raz poezja nie „przepadła w tłumaczeniu".

PRZYSTAJĄC POD LASEM W ŚNIEŻNY WIECZÓR

Wiem, czyj to las: znam właścicieli.
Ich dom jest we wsi; gdzieżby mieli
Dojrzeć mnie, gdy spoglądam w mroku
W ich las, po brzegi pełen bieli.

Koń nie wie, czemu go w pół kroku
Wstrzymałem: żadnych zagród wokół;
Las, lód jeziora — tylko tyle
W ten najciemniejszy wieczór roku.

Dzwonkiem uprzęży koń co chwilę
Pyta, czy aby się nie mylę.
Tylko ten brzęk — i świst zawiei
W sypiącym gęsto białym pyle.

Ciągnie mnie w mroczną głąb tej kniei,
Lecz woła trzeźwy świat nadziei
I wiele mil od snu mnie dzieli,
I wiele mil od snu mnie dzieli.

Jerzy Ziomek

Obrona potoczna historii literatury, czyli półka czytelnika i półka badacza

Po raz trzeci (od roku 1974) zabieram głos w obronie historii literatury, powodowany nie tylko ewidentnymi trudnościami w pisaniu i wydawaniu kolejnych tomów czy też kolejnych a między sobą różniących się wersji uniwersyteckiego podręcznika, lecz przede wszystkim obecnością i jakby rosnącą popularnością tych teorii literaturoznawczych, które explicite, a co najmniej implicite negują możliwość i potrzebę konstruowania syntez historycznoliterackich. Bo oczywiście w tej wypowiedzi, a i u przeciwników wyłożonej w tytule tezy, mowa jest o szczególnym i tradycyjnym gatunku badań, zwanym „dziejami" i „historią" danej literatury, określanej pod względem terytorium, a najczęściej – języka, a opisywanej w pewnym porządku chronologicznym, zmierzającym do rekonstruowania ewolucji. Nie mówię tu więc o szczegółowych badaniach historycznych, lecz właśnie o syntezach historycznych. Przypomnienie takich, na pozór, oczywistości terminologicznych nie jest zbyteczną pedanterią. Właśnie dowiadujemy się, że: „w pięciu nowych zachodnioniemieckich historiach literatury otwarcie odstępuje się od zasady całościowej syntezy na rzecz zasady

przykładów ilustrujących"[1] i że „historie literatury to konstrukcje, a nie rekonstrukcje"[2]. Na to można prostodusznie odpowiedzieć, że problemem nie jest dobór ilustrujących przykładów, bo te w sposób zastanawiający od przeszło stulecia niewiele się zmieniają, lecz układ, czyli „wiązanie danych". Wiązania owego nikt rozsądny nie będzie nazywał „rekonstrukcją", jeśli ten termin miałby oznaczać bezwzględnie obiektywne odtworzenie prawdziwego kształtu. Praca historyka literatury nie jest pracą archeologa czy paleontologa tworzącego hipotezę całości z zachowanych resztek (jest to tylko jedna z możliwych i użytecznych technik filologicznych). Rekonstruowanie niegdysiejszego systemu wartości to nie to samo, co nieunikniona w historycznym pisarstwie rekomendacja wartości dla współczesnego czytelnika.

Zwrot „półka badacza" znaczy w tym kontekście mniej więcej tyle, co lektura „znawców"[3]. „Półka czytelnika" zaś — to przybliżony obraz zwykłej praktyki nieprofesjonalnej, sterowanej mniej lub bardziej wyrobionym smakiem i mniej lub bardziej świadomą potrzebą intelektualną. Przyjmuję te terminy jako punkt wyjścia rozważań o potrzebie historii literatury — punkt wyjścia wszakże dla założonej tezy świadomie niedogodny. Proponuję w ten sposób chwilę obłudnej szczerości. Bo prawdę mówiąc poza przymusem szkolnym zapoznajemy się z poszczególnymi dziełami literackimi różnych języków i kręgów kulturowych, a nie z historią literatury. Jako dzieci i młodzi ludzie czytamy w porządku trudności i zdatności lektury, a nie w porządku historycznym. Jako ludzie dorośli czytamy z przypadku lub z porady innych, dla rozrywki lub dla mody. Dotyczy to zwłaszcza literatur obcych. Statystystyczny i średnio wykształcony klient księgarni czy wypożyczalni czyta Francuzów, Anglików, Niemców, Rosjan, a nade wszystko południowych Amerykanów poza wszelką chronologią. Nazwisko autora jest dla niego tylko sygnaturą pewnej wartości: np. wartkiej akcji, egzotyki, tajemnicy, zagadki albo zwyczajności życia i potrzeby identyfikacji ze światem przedstawionym. Wieloletnia krytyczna i wybiórcza lektura składa

---

[1] S. J. Schmidt, *O pisaniu historii literatury*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 3, s. 239. Oryginał artykułu niemieckiego badacza ukazał się po angielsku pt. *On Writing Histories of Literature. Some Remarks from a Constructivist Point of View*, „Poetics" 14 (1985).

[2] Op. cit., s. 239, zob. przyp. 15.

[3] Zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania* (znawców), „Teksty" 1973, nr 3.

się w końcu na wcale wysoki poziom osobistej kultury. Półka czytelnika nie jest bynajmniej zbiorem popularnych tekstów niskoarystycznego obiegu. Nie ma najmniejszego powodu do zgorszenia, że ktoś nie przebrnął przez Joyce'a i Prousta, skoro czyta ze zrozumieniem Tomasza Manna i Grassa. Są ludzie, którzy mimo studiów polonistycznych nie przeczytali *Pana Tadeusza*, ale znają niemal na pamięć Gombrowicza.

Półka czytelnika jest więc kompozycją nie tyle chaotyczną, co zindywidualizowaną; daleka od kanonu jest może sferą swobodnej samorealizacji czytelniczej (?). Chyba tylko socjolog literatury (albo nawet psycholog) zechce zinterpretować warianty lekturowych wyborów w stosunku do inwariantu historii literatury. I zapewne takie ujęcia mogą okazać się użytecznymi, ale ani nie utwierdzają w potrzebie uprawiania historii literatury, ani tej potrzeby nie kwestionują. To, co nazwałem inwariantem, jest w gruncie rzeczy arbitralnie ustalonym kanonem, który można podejrzewać o intencje pozanaukowe, co nie znaczy, że niesłuszne i niegodne akceptacji. Ciągłość kultury narodowej, potrzeba pamięci, wychowanie patriotyczne i / lub internacjonalne, wartości zachodniej kultury chrześcijańskiej — to są wszystko slogany nie do odrzucenia, ale zbyt słabe, by zwolennika lektury nieuporządkowanej przekonać do historii literatury. Nie ma zresztą powodu do zgorszenia czytelnictwem amatorskim i nie ma powodu (tym bardziej) do profesjonalizownia tej szlachetniejszej części odbiorców kultury, która nie ulega presji ikonicznych massmediów.

Inaczej więc trzeba sformułować pytanie o potrzebę historii literatury. Trzeba się zastanowić, czy możliwa jest w ogóle lektura w prostej i oschłej relacji „czytelnik — tekst"? kiedy „tekst" staje się „dziełem"? i co to znaczy „stawać się dziełem"?

Prosta, a nawet prymitywna relacja „czytelnik — tekst"? w praktyce zachodzi wcale rzadko: tak się czyta co najwyżej popularną literaturę rozrywkową i to tę niższej jakości. Wszelka uwaga skierowana na autora, wszelkie obudzone w tym względzie zainteresowanie już otwiera się w kierunku autora jako sprawcy, jego środowiska i jego czasu, co jest pierwszym krokiem w kierunku „lektury kontekstowej", czyli w końcu „historycznej". „Półka czytelnika" może koegzystwać z „półką badacza". To nie lektura nieprofesjonalna zawiera wyzwanie zagrażające historii literatury jako syntezie. Jej przeciwnikami są rozmaite, a najczęściej po prostu modne teorie literaturoznawcze — i na tym polu należy rozegrać spór.

Escarpit wymyślił pojęcie „twórczej zdrady"[4]. Pytanie jednak: po co wymyślił. Bo to, że istnieje „lektura aktualizująca", różna od sensów, jakie danemu dziełu nadawano w czasie jego powstania i ogłoszenia, było i jest stwierdzeniem trywialnym; trudno tylko odpowiedzieć na pytanie — jak to czynił kiedyś Tadeusz Zieliński — „po co Homer?". Dlaczego wciąż czytamy Homera, Wergiliusza, Dantego, Rabelais'go, Cervantesa...? A może nie czytamy? lub czytamy pod przymusem szkoły i snobizmu? Socjologia literatury może opisać współczesny (a także i historyczny) kanon i ułożyć listę rankingową, ale nie umie wyjaśnić owej niezmiennej zmienności gustów. Pojęcie „twórczej zdrady" jest unikiem: oczywiście zdarza się lektura „adaptacyjna"[5], ewidentnie niezgodna z konwencją niegdysiejszego czasu powstania (najłatwiej to udowodnić na filologicznym przykładzie zmiennych znaczeń słów), ale aby doszło do „zdrady", musi pierwej zaistnieć reguła i kształt „wierności". Wobec kogo? wobec woli autora? — to, co autor chciał powiedzieć, jest tak archaiczną formułą, że nikt jej nie traktuje dziś poważnie. Istotnie mało obchodzą XX-wiecznego czytelnika polityczne porachunki Dantego, ale może szczerze interesuje go Beatrycze? W dyskusji nad użytecznością historii lieratury wolałbym jednak uniknąć wszelkich zdań o wiecznych problemach ludzkiej egzystencji, dlatego przede wszystkim, że są pozornymi i zmyłkowymi sojusznikami literackiego dziejopisa.

Półka czytelnika może być tworem zupełnie przypadkowym, ale i przemyślną serią; można wątpić w istnienie takiej „zdrady", która byłaby totalna a zarazem wzbogacająca. Nie ma czytelnika, który by nie wiedział, że każdy tekst ma swoje antycypacje[6]. Trudno sobie wyobrazić czytelnika bez tego, co nazywamy „kulturą literacką"[7]. Wprawdzie „styl odbioru" danego dzieła może być w stanie niezgody ze stylami nadania danego dzieła[8], ale suma stylów nadania i odbioru

---

[4] R. Escarpit, *La litterature et le social*, w: *Le litteraire et le social*, Paris 1970. Przel. J. Lalewicz pt. *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973, t. 3, s. 124 i passim.

[5] H. Markiewicz, *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 7—31.

[6] „Wszystko co jest powiedziane i zawarte w tekście, jest obciążone antycypacjami" — tak Heideggera streszcza Gadamer (zob. B. Skarga, *Granice historyczności*, Warszawa 1989, s. 17).

[7] J. Sławiński, *Dzieło — Język — Tradycja*, Warszawa 1974, s. 66.

[8] M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 126 i nast.

w dostatecznie szerokiej synchronii tworzy chyba układ symetryczny. O związku dzieła z artystycznymi kowencjami przeszłości jako o składniku zapewniającym zrozumiałość dla odbiorcy – pisał Jan Mukařovský[9].Idąc jego tropem powiedziałbym, że dzieło literackie w relacji do czytelnika jest mniej lub bardziej późną rozgrywką w grze wielochodowej, to znaczy, że wynik tej rozgrywki zależy od rachunku zysków i strat całego poprzedzającego łańcucha. Różnica między półką czytelnika a półką badacza polega na tym, że czytelnik nie zna i nie musi znać poprzedzających wyników, badacz zaś stara się je odtworzyć.

Jeśli nie jest tak źle, to po co „obrona" i do tego „potoczna"? Kto najeżdża granice historyka literatury?

Lista przeciwników jest dość długa (wyliczył ją Henryk Markiewicz[10]), broń natomiast nader zróżnicowana.

Na pierwszym miejscu, choć nie bez wahań, wymieniłbym fenomenologię. Wahanie stąd, że termin jest nadużywany i kryje najróżniejsze orientacje, często po prostu nie orientacje nawet, ale usprawiedliwienie subiektywistyczno-impresyjnych ujęć. Nie znam wybitniejszej teorii dzieła niż *Das literarische Kunstwerk* Ingardena, ale ta fundamentalna książka i wszelkie następne prace nie tylko pomijają historię literatury, ale ją uniemożliwiają. W *Dodatku* do *O poznawaniu dzieła* autor dzieli naukę o literaturze na historię literatury i na „analityczno-opisową naukę o literackich dziełach sztuki", przy czym żywi pewną nieufność do pozytywistycznej metodologii, która „wszelką naukę o literaturze" uważa za „naukę historyczną"[11]. Czy słusznie? Ingarden dowodzi, że skutkiem tego:

> do poznawania dzieła powstałego w innej epoce historycznej podchodzi się (...) drogą okólną, tak że wówczas pierwszym przedmiotem, z jakim musimy się zapoznać, nie jest samo dzieło, lecz różne inne przedmioty związane z powstawaniem i odbiorem dzieła[12].

No i tu tkwi sedno sporu. Nie znaczy to wprawdzie, że ten wielki filozof nie doceniał roli badań nad klasami dzieł, np. nad stylami.

---

[9] J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, Wybór, red. i słowo wst. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 27.

[10] H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, [w:] H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, zob. przyp. 5.

[11] R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 450.

[12] Op. cit., s. 451.

Owszem, z uznaniem wypowiadał się o *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ale jednak Wölfflin był dla niego „bardzo daleki od ogólnej teorii dzieła sztuki, od problemów jego istnienia"[13]. To, że łatwiej przystał na poglądy Wölfflina niż na niektóre procedury badawcze historyków literatury, jest znamienne i zrozumiale: historyk sztuki, choć skłonny do rozważań nad dziełami, a nie nad dziełem, rzadziej zastanawia się nad pozaartystyczną osobowością malarza czy rzeźbiarza, bo bardziej go interesuje — metonimicznie mówiąc — pędzel Rembrandta czy dłuto Thorvaldsena, niż sam Rembrandt czy Thorvaldsen. Badacz literatury tymczasem zdradza grzeszną skłonność identyfikowania dzieła z jego autorem: a przecież jeśli nawet byłoby prawdą, że Werther jest „transkrypcją pewnej przygody miłosnej samego Goethego"[14], to i tak fakt ten — zdaniem Ingardena — byłby obojętny dla badania danego dzieła sztuki.
Współczesny badacz niewielką ma ochotę na podejmowanie tak sformułowanej problematyki badawczej: Johann Wolfgang i Charlotte czy Adam i Maryla — to tematy z dawna ośmieszone. Ale czy istotnie relacja „sprawca — dzieło" oraz społeczny kontekst autora przestaje nas dzisiaj interesować?
Jednak to nie Ingarden staje w pierwszym rzędzie wrogów historycznoliterackich syntez. Nie, ponieważ skutkiem filozoficznej elegancji swej teorii ułatwia on dyskusję, czego nie można powiedzieć o wielu innych współczesnych pomysłodawcach. Nie można odrzucić myśli o tym że dzieło literackie jest elementarną i niepodzielną jednostką zbioru zwanego literaturą. Wypada zgodzić się z tezą, że dzieło, skoro nie jest przedmiotem idealnym ani psychologicznym, może być tylko przedmiotem intencjonalnym. Ale czy przyjęcie tych rozstrzygnięć uniemożliwia, czy tylko ogranicza metodologię historii literatury? Może jednak wolno myśleć na sposób Ingardenowski o warstwowej budowie dzieła i zarazem porzucić fenomenologię w chwili przejścia do badań genologicznych i historycznych[15]. Wydaje mi się, że eklektyzm jest cnotą historyka literatury.

---

[13] R. Ingarden, Wykłady i dyskusje z estetyki, wybór i oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981, s. 170.

[14] R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 453.

[15] Jauss twierdzi, że praski strukturalizm podjął Ingardenowską inspirację, ale ją „uhistorycznił": „(...) *hat* (...) *einen Ansatz der phänomenologischen Ästhetik R. Ingardens aufgenommen und historisiert*", H.R. Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*, [w:] *Geschichte, Ereignis und Erzählung*, Hrsg. von R. Koselleck und W.-D. Stempel, München 1973, s. 206

Ingardena uważa się nieraz za prekursora estetyki „recepcji i oddziaływania"[16], której najwybitniejszym przedstawicielem jest Jauss. Jeśli istotnie tak jest, to koncepcje szkoły konstancjańskiej właśnie odsłaniają słabości takowych inspiracji. Jauss sądzi, że:

odnowienie historii literatury wymaga likwidacji przesądów obiektywizmu (...)[17].

Jakież to przesądy? Łatwo się domyśleć, zresztą w innych wersjach tej pracy Jaussa powraca nazwisko wielkiego historiografa Leopolda von Rankego. Tylko, że jego zmartwienia ze sławnym *wie es eignetlich war* prawie nie dotyczą dziejopisarstwa literackiego, a w każdym razie należą na tyle do zacnych pozytywistycznych staroci, że w sto lat po śmierci uczonego nie są już chyba przesądem. Cytat z Jaussa urwałem, dla lojalności zatem przepisuję ciąg dalszy. Odnowienie historii literatury wymaga też:

wsparcia tradycyjnej estetyki wytwarzania i przedstawiania — estetyką recepcji i oddziaływania. Historyczność litaratury nie polega na ustalonym *ex post* związku faktów literackich, lecz na uprzednim poznaniu dzieła literackiego przez jego czytelników[18].

Jauss podejmuje polemikę dość niewczesną: któż bowiem dzisiaj za „fakt literacki" uważa to, co w historii (globalnej) rozumiał Ranke? Faktem w tym sensie byłyby co najwyżej obiekty filologicznej natury i zdarzenia „wokółliterackie", a te zasługują na szacunek każdego przyzwoitego warsztatu badawczego i nie znajdują się w polu obstrzału polemicznego. Gdy Jauss szuka faktów niewątpliwych, danych empirycznie i weryfikowalnych, to właśnie w sposób paradoksalny wraca do pozytywistycznej metodologii. Takim faktem jest zetknięcie tekstu z odbiorcą i wyznaczony przez niego horyzont oczekiwań. Historyk literatury ma być przecież — wywodzi Jauss — najpierw czytelnikiem, a potem badaczem.

To prawda, ale taka, z której nie wynika wielki pożytek, bo, aby stanąć na mocnym gruncie tego wyzwania rzuconego tradycyjnej nauce o literaturze, trzeba albo unieruchomić ów „horyzont oczekiwań", co jest niemożliwe, albo opisywać poszczególne „horyzonty", co się nie tylko da zrobić, ale co już robiono — w końcu każde dzieje

---

[16] R. Handke, *Dialektyka komunikacji literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 3, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 444.

[17] H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*, przel. R.. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4, s. 274.

[18] Ibidem.

recepcji dzieła, pisarza, prądu czy epoki, to nic innego jak dzieje horyzontów, nader użyteczne, podobnie jak badania z zakresu socjologii literatury, których nie należy jednak traktować jako „wyzwania rzuconego...".

Szkoła z Konstancji się rozpadła, ósma dekada XX w. przyniosła następną falę zwątpień i dekonstrukcji, z którą trudno podjąć polemikę, ponieważ: 1 — dekonstruktywizm, gdy chce być konsekwentnym programem, w sposób samobójczy demontuje sam siebie, 2 — jest terminologicznie niesłychanie zagwazdrany (przynajmniej w swej francuskiej, poststrukturalistycznej wersji), 3 — w gruncie rzeczy nawiązuje do amerykańskiej *New Criticism*, choć tym się od swych poprzedników różni, że nie uznaje tekstu za strukturę spójną i zhierarchizowaną[19].

Reakcją na ową dekadę „zmęczenia teoretycznoliterackiego" (*Dezension der Theoriemüdigkeit*) jest najnowsza propozycja niemieckich literaturoznawców, a mianowicie „literaturoznawstwo empiryczne" (w skrócie dalej ELW — *Empirische Literatturwissenschaft*), lansowane przez Grupę Roboczą NIKOL, założoną w 1983 roku przez kilku badaczy z Siegen i Bielefeld, którym przewodzą Helmut Hauptmeier i Siegfried J. Schmidt[20]. Znamienne, że ta najnowsza próba, zaczęta pod hasłem „empiria", kontynuuje pod wielu względami koncepcje Jaussa, choć rzadko go wymienia. ELW odżegnuje się od subiektywistycznych i irracjonalistycznych tendencji amerykańskiego dekonstrukcjonizmu. Podstawowym założeniem tej grupy jest orientacja przedmiotowa (ELW jest *sachorientiert*), a nie osobowa (*personenorientirert*). Nie znaczy to, że ELW chce zajmować się samymi tekstami, czyli uprawiać jakąś historię bez nazwisk, co by było pomysłem tyle starym, co ośmieszonym nawet w stosunku do historii sztuki; orientacja na przedmioty ma polegać na badaniu „ról czynnościowych" (*Handlungsrollen*), które spełnia podejmujący czynność „aktant"[21]. Ról tych jest cztery i tworzą one układ

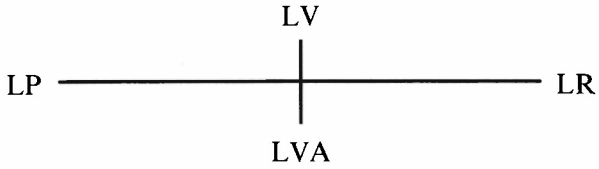
---

[19] H. Markiewicz, op. cit., s. 26.

[20] S.J. Schmidt, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*. Teil I/1: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. I/2: *Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur*. Braunschweig — Wiesbaden 1980 — 1982. Po polsku ukazał się przekład angielskiego skrótu tej książki (zob. przyp. 1).

[21] W przekładzie z angielskiego (op. cit., s. 233) użyty został w tym miejscu trochę mylący termin „podmiot".

wzajemnych powiązań, który można zilustrować następującym schematem graficznym[22]:



gdzie LP oznacza „wytwarzanie" (*Literaturproduktion*), LV — „dystrybucję" (*Literaturvermittlung*), LR — „recepcję" (*Literaturrezeption*), LVA — „przetwarzanie" (*Literaturverarbeitung*[23]).
Od koncepcji Jaussa propozycja ta różni się przede wszystkim próbą odsunięcia tak charakterystycznej dla szkoły konstancjańskiej kontradykcji między estetyką wytwarzania a estetyką recepcji. Ma tę zaletę, że traktuje role aktantów jakby spiralnie: nie kończy badań na recepcji, lecz prowadzi rozważania dalej poprzez przekształcenia z powrotem do „wytwarzania", a zarazem nie wyklucza wzajemnych oddziaływań bezpośrednich. Grupa ELW nie ma zaś racji o tyle, o ile traktuje te role równorzędnie, a w praktyce nawet z przewagą problematyki dystrybucji i recepcji, co wynika ze szczegółowego programu badań — najlepiej zespołowych i ankietowych.
Trudno dyskutować, co jest ważniejsze — wytwarzanie czy recepcja. Historyk litaratury, z natury swego zawodu nastawiony jest pojednawczo i tolerancyjnie; nie ma zamiaru lekceważyć faktów socjologicznych, nie może się jednak zgodzić na symetryczne ujęcia wytwarzania i odbioru. Dla historyka literatury Jan Chryzostom Pasek należy do piśmiennictwa wieku XVII, a nie do czwartej dekady wieku XIX, czyli do wydania *Pamiętników* przez Edwarda Raczyńskiego. Jean Potocki jest problemem powieści post-gotyckiej w początkach XIX wieku, co nie znaczy, że można przejść obojętnie obok przekładu Edmunda Chojeckiego i dalszych zagmatwanych losów rękopisu *Rękopisu*. Na pytanie, czy ta powieść należy do literatury

---

[22] Odwołuję się tu do krótszej i późniejszej wersji programu ELW: H. Hauptmeier, S.J. Schmidt, *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*, Braunschweig — Wiesbaden 1985, s. 15.

[23] W wersji angielskiej jest w tym miejscu *post-processing*, co tłumaczka oddaje trafnie przez „przetworzenie" (op. cit. s. 234).

polskiej czy francuskiej, odpowiemy, że pierwsze jest zawsze kryterium języka, ale że nie będzie kolizji metodologicznej, jeżeli literaturę polską uznamy za część literatury europejskiej. Zrozumiałe jest zainteresowanie badacza dramatu romantycznego Szekspirem, ale to nie znaczy, że można go czytać dopiero przy okazji np. Słowackiego, jak to się czyni na niektórych uniwersytetach, a nie w macierzystym kontekście europejskiego renesansu i jego osobliwej angielskiej odmiany.

A gdzie należą dzieła w swoim właściwym czasie, owszem, czytane i cenione, a potem zapomniane — i to bynajmniej nie przez lekkomyślny błąd, ale naturalną koleją rzeczy? Kolej „naturalna" nie ma tu znaczenia biologicznego, lecz „teoriokomunikacyjne". Historia literatury gromadzi informacje z przeszłości i przeprowadza ich selekcję, co znaczy, że rejestruje nie tylko przyrost wartości, ale i ich ubytek[24]. Pojemność ludzkiej pamięci, rozumianej zresztą niekoniecznie osobniczo, lecz społecznie, jest ograniczona i — mimo że poza szkolnictwem nie istnieje obowiązkowy kanon lektury — zawartość półki czytelnika można z grubsza opisać jako układ probabilistycznie zhierarchizowany, co znaczy, że jedne teksty znajdziemy tam prawie na pewno, a innych na pewno nie spotkamy. I jeżeli w jakimś sensie mielibyśmy rozprawiać o horyzoncie oczekiwań, to właśnie w takim, ale horyzont ten, chociaż wart opisu socjologicznego, nie jest składnikiem myślenia historycznego.

Nie rozróżniam tu tekstu od dzieła, czego domagają się niektórzy teoretycy sądzący, że dziełem jest dopiero tekst w zetknięciu z czytelnikiem; przedtem bowiem należałoby ustalić, od ilu czytelników liczy się dzieło. Dyskusja perspektywy wytwarzania z perspektywą odbioru dotyczy jednakże kwestii ważniejszej, a mianowicie czegoś, co bym nazwał „dziełem utajonym". Dzieło A może zniknąć z aktualnego obiegu czytelniczego, ale pozostaje przedmiotem zainteresowania historyka, jeśli kiedyś czytane przez B oddziałało na B, a przez nie na C i tak dalej — prawem łańcucha aż do dostatecznie ważkiego wydarzenia. Być może nikt poza obowiązkiem nie czyta bajek Biernata, ale Biernat dociera do czytelnika nie tylko bezpośednio dzięki przedrukom, ale także w relacji zapośredniczonej przez wybitniejszych jego następców, choćby przez Krasickiego. Jeśli

---

[24] Na ten temat: K. Dmitruk, *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń. Przemiany układu komunikacji literackiej*, Warszawa 1980.

przykład Biernata wydaje się banalny, to jeszcze raz odwołam się do Stanisława Porębskiego, o którym wiemy, że był wybitnym autorem kompletnie zaginionych *Skotopasek* — sielanek, chwalonych przez Kochanowskiego. Sielanki te są z pewnością swoiście obecne w dorobku czarnoleskim i w ogóle w rozwoju gatunku. Jest to przypadek skrajny sytuacji, którą nazywamy wartością rozwojową, a która jest niezbywalną częścią myślenia historycznoliterackiego.

Ten przykład prowadzi nas do pytania o stosunek historii literatury do historii ogólnej czy — jak wolą inni — globalnej. Z punktu widzenia użytkownika (w naszym wypadku: czytelnika) rozróżnienia te są nader istotne. Centralnym punktem w tej kwestii jest sposób rozumienia „wydarzenia" (*Ereignis*) czy „faktu" (*le fait, l'événement*[25]), tym bardziej, że relacja między tak czy inaczej rozumianym „zdarzeniem" jednostkowym a procesem jest przyczyną nieporozumień i sporów metodologicznych, nie zawsze nieusuwalnych.

Wydarzenie w historii polityczno-społecznej nigdy nie jest dane potomnym bezpośrednio, lecz tylko za pośrednictwem świadectw — bardziej lub mniej wiarygodnych dokumentów. Była bitwa pod Grunwaldem, ale jej nie ma; nie ma też w tym rozumieniu elekcji, rokoszów, powstań etc. etc. Historyk rekonstruuje nie tylko przebieg tych wydarzeń, ale także ich przyczyny i skutki, wśród których żyjemy. W historii literatury natomiast elementarnym zdarzeniem jest dzieło, które istnieje jako identyczny przedmiot (intencjonalnie rozumiany) nieprzerwanie od dnia powstania do naszych czasów, który jest nam (w zasadzie) bezpośrednio dany. Zazwyczaj tak jest, bo oczywiście nie wszystko się dochowało, nie wiemy, co zaginęło, faktów zaginionych się domyślamy, a nieraz nam się udaje je rekonstruować. Ale to, co w metodologii historii społecznej jest zjawiskiem zwykłym, w historii literatury staje się skazą na obrazie i szpecącym ubytkiem. Literaturoznawstwo więc wykształca szereg dyscyplin pomocniczych, których zadaniem jest postępowanie rekonstrukcyjne, podobne do procedur archeologicznych.

Ale — podobnie jak w historii społecznej — nie jest bezpośrednio dany historykowi literatury autor-sprawca jedyny i najczęściej — poza folklorem — jednoosobowy. On też jest dostępny — jeśli nie

---

[25] A.J. Greimas, *Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale*, [w:] *Geschichte, Ereignis und Erzahlung...*, s. 139—153.

liczyć bliskiej współczesności — jedynie poprzez dokumenty, podobnie jak wszystko, co było przyczyną dzieła, jego skutkiem bliskim i tym, do czego dzieło się odnosiło.
To konstatacje oczywiste — zdawałoby się — banalne nawet. A jednak! Ta dwoista sytuacja metodologiczna była i jest przyczyną potępieńczych swarów między teoretykami literatury.
René Wellek pisał nie bez racji, ale tylko po części słusznie:

Badanie literatury tym różni się od badania historycznego, że przedmiotami jego nie są dokumenty, lecz pomniki. Historyk musi zrekonstruować wydarzenie z odległej przeszłości na podstwie relacji naocznych świadków, badacz literatury posiada bezpośredni dostęp do swego przedmiotu, jakim jest dzieło literackie[26].

Po pierwsze: nie zawsze dzieła będące przedmiotem badania i zainteresowania — to pomniki, które to określenie implikuje szczególny styl myślenia o literaturze. Po drugie — prawdą jest, że „przedmiotem" badań jest samo dzieło lub też czysta postać dzieła. Pytania, których nie można sobie nie postawić, brzmią tak mniej więcej: w jaki sposób do dzieła należą inne dzieła jako jego antycypacje, następniki i związki, określane dziś mianem relacji intertekstualnych? czy, i w jaki sposób, należą do dzieła jego pozaliterackie przyczyny?
Do komunałów należy narzekanie na historię literatury złożoną z analiz poszczególnych dzieł, na domiar złego czytanych jako prosta czy symetryczna ekspresja myśli i uczuć autora. Przeciwnik takiego przestarzałego niewątpliwie, mówiąc w skrócie „Lansonowskiego", ujęcia, powiada, że kto myśli o historii literatury, musi myśleć o gatunku, przeto najskuteczniejszą formą opisu historii literatury jako ewolucji norm jest jej układ gatunkowy[27]. Z kolei, bynajmniej nie akceptując Lansona i nie wracając do niego, niektórzy „Francuzi wymowni" robią wynalazek, że... dzieło jest niepowtarzalne, ale w swojej niezwykłości dostępne postępowaniu egzegetycznemu, które Jacques Derrida nazywa „hierokrytyką" i przeciwstawia żałosnej jakoby „poetyce profanów", która zajmuje się historią gatunków[28]. Z innym uzasadnieniem metodologicznym wprawdzie,

---

[26] R. Wellek, *Teoria, krytyka i historia literatury*, przel. M. Kaniowa. [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą...*, t. 2, s. 272.
[27] „Jauss wydaje się minimalnie interesować tym, jak dany tekst staje się reprezentantem gatunku" (R. Cohen, *Historia i gatunek*, przeł. M. Adamczyk — Garbowska, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 2, s. 274).
[28] M. Beaujour, *Genus universum: gatunek literacki renesansu*, przeł. M. Dramińska — Joczowa, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 2, s. 336.

ale z podobnymi konsekwencjami funkcjonuje we współczesnej świadomości humanistycznej koncepcja „dzieła otwartego".
Tak więc zostaje ustanowiona nieprzyjaźń między historią literatury a krytyką literacką — i to rozumianą dość szczególnie i szeroko, bo nie o działalność recenzencką tu chodzi jako o sztukę pierwszego kontaktu z dziełem jakby nieoczekiwanym, ale o aktualizujące obcowanie z dziełem dawnym, przy czym aktualizowanie nie oznacza tylko ideowego i naiwnego prezentyzmu, lecz hermeneutyczną wypowiedź dialogizującą i tym sposobem zgłaszającą pretensję do bycia czymś w rodzaju dzieła drugiego.
Najwyraźniej może sformułował to Roland Barthes, który wyszedł od skądinąd słusznego przekonania, że krytyka jest metajęzykiem. Wywiódł wszakże z tego niepoprawny wniosek, iż

> jej [tj. krytyki] zadaniem nie jest odkrywanie 'prawd', lecz wyłącznie odkrywanie 'walentności'[29],

co oznacza spójny system znaków. A skoro tak, to:

> Dowód krytyczny, jeśli taki istnieje, zależy od zdolności nie o d k r y c i a badanego dzieła, lecz przeciwnie — możliwie zupełnego p o k r y c i a go własnym językiem[30].

Pominąwszy efekt gry słów, nie pomylę się, jeśli w tym zdaniu dojrzę postulat radykalnej autonomizacji krytyki jako pełnoprawnego partnera. Krytyka oznacza tu wszelką interpretację, także w odniesieniu do dzieł przeszłości. Tym samym staje się jasne, dlaczego historia literatury jest godna nagany — zdaniem Barthes'a — gdy jest historią dzieł, a nawet gorzej jeszcze, bo „historią literatów[31].
I to jest innymi słowy wyrażona istota czy wydumana kolizja tego, co nazwałem półką czytelnika i półką badacza; tylko, że półka czytelnika, w moim przekonaniu — to po prostu lektura nieprofesjonalna, a w cytowanym fragmencie Barthes'a — to antagonistyczny i nieusuwalny konflikt wewnątrz literaturoznawczej profesji.
Użytkownik półki czytelnika nie jest zobowiązany do lektury komentowanej — myśl takowa mogłaby się pojawić tylko w jakiejś koszmarnej utopii państwa słońca, na domiar złego rządzonego przez filozofów. Rzecz jednak w tym, czy składnikiem lektury, wszelkiej

---

[29] R. Barthes, Czym jest krytyka?, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Mit i znak. Eseje*, wybór J. Błońskiego, Warszawa 1970, s. 285.
[30] Op. cit. s. 286 i nast.
[31] R. Barhtes, *Historia czy literatura?* przeł. W. Błońska, op. cit., s. 165.

lektury dzieła, jest jego historyczność, przez co można rozumieć, zarówno bezpośrednią i konieczną przyczynę (z wyjątkiem folkloru dzieło ma osobowego sprawcę), jak i przyczynę sprzyjającą[32] w określonym stopniu i w określony sposób (stosunki społeczne w różnych wymiarach trwania)? Odpowiedź pozytywna oznacza w praktyce historiograficznej, że badacz zechce usunąć nieustanowioną, a wymyśloną sprzeczność między nauką „o podstawowych pojęciach, kategoriach, kryteriach itp. literatury" a nauką o „konkretnych dziełach", między traktowaną statycznie krytyką a rozwojowo historią[33]. Za Mukařovským jeszcze raz powiem, że związek dzieła z artystycznymi konwencjami przeszłości zapewnia jego zrozumiałość dla czytelnika[34]. Znaczy to, że dzieło nie tylko skupia w sobie zbiór przyczyn i możliwych skutków, ale zbiór ten jest i n d e k s a l n y m znakiem współkształtującym sens nieobojętny dla czytelnika jakiejkolwiek epoki. To, że dzieło jest tworem osoby, nie znaczy, że jest obrazem swobody artysty. Przeciwnie — jest obrazem konfliktu między postulowaną wolnością a ograniczeniami przez normy artystyczne i pozaartystyczne okoliczności. Ślad tej sprzeczności obecny jest w każdym fakcie literackim i to jest przyczyna, dla której nie należy dzielić historii literatury na historię instytucji i lekturę dzieł. Historyczność w takim rozumieniu nie jest techniką pisania, ale światopoglądem. Nie jest przypadkiem, że historia literatury zaczęła się wraz z romantyzmem:

> Umieszczając człowieka w historii, traktowanej jako ludzka forma twórczości i podstawowa, a nawet niekiedy jedyna forma samowiedzy, romantyzm dostrzegał jednocześnie obiektywność procesu dziejowego[35].

Dlatego właśnie trudno przystać na koncepcje tych szkół, które kwestionują jedność historii literatury przez wydzielenie z niej tzw. krytyki i sprowadzanie pozostałych procederów badawczych do wąskiej empirii. Znamienne, że ta praktyka łączy pozornie odległe szkoły. Jest w niej pozytywistyczny kompleks nieobiektywności. Skoro nie można wypowiedzieć ostatecznego i pewnego sądu o dzie-

---

[32] H. Markiewicz, op. cit., s. 266.

[33] R. Wellek, op. cit., s. 261. Cytując Welleka trzeba pamiętać, że w oryginale pisze on w tym miejscu *literary theory* i *literary criticism*, co po angielsku ma nieco inne znaczenie niż po polsku *teoria* i *krytyka*.

[34] J. Mukarovský, ibidem.

[35] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 19.

le, to należy dzieło wyłączyć z postępowania naukowego albo (a właściwie — i) znaleźć niesporne metody ankietowania czytelnika. Historia literatury wcale nie musi być wolna od gustu historyka — rzecz tylko w tym, że zasady aksjologicznych opcji powinny być zawarte co najmniej *implicite,* w miarę możności samoświadome i jasne, a przez to zmediatyzowane do norm społecznych zachowań. Historia literatury jest zawsze rezultatem swoistego efektu obcości wobec minionego, ale w tym kontekście słowo „obcość" nie oznacza dezaprobaty, a nade wszystko nie oznacza swobody i subiektywizmu aksjologicznego. Efekt obcości *(der Verfremdungseffekt)* wyraża społeczne odczucie upływu czasu i stopnia społecznych przemian. Zresztą jeśli coś zastanawia a nawet zadziwia historyka historii literatury, to nie dowolność ocen i ich zmienność, lecz przeciwnie — dziwna stałość. Nie było w ciągu stulecia żadnych gwałtownych rewizji, spektakularnych degradacji i rehabilitacji, a jeśli były, to nietrwałe. Owszem, były znaleziska i nowe interpretacje w pracach szczegółowych, ale system rang, jeśli tak rzec można, w syntezach pozostał prawie niezmieniony.

Przyjąłem w tych rozważaniach taktykę defensywną — rozmyślnie i świadomie, mimo że może się to wydać zadaniem łatwiejszym. Gdybym miał dać sygnał programu pozytywnego, to powiedziałbym, że jestem za antynaturalizmem metodologicznym. Tylko czy to jest program, jeśli deklaracja wymaga użycia formatu „anty"? Znam tylko jedną odpowiedź praktyka na wątpliwości wyrażane pytaniem, „Proces czy dzieło": narracja historycznoliteracka ma oczywiście na względzie śledzenie przekształceń, ale w narracji tej obowiązują dwie techniki — jedna (pisałem o tym piętnaście lat temu) to technika zmiany ogniskowej, co oznacza umiejętność przejścia od widzenia wielkiej panoramy do detalu, i druga, którą też nazwę językiem filmu, to zasada „stop-klatki" czyli obowiązek zatrzymania narracji dla zinterpretowania zarówno dzieła, jak i jego relewantnej części, być może nawet jednego słowa.

W nowej serii wydawniczej Instytutu Badań Literackich PAN

Marek Bieńczyk

CZARNY CZŁOWIEK
Krasiński wobec śmierci

Rozpoczynałem czytanie tej pracy z ciekawością, ale i z obawą, kończyłem — urzeczony. Jest znakomita: bogata — a zarazem dyskretna; barwna — a jednocześnie elegancka; błyskotliwa — a przecież tak precyzyjna. Popisowy to przykład harmonijnej symbiozy francuskiego *ésprit* eseistycznego i niemieckiego ducha ścisłości.

Józef Bachórz

Marek Bieńczyk ukazał nam w sposób doprawdy i wnikliwy, i przekonujący udręczoną świadomość poety romantycznego, nie pojmującego zresztą do końca przyczyn swego nieszczęścia, swego rozdarcia, swej ciągłej klęski. W takich momentach precyzyjna rozprawa Bieńczyka nabiera walorów dzieła sztuki.

Ryszard Przybylski

Książkę — w cenie 15 000 zł — będzie można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż dwumiesięcznika „Teksty Drugie" lub bezpośrednio w siedzibie wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa, Nowy Świat 72, Pałac Staszica, pokój 123. Prowadzimy również sprzedaż wysyłkową. Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, PBK XIII O. Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem tytułu książki i dokładnego adresu nadawcy. Koszty przesyłki indywidualnym odbiorcom opłaca wydawca.

Marek Bieńczyk

Świat jakim jest (O Syberii Custine'a)

Między mną a mną

To, co rozgrywa się w *Rosji 1839* Custine'a nazwać można dramatem spojrzenia.
Chciałbym zacząć od cytatu z prywatnej korespondencji markiza, oraz przypomnieć pewien konkretny fakt wspomniany w *Rosji 1839*, między nimi dwoma osadzając ten tekst. „Nigdy nie potrafię sobie wmówić, że coś do mnie należy (...) – pisze Custine do kogoś z rodziny – Żyłem prawie wyłącznie w oknie, i z trudem przychodzi mi wiara w realność rzeczy". Zaś podczas pobytu w Rosji zaczyna z czasem uskarżać się na kłopotliwą dolegliwość: narastający ból oczu.
Kiedy próbuje się określić to, co nazwano zagadką Custine'a, często padają słowa: „dojrzał", „zobaczył", „przewidział": „zobaczył prawdziwą naturę Rosji", albo: „w paroksyzmie profecji przewidział Rosję sowiecką, breżniewowską". Metafory wzrokowe wydają mi się zasadne: fenomen dzieła Custine'a rzeczywiście polega na jakimś głębokim, niezwykłym wejrzeniu, wysiłku spostrzeżenia. Lecz ja szukałbym jego zakorzenień nie w proroczej intuicji czy w politycznym zmyśle i wiedzy markiza, a w jego doświadczeniu wewnętrznym.

I wówczas mówiłbym o zmaganiach oka i przeszkody, o martyrologii spojrzenia.

Wspomniane w liście okno to, rzec można, *genius loci* Custine'owskiej egzystencji. Z paru względów. Pierwszy mówi o oddaleniu. Między Custine'a a świat wsunęła się szyba, zasłona choć przejrzysta, to jednak obecna — więc filtr, który oddziela, nie dopuszcza do tego, co jest i uniemożliwia posiadanie. Spowity w szklany kokon, zamknięty w twierdzy, odgradzającej od „realności", pozostaje Custine poza dotykiem świata.

Ale też, wycofany za szybę, Custine przyznaje sobie prawo patrzenia i wyznawać będzie niemal od początków swego pisarstwa etos obserwacji. Patrzeć to nie jedynie sposób, lecz wręcz zadanie jego życia i twórczości, które wypełniać chciałby tak podczas licznych podróży, jak w powieściach. W odczuciu Custine'a okno jest miejscem wygnania poza „rzeczy realne", poza bezpośrednie uczestnictwo w świecie życia. Tyle że Custine przepisuje to, co uważa za swe wygnanie, na swój rachunek, bierze je na siebie. Pragnie wówczas, mimo swego oddalenia, a może nawet dzięki niemu, prowadzić obserwację jego zdaniem przenikliwą, drapieżną, jako że mającą demaskować to, co faktyczną rzeczywistością jest. Niezmiennym motywem tak pojętej pracy spojrzenia staje się wówczas zrywanie zasłon, przenikanie wzrokiem pod spód życia społecznego, aby ukazać, jak mówi tytuł jednej z powieści markiza *świat, jakim jest* — w jego prawdzie. Epigraf tej powieści brzmi:

> Gdybyśmy znali głębię i wnętrze świata, gdybyśmy mogli się wedrzeć w tajemnicze szczegóły jego trosk i czarnych niepokojów, gdybyśmy mogli przebić tę pierwszą skorupę (...) jakże odmiennym okazałby się on od tego, jakim się zdaje.

Ten sam ruch zdzierania warstw, masek, zgłębiania okiem — wzmocniony do granic — pojawia się w *Rosji 1839*, wielokrotnie przez autora przypominany. „Prowadzę was — zwraca się do czytelników — w ich labirynt, to znaczy ukazuję wam rzeczy tego świata, jakimi mi się przedstawiają po pierwszym, po drugim rzucie oka". Nazywa Rosję „królestwem fasad", a podróżowanie po niej — dla każdego „kto ma oczy otwarte" — „ciągłym, uporczywym trudem", „żmudnym odróżnianiem". Stwierdza wreszcie, że „po to, by odmalować Rosję, jak ją widzę już od pierwszego spojrzenia, należałoby zbić niemało szyb".

Tę dwoistą postawę Custine'a — skrycie się za szybą i wkroczenie w świat — nazwać można grą dystansu i uczestnictwa, konfliktem dwóch wyobraźniowych sił: od- i dośrodkowej. Dramatyczne napięcie dzieli i łączy gest odejścia i gest demaskacji. Wraz z impulsem odsłonięcia zmienić się musi pierwotna sytuacja: tylko zniszczenie szyby umożliwi ruch wniknięcia w to, co realne. Zapatrzone Friedriechowskie kobiety w oknie ograniczały się do biernej, wyciszonej obserwacji życia przepływającego obok. Custine podlega innemu imperatywowi — przebicia się przez przeszkodę, zobaczenia od środka. Toteż wspomniane szyby, napotkane w Rosji, są w równej mierze zaporami, którymi ta broni się przed poznaniem, co przeszkodami, przynależnymi Custine'owskiej kondycji.

Aby lepiej zrozumieć naturę tego imperatywu, tego spojrzenia sondującego głębię światów, należy pytać dalej o jego miejsce w egzystencjalnej strategii Custine'a. Albowiem za bezstronnym, zdawałoby się, poszukiwaniem nieujawnionej istoty świata, wyrażonym w jakże banalnych pojęciach odsłaniania, pozwala się dostrzec inne jeszcze dążenie o analogicznej sile i tej samej odkrywczej zasadzie: mianowicie pragnienie odsłonięcia własnej istoty, usunięcia szyby wewnętrznej, wydobycia na jaw, albo choć zrozumienia, swej własnej esencji, którą trwanie okienne przykryło bez śladu. Bo oto Custine pisze: „Między mną a mną tkwi coś nie do pokonania". Tak, granica, oddzielająca go od świata „rzeczy realnych" przebiega i w nim samym, rozłamuje jego istnienie na nieznane sobie części, po jednej stronie pozostawiając „ja nierealne", wyrwane z rzeczywistości, a po drugiej „ja" nieznane, obce. „Wszystko, co zmusza mnie do określenia samego siebie, czyni mi dobrze — wyznaje Custine — oto powód, dla którego mam taką potrzebę pisania". Istnienie Custine'a podlega jakby ciągłym zapaściom właśnie w sferę nieokreśloności, gdzie nie zachowuje się żadna uchwytna, widoma postać. Jest w Custinie — mimo wczesnej sprawności intelektualnej — trudność wykształcenia, wyklucia własnego bytu, tak jakby proces rozwoju załamał się i nie potrafił wydać z siebie wyrazistej formy. Chciałoby się mówić, zważywszy tę niemożność samoustanowienia, o, jak pisali polscy romantycy, „bezbycie" — istnieniu co prawda powstałym, lecz substancjalnie ułomnym, pozbawionym zdolności układania się w ten czy inny kształt. W Custinie tkwi coś takiego jak wstępna słabość: słabość fizyczna, odczuwana przez chore od początku ciało i ciało niepewne swych zmysłowych wyborów, oraz omdlałość

duchowa, która rozwija się w nim w poczucie niedoboru, zawieszenia — a wraz z nimi winy. „Żyję tylko częścią siebie samego. Nic nie jest dokończone w moim sercu ani w umyśle" opowie jeszcze, uznając, że jego istnienie trwa w konfuzji, w nawałnicy równoczesnych, choć przeciwnych gestów, skłonności, i — co za tym idzie — w niemożności ujawnienia siebie, tak sobie samemu, jak innym. Jest to zjawisko, które zatrważa go na tyle, że skłonny byłby w nim widzieć podstawowy stan swej natury. Pragnienie określenia siebie ma zatem ciężar działania witalnego pierwszej potrzeby. Demaskacja świata podszyta jest tym właśnie dążeniem do „roztajemniczenia" siebie; zbicie szyby, otwierając dostęp do rzeczy świata, pozwolić ma Custine'owi na pokonanie wewnętrznej przeszkody.

Tak jak to dobrze wykłada niemieckie powiedzenie *Ich bin aber Ich habe mich nicht*, Custine przeżywa dramat nieposiadania siebie, istnienia rozpadłego i nieuchwytnego. Myśląc o wydarzeniu, z którego słynie biografia markiza i które na swój sposób urzeczywistnia jego sytuację egzystencjalną, można tę ostatnią opisać jeszcze inaczej: jako wywleczenie, obdarcie z wszelkiej postaci bytu. Jak wiadomo, któregoś ranka, w latach dwudziestych, znaleziono markiza w przydrożnym rowie nieopodal Wersalu, pobitego do nieprzytomności po nieudanej schadzce w żołnierzem, nagiego, wyzutego z ubrań. Wydarzenie to wywołało potworny skandal, prasa została zalana paszkwilami na Custine'a. Utwierdziło kondycję obdartego ze skóry, tego *écorché*, będącego bezwładną masą, ziejącego otwartą raną — tego, kto pozostaje poza wszelką formą społeczną, egzystencjalną. Diagnoza siebie, którą stawia Custine, zawdzięcza swe pojęcie prawdopodobnie Chateaubriandowi, postaci niezwykle istotnej w życiu markiza, który wychował się w cieniu tego kochanka matki. To przecież wyobraźnia Czarodzieja uruchamia romantyczny syndrom nieokreśloności, powstały wokół pojęcia *le vague, le vague des passions*. Mistrza i ucznia dzieli jednak przepaść. Chateaubriandowska nieokreśloność zachowuje poczucie formy i w żadnym razie nie przynosi doznania klęski. Przeciwnie, zanurza się w nią świadomość wolna, która, pozbawiając się wszystkiego co przedmiotowe, szczegółowe, trwa szczęśliwie w jednej niezmiennej rzeczywistości wewnętrznej. Natomiast Custine dostrzega w nieokreśloności bezwzględne zagrożenie, stan podcinający korzenie jego istnienia. Co zatem sądzi o samych przyczynach swego niedokończenia, niezdefiniowania, „zła" — to jego słowa — „tkwiącego u źródeł mego bytu?"

Wspomina, jak niejeden romantyk dotknięty *mal du siècle*, o tragicznym spięciu między ciałem a duszą. Rozziew między „ja" a „ja" zostaje wówczas rozpisany na dwa wyraziste porządki, materialny i duchowy, i tym samym okazuje się możliwy do obłaskawienia. Albowiem to ciało, wyzywające i nienawistne zarazem, zaciera, w odczuciu Custine'a, kształt życia, rozłamuje jego jedność. W przeciwieństwie do zasad estetyki homoseksualnej, jaką w literaturze francuskiej wyrazi najpełniej Gide, postawę Custine'a naznacza odwrót od naturalności, od ciała pojętego jako czyste piękno. Custine'a przeraża *bios*, żywioł życia, gdyż to on właśnie przynosi odarcie.

Pierwszą wielką literacką próbą autodefinicji jest napisana przez Custine'a w wieku lat czterdziestu debiutancka powieść *Aloys*. Stawia ona diagnozę sekretu tożsamości i zarazem przynosi terapię. W zakończeniu bohater, jeszcze jeden René, stwierdza:

> Ja, któremu stan mojej duszy zdawał się zawsze niewytłumaczalną tajemnicą, podziwiałem, jak przy użyciu kilku najistotniejszych idei wiary i rozumu, nieznajomy odnalazł nitkę w labiryncie, w którym ja sam się gubiłem.

Ograniczę się do stwierdzenia, że powieść sugeruje motyw winnego ciała, ciężkiego i ułomnego, który zagraża duchowej formie, i że owym nieznajomym jest ksiądz, otwierający przed zagubionym bohaterem dobrodziejstwo wiary. „Każdy człowiek — będzie odtąd podsumowywał Custine to doświadczenie wejrzenia w siebie — podlega koniecznościom natury, lecz jeśli duszę ma wzniosłą, oddaje im się, nie znajdując w nich upodobania". I jeszcze: „namiętności są we krwi. Cielesność zbydlęca człowieka, lecz nie tłamsi jego duszy. Dzięki niebu, ciało kończy się wraz ze światem" (oba ułamki z listów podaję za Ph. Sénart, wykorzystuję też fragment jego interpretacji *Aloysa*). Takie oczyszczające rozpoznanie, spychające ja „nieokreślone" w granice nietrwałego ciała, pozwala w innych powieściach, formujących ostatecznie warsztat pisarski Custine'a, przesuwać ciężar wejrzenia z własnych ostępów na przestrzenie życia społecznego. Staje się ono, w opisach markiza, tym innym rodzajem obezwładniającej materii, cielesności niszczącej duchową czystość jednostki.

Porwanie Ganimedesa

Wyprawa rosyjska jest znowu dla Custine'a wielkim początkiem. Zawraca go do owej podstawowej sytuacji, gdzie rządzą pytanie „kim jestem" i trwoga nieokreślenia. Setki stron chłodnej analizy i wojażerskiego opisu nie przykrywają faktu, że podróż ta jest jak spotkanie w sferze baśni czy greckiego mitu: między olbrzymem a ludzikiem, między jakimś bóstwem a człowiekiem, który w obliczu nadnaturalnej i groźnej siły wkracza w sekrety własnego istnienia. Poznanie sprzęga się z rozpoznawaniem siebie; jest tu zetknięcie spojrzeń, wędrówka oczu i w dal, i w głąb, gra przestawianych luster. Albowiem Rosja również wysyła spojrzenie – szczególne, magnetyczne, o mocy hipnotycznego przyciągania, posłuchajmy: „Syberia, to rosyjskie piekło stoi nieprzerwanie przede mną i, wraz ze wszystkimi swymi upiorami, jest niczym bazyliszek wpatrzony w zafascynowanego ptaka". Mimo obiegowego obrazu piekła, które wciąga, słowa te ujawniają żywe doświadczenie. W momentach największego emocjonalnego napięcia, jak np. przy wizycie na Kremlu, Rosja okazuje się rzeczywiście Meduzą, która przytrzymuje wbity w nią wzrok, uwodzi swą negatywnością i pokonuje przez uwięzienie w kamiennej fascynacji. Jej zniewalający, zły urok sprawia, że podróżny przeżywa rodzaj omdlenia i nie wie już dlaczego znajduje się w miejscu, w którym się znajduje. Tak podczas morderczej jazdy do Moskwy i do Niżnego Nowogrodu, która wydaje się Custine'owi odegraniem w naturalnym otoczeniu drogi na zsyłkę, nie uczestniczy on już w widowisku, które sam dla siebie wybrał:

> stepy, bagna z mizernymi sosnami i powykrzywianymi brzozami, wsie, miasteczka przelatywały przed moimi oczyna jak fantastyczne zjawy a ja nie mogłem sobie uzmysłowić, cóż to sprowadziło mnie na to ruchome przedstawienie, kiedy moja dusza nie była w stanie nadążyć za moim ciałem.

Właśnie – dusza nie nadążała za ciałem i znowu ujawniał się niepokojący dystans między „ja" i „ja", budziła się świadomość, że to ciało bierze górę i przewodzi. Powiedziałbym, że Custine wkracza w głębie Rosji właśnie od strony własnego ciała, z którym połączył, skojarzył swą kondycję grzeszną, ciemną, obdartą z kształtu. Określiłbym ten obraz jeszcze jednym mitologicznym porównaniem – jako porwanie Ganimedesa: Rosja, ciało kolosalne, jest tym, kto posiada, zniewala, i, co za tym idzie, zamyka swą ofiarę w granicach jej materialności, spycha w obręb ciała.

Demaskacja Rosji, ta druga, obok zauroczenia, reakcja Custine'a, czerpie wiele istotnych impulsów właśnie z takiego rodzaju uczestnictwa, które porywa i stawia ponownie Custine'a przed zagadką jego tożsamości. W *Rosji 1839* dochodzi do wyjątkowego w twórczości Custine'a, w tej skali, zjednania obu priorytetowych poruszeń jego wyobraźni, obu spojrzeń: w głąb świata, w głąb siebie. Pod czujną obserwacją życia rosyjskiego rozwiera się góra lodowa Custine'owskiego bytu: odsłanianie świata Rosji budzi demony Custine'a, przypomina o nieprzezwyciężalnym rozłamie, o niewoli ciała. Zmusza do konfrontacji z samym sobą, która wyzwala, powiedziałbym, dodatkowe siły rozumienia i postrzegania Rosji. Między Custinem — wbrew pozorom „intymistycznym", a Rosją — wielkim obszarem politycznego i społecznego unieruchomienia, rozwija się związek homologiczny. Korzystając z tego zderzenia obie te siły otwierają przed sobą miejsca, których bez siebie by nie ujawniły: kulisy z punktu widzenia społecznego i głębie z punktu widzenia egzystencjalnego. Gdyby określić, że Rosja z opowieści Custine'a ma swoją biografię, swoje życie codzienne, to można powiedzieć dalej, że Custine odkrywa też jej doświadczenie egzystencjalne — to, co wyraża jej cechy ontologiczne. Jest nim Syberia, „powiększenie", „egzystencja" Rosji według słów Custine'a, przestrzeń te cechy skupiająca. Tak jak doświadczenie egzystencjalne ma się do życia, tak Syberia ma się do Rosji — ucieleśnia jej postać bytu, tę skrajną postać bytu, czy raczej niebytu, jaką Custine odkrywa. Ale dopowiadając tę homologię, trzeba też stwierdzić, że pogrążywszy się w tej fantazmatycznej Syberii, zanurza się Custine we własnym doświadczeniu wewnętrznym. Staje się wówczas Custinem Syberii, jednym z typów romantycznej egzystencji, które z Syberią się wiążą.
Uderza wspólnota pojawiającego się w obydwu porządkach — „Custine'owskim" i „rosyjskim" — jednego kapitalnego motywu, o którym była już mowa: trudności czy wręcz niemożności dotarcia do niewzruszonej, trwałej istoty. Za motywem tym stoi największe bodaj rosyjskie odkrycie Custine'a: ukazanie całego systemu wydziedziczenia człowieka. Custinowskie rozpoznanie Rosji rozwija się ze spostrzeżenia, że to „królestwo fasad" jest, niczym w fantastycznej architekturze Piranesiego, w swej głębi wydrążone, nieograniczenie puste. „Co jest pod?" oto pierwsze, niekiedy wręcz pragmatyczne pytanie, jakie Custine stawia w rosyjskim doświadczeniu. Za jedną fasadą kryje się więc następna, za tą kolejna, maska zasłania maskę,

żadna warstwa nie jest prawdziwie ostateczna, jest nowym pozorem, jeszcze jedną zasłoną — gdyby udało się zerwać je wszystkie, Rosja okazałaby się wydrążeniem, pustą wyrwą. Takim niewypełnionym a w każdym razie nieodgadnionym miejscem jest to, co stanowi strategiczny — polityczny i witalny — środek Rosji: car, Maska Maski. W jego znanym opisie czytamy: „ma wiele masek, nie ma twarzy. Szukacie może człowieka? Znajdziecie zawsze Imperatora". Próba jednoznacznego określenia, „dotarcia do samego serca", jak mówi Custine, skazana jest na niepowodzenie; ten nieustający karnawał masek paraliżuje gest Pigmaliona. Żaden znak nie odsyła od istnienia formalnego do istnienia substancjalnego. Pozostaje funkcja, ramka twarzy, forma pusta. Albo też pod spiętrzeniem warstw kryje się substancja całkowicie bezforemna, niewykształcona, gotowa poddać się każdemu modelującemu gestowi i każdemu niewierna; pierwotna w sumie cielesność, ujawniająca się na poziomie zachowań jako powszechna zdolność imitacji czy, częściej, „małpowania".

I tak dzieje się z całą Rosją Custine'a. Nie sposób znaleźć w niej wartości istotnych, nieredukowalnych, niezmiennych; nie ma tu niczego, co pozwoliłoby się uchwycić jako fundament życia. I chodzi o coś więcej niż o przeciwstawienie pozoru i tego co jest, o nieuchwytność sedna bytu — chodzi bowiem wręcz o zanik jego osnowy, o jego rozkład. „Fantasmagoria" — powie Custine. Nie ma tu przecież nawet faktycznej różnicy między oszukującym a oszukiwanym — tę ustanawia tylko siła — wszyscy są, w owej niekończącej się negacji własnej istoty, tym samym: bytem iluzorycznym, istnieniem-mgłą.

Długie są Custine'owskie jego inwestygacje. Uderzają Custina jego przejawy w „teatrze życia codziennego": w pochodzie pozorów, masek, ginie wszelka naturalność i jednoznaczność; jedno zachowanie, uczucie, słowo podszyte jest innym, tak, że każde tworzy oksymoron: apatia okazuje się podstępna, uśmiech nienawistny. I widzi Custine równie dobrze, że ów substancjalny, by się tak wyrazić, niedostatek, nieczystość, niewyrazistość jako zasada sięgają samych korzeni — nawet zabawę rysuje pęknięcie, tkwi w niej coś podwójnego, niezwykła cisza, powaga zdradzające jakieś głębokie skażenie. Uchwycenie oksymoronu jest jednym z najważniejszych kluczy stylistycznych do Custine'a. Będąc figurą egzystencjalnego stylu Rosji, odsyła zarazem do egzystencjalnego stylu Custine'a, stanowi ślad jego własnego paradoksu, opisywanego w pojęciach

sprzecznych wobec siebie skłonności, tożsamości rozbitej na dwie odmienne części.

Custine nieprzerwanie dostrzega oznaki substancjalnego zachwiania, załamania. Narusza ono każdą dziedzinę życia i ujawnia się z równą grozą w samych ludziach, jak i w przestrzeni, którą zamieszkują. Autentyczność kamieni jest podobnie niemożliwa do ustalenia co prawdziwość uczuć; cała architektura uczestniczy w rytuale deformacji, przeistaczania. Budowle, pisze Custine, „są ugniatane jak ciasto, zgodnie z wolą suwerena", który przejmuje władzę, „toteż żadna z nich nie trwa w pierwotnym kształcie i miejscu". Historia, cała przeszłość, są taką bezforemną masą, nie zastygłą i modelowalną; przeszłość – a więc coś, co, zdawałoby się, zyskało nieodwracalność – poddaje się tym samym prawom zmienności, które rządzą światem żywych; „proch grobów", napisze Custine, „zmiatany jest tak, jak burza zmiata pokład kurzu". Nieprzeniknioną strukturę *par excellence* przedstawia najbardziej rosyjska budowla: Kreml. Niczym słynna zabawka-lalka, składa się on z wielości ukrytych w sobie wnętrz; to nagromadzenie drzwi, których przekroczenie nie posuwa naprzód, to harmonie tarasów ustawionych na sobie, akweduktów i galerii podtrzymujących jedynie inne piętra; to urwane w pół drogi i zastrzeżone przepastne podziemia, to spiętrzenie najróżniejszych sprzecznych wobec siebie form w zalewie wielości, odsłaniających faktyczny brak formy i powodujących wrażenie niepowstrzymanego, gwałtownego zamętu. Cała Moskwa zdaje się markizowi – Chateaubriandowskie określenie – „Światem sylfów" czy „chimer".

Amorficzna Rosja stawia opór dążeniu do formy pełnej, wykształconej. Ma ona budowę nieziarnistą, jest czystą nieuchwytnością, podobnie jak tak często opisywane przez Custine'a wody: morza, zatoki, niekończące się jeziora, rzeki, których poziom, to bardzo charakterystyczne spostrzeżenie, zrównuje się niemal z ziemią – do tego stopnia, że między ziemią i wodą nie ma różnicy. I zdarzają się chwile, gdy Custine, zapatrzony w taki północno-wodny pejzaż, wnika w niewyrazistość, daje jej się oswoić w melancholijnym zapatrzeniu. Jednakże Custine, wiemy, poetą bezkształtu, marzycielem zaniku, nie jest. W doświadczeniu codziennym nieokreśloność oznacza dla Custine'a jedno: śmierć, śmiertelną zapaść. Więc czuje tę śmierć wokół, zawartą w ludziach i w rzeczach. Niekiedy wręcz słyszy ją wyraźnie oznajmianą, niczym w Büchnerowskim *Woyzecku*,

niczym w *Bohini* Konwickiego, przez dziwny, głuchy dźwięk, podziemny zew, dobywający się „jak z grobu" z głębi Kremlowskich wnętrz.
Śmiertelne kręgi rozchodzą się wokół, obejmując wszystko, co stworzone; cała przyroda, której liczne opisy składają się na prawdziwą geografię fantastyczną, wyraża czy współtworzy swą szarą, martwą rozciągłością, rzadką i zdeformowaną roślinnością tę jedną wszechobecną dla Custine'a ideę atrofii, wyjałowienia. Jest ona wręcz pejzażem tanatycznym, śmiercią ujawnioną. Tu — po raz wtóry — nie ma człowieka, i on, i jego twory, jak owe domy nad Newą, roztapiają się w pustce. Custine rozpala do czerwoności narzucony przez panią de Staël kanon Północy. Dla niej Północ, także rosyjska, oznaczała myśl o śmierci; Custine widzi w niej Północ Północy i nie pogrąża się tu w myśli o śmierci, a w śmierci samej; o śmierci nie medytuje, a ją dostrzega. W tym „wszechświecie mgły", gdzie „wszystko zaciera się i zrównuje", a trudnością staje się nawet oddech, wyobraźnia Custine'a uruchamia, obok motywu śmiertelnego osaczenia, fantazmat ginącego śladu. Jak większość fantazmatów Custine'a, ma on wymiar tak polityczny, jak uniwersalny: nad człowiekiem ciąży ciągła groźba zsyłki i przepadnięcia bez wieści; ale też człowiek nie zakorzenia się w tej ziemi i, przeniknięty tą siłą rozpadu, płynności, jest sam zanikającym punktem, wiedzie istnienie wpółobecne, rzucone w pustkę. I wtedy Custine wypowiada te ciężkie słowa: „Rosjanin znajduje się u siebie, gdziekolwiek byłby zesłany". Albowiem odnajduje w nim Custine kogoś wprost naznaczonego stygmatem nicości, ofiarę potwornego wydziedziczenia z kondycji ludzkiej, wrzuconą właśnie w zimną otchłań, gdzie nie ma miejsc własnych i obcych, i gdzie wszystko przepada, nie zostawiwszy nawet smugi.

Gdzie Krym tam Rzym

Wygnanie przeczuwa wygnanie, wydziedziczenie spotyka się z wydziedziczeniem. Custine nie odwołuje się wprost do stygmatu, którym sam jest naznaczony, ale, rzec można, porusza się po kręgach stygmatów. W listach z Rosji znajduje się pewien szczególny ślad tej kody — motyw dziecka rzuconego w obcy świat. Pierwsze, bardzo obszerne listy, poświęcone są tragicznym przeżyciom rodziny Custine'a i jego dziadka, i przedstawiają bolesne początki Custine'owskiego istnienia (zdarzyło się na przykład wów-

czas, że rozwścieczony tłum rzucił się na służącą rodziny, niosącą dziecko w ramionach, grożąc im linczem). Opisy rewolucyjnych cierpień i przejść przedstawiają wszelako coś więcej, a mianowicie mityczne narodziny, mit przyjścia na świat, w jaki obleka Custine swoje życie. To mit katastrofy. „Nigdy nie zapomnę wrażenia trwogi, jaką wywołały we mnie moje początki wśród ludzi — pisze Custine w *Rosji 1839* — Moim pierwszym doznaniem był strach (...). Przychodząc na świat poczułem, że właśnie upadłem w miejsce wygnania". I w takim świetle kondycji niczym nie chronionej, opuszczonej, rozważa Custine los dzieci syberyjskich, na Syberii urodzonych, „małych galerników z urodzenia". Wrzucone na obcą, wrogą ziemię, gdzie wstrzymane są procesy życia, wydziedziczone z rodowej przeszłości i, po wygnaniu z jakiejś prenatalnej pełni, zmuszone do bycia, nigdy nie urzeczywistnią się w ludzkim istnieniu. Pozostaną w nim nieobecne, a płacić będą sposobem pojawienia się w świecie i przestrzenią swego w nim uwięzienia: to znaczy cierpiącym ciałem, które nieszczęśliwie, mówi Custine, „natura dała, i które trzeba żywić i odziać". Dziecko Syberyjskie uosabia fatalność ludzkiego istnienia, oderwanego od źródeł boskiego bytu i skazanego na trwanie w upokorzeniu i degradacji.

Powtórzmy: upadek w świat i w obce ciało. Custine ociera się o motywy niemal gnostyckie, mówiące o pierwotnej ranie, o uwięzieniu człowieka w świecie skażenia, którego ślady odnajduje w sobie samym. I czuje też wyraźnie naderwanie więzi ojcowskiej: Dziecko Rewolucji i Dziecko Syberii pojawiają się poza ojcem — zabitym, unicestwionym — i w oddaleniu od Boga. Naznaczone wrodzonym pierwiastkiem zniszczenia wieść będą żywot samotny, kaleki, i, jako że od wewnątrz przeżarty, również pełen fałszów oraz „zepsucia". Temat upadku człowieka, tkwiący w głębi dzieła Custine'a, zbiera w sobie to, co w *Rosji 1839* najgłębsze; tu spływa to, co w Custine'owskich analizach politycznych, historycznych, społecznych, innych, ciąży ku uniwersalności, ku metafizyce, eschatologii. Temat ten, poprzez określenie sytuacji Dziecka Rewolucji i Dziecka Syberii, toruje drogę do najbardziej generalnego obrazu Rosji-Syberii, do jakiego Custine dociera: obrazu ziemi niezbawionej, ziemi, gdzie zbawienie zostało zawieszone.

Z zetknięcia tych dziecięcych losów iskrzy się teza, że poprzez swą podróż trafia Custine w obszar wielkiego ontologicznego obnażenia.

Rosja-Syberia ucieleśnia coś więcej niż złe, okrutne rządy człowieka, a mianowicie całą nędzę ludzkiej kondycji — jako zepsucia, wygnania i głębokiego, nieodwracalnego zniszczenia. Custine znajduje dla niej paradoksalną nazwę: przestrzeń „syberyjska" jest „królestwem nie z tego świata". Jest bowiem najwyższym paroksyzmem destrukcji, która wynosi ją poza ten świat — w panowanie nicości. I wtedy zdarza się coś, co nazwałbym zachwianiem czy zawirowaniem Custine'a: niewiedzą, z jakim Bogiem — przy tak osłabionej jego obecności — ma się tu jeszcze do czynienia, i czy w ogóle ma się tutaj jeszcze z Bogiem do czynienia. Toteż poczuciem, że oto znalazł się na skraju, gdzie każdy dalszy krok, dalsze odkrycie, byłyby katastrofą, zagładą. Staje Custine przed swoim wielkim spotkaniem: religijności z nicością. To spotkanie z Bogiem nie rozgrywa się w najczęstszej romantycznej jego dekoracji: w nieskończoności, lecz na straszliwej pustyni, gdzie wszystko jest śmiercią, a wzrok nie zaczepia się o nic. „Im bardziej Boga nie ma, tym bardziej jest — patrząc nieustraszenie w pustkę, musisz zobaczyć jakiś trwały punkt" — tak pisał o religijności Kafki Herling-Grudziński. Czy w przypadku Custine'a można mówić aż o Bogu wybuchłym z pustki? Interpretując symbolicznie ciężką chorobę oczu, której, jak była mowa, ulega w Rosji Custine, powiedziałbym raczej, że odmawia on dalszego patrzenia w pustkę, zasłania się przed tym odkryciem, by wrócić pod osłonę formy katolickiej, z którą zawsze pragnął się utożsamiać. Na powrót wznosi szybę, mającą odgrodzić go od — jakże nieoczekiwanej, przerażającej „realności". I wówczas z postaci nieziemskiej Rosja-Syberia spada o barwę niżej, zwęża się już „tylko" do *imago mundi*, do obrazu świata rozpaczliwie potrzebującego zbawienia przez tego, kto przychodzi nie z tego świata.

Aby lepiej zrozumieć znaczenie dla Custine'a takiego rozpoznania „Syberii" jako królestwa nicości, należałoby zapytać o prawdziwy koniec jego podróży. Można zań uznać obszerny wstęp, będący w części wykładem soteriologii — powstał on w cztery lata po podróży, już po ostatecznej redakcji listów. Albo też, myśląc o powieści, której pomysł pojawił się w trakcie tworzenia *Rosji 1839*, można ów koniec przedstawić jeszcze inaczej.

Zwiedzał wcześniej Custine Włochy, Szkocję i Anglię, udał się był do Hiszpanii i wreszcie wyprawił się do Ziemi Świętej, lecz do tej nie dotarł. Jakaś przygoda z marynarzem w tureckim porcie przerwała tę podróż i zmusiła go do powrotu. Podpowiadam sobie, że Custine na

tę wyprawę wyruszył przedwcześnie, i nie powiodło mu się, gdyż sprzeniewierzył się tajemnej wyobraźniowej logice swego podróżowania. Albowiem wyprawa taka mogła się odbyć dopiero po rosyjskiej, i odbyła się — tyle że do nowej Ziemi Świętej. Podróż do Rosji nie kończy się w 1839 ani w chwili spisania listów. Jej prawdziwy koniec nastąpił kilka lat później w Rzymie — owego dnia, gdy Custine poprosił o audiencję u papieża, aby wręczyć mu swą nową — i ostatnią — powieść *Romuald czyli Powołanie*. Zawarł w niej pisarz, w sposób w swej intencji pełny, absolutny, katolickie credo, przedstawiając historię człowieka, który, dźwignąwszy się z najgłębszego upadku, przystępuje do Kościoła jedynego (i zdobywa uznanie samego papieża). Znajdujemy w niej to samo negatywne określenie świata oraz wybór Zbawiciela kładący kres zawirowaniu:

planeta, która przenosi nas przez przestrzeń i czas (...) umrze przeżarta gangreną aż po same serce. To barka toczona robakami, przewożąca na cmentarz ładunek martwych cial (...) Ziemia, imperium nietrwałego porządku materii jest schronieniem dla naocznego duchowego bezładu, i człowiek sam nie potrafii znaleźć nań lekarstwa.

Wołanie o Zbawicielskie dzieło, potwierdzenie naderwanej więzi z Bogiem Ojcem, umacniają lekcję Rosji. Bo poznanie okazało się śmiertelnie niebezpieczne, homologia, którą wyzwoliła podróż na Wschód, groziła zarażeniem przez nihilistyczne zniszczenie bytu. Ukazując Custine'owi niemożność linearnego kształtowania historii i własnego istnienia, postawiła go przed wyzwaniem. Custine przeszedł przez to wyzwanie — opisując je, pisząc. Ale teraz trzeba będzie wciąż wiedzieć: życie za szybą albo życie w Syberii, *tertium non datur*.

W nowej serii wydawniczej Instytutu Badań Literackich PAN

Dorota Gostyńska

RETORYKA ILUZJI

Koncept w barokowej teorii i twórczości poetyckiej

Autorka postawiła sobie zadanie, którego nikt dotychczas — w sposób tak wnikliwy i wszechstronny — nie podjął. Mimo wielkiej skali trudności zdołała w dużym stopniu odsłonić tajemnicę barokowego konceptu i jego roli w ówczesnej twórczości.

Jadwiga Sokołowska

Praca dobrze osadzona w procesie nowożytnej literatury, porządnie udokumentowana, ostrożna w analizach, powściągliwa w ocenie uzyskiwanych rezultatów, jasno i nie bez konceptualnego smaku napisana.

Czesław Hernas

Książkę — w cenie 18 000 zł — będzie można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż dwumiesięcznika „Teksty Drugie" lub bezpośrednio w siedzibie wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa, Nowy Świat 72, Pałac Staszica pokój 123. Prowadzimy również sprzedaż wysyłkową. Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, PBK XIII O. Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem tytułu książki i dokładnego adresu nadawcy. Koszty przesyłki indywidualnym odbiorcom opłaca wydawca.

Roztrząsania i rozbiory

Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu

Rozwój współczesnego językoznawstwa pociągnął za sobą powstanie pogłębiającej się przepaści między dziedziną wiedzy językoznawczej a szeroko pojętymi badaniami z zakresu teorii literatury. Próby zlikwidowania tej przepaści zajmują już osobny rozdział w historii najnowszej nauk humanistycznych. Nie wszystkie były jednakowo trwałe i jednakowo skuteczne.

Gramatyki generatywne okazały się tu niezbyt obiecującym źródłem inspiracji: propozycje sprowadzenia wybranych form literackich (najbardziej znane dotyczą bajki i krótkiego opowiadania) do schematu „drzewek derywacyjnych", znanych z prac Chomsky'ego i jego uczniów, wykazują wzajemną nieprzystawalność przedmiotu badań i zastosowanego narzędzia[1]. Bardziej przekonywujące wydają się próby zastosowania aparatu gramatyki tekstu i teorii dyskursu do opisu i analizy utworów literackich. Na szczególną uwagę zasługują znane prace Teuna van Dijka oraz Rogera Folera[2].

Największe nadzieje na udany mariaż między lingwistyką a wiedzą o literaturze budzi dynamiczny rozwój pragmatyki językoznawczej, nazywanej pragmalingwistyką. Rozumiana jako teoria użycia języka, pragmatyka nawiązuje do zasad klasycznej retoryki, stawiając sobie za cel opis funkcji wypowiedzi. Wypracowane na gruncie pragmatyki teorie aktów

---

[1] Por. prace z zakresu tzw. *story grammars*, zwł. David Rumelhart, 1980, *On evaluting story grammars*, „Coguitive science" 1980, 4,; Yeshayahu Shen, *The X-Bar grammar for stories*, „Text" vol. 9, nr 4, s. 415-467.

[2] Por. np. klasyczna już praca *Linguistices and the Novel*, London, Methuen Co., 1977.

mwy[3] i inferencji w języku naturalnym[4] stały się podstawą wielu interesujących prac dotyczących stylistyki językoznawczej i teorii literatury, a szczególnie dramatu[5].
Mniej optymistycznie przedstawiają się perspektywy wzajemnego zbliżenia między językoznawstwem oraz teorią przekładu literackiego, której samo istnienie jako odrębnej dyscypliny wciąż pozostaje kontrowersyjne. Jeden z autorów pisał niedawno z rozpaczą:

...wobec braku jakiejkolwiek godnej zaufania teorii, przekład został z konieczności zredukowany do wymiarów aktu wiary...[6]

Przedmiotem kontrowersji pozostaje także kluczowe pojęcie ekwiwalencji w przekładzie. Ekwiwalencja semantyczna i syntaktyczna bywa definiowana na różne sposoby, zależnie od przyjętego modelu językoznawczego. W klasycznej definicji Eugene Nidy za ekwiwalencję semantyczną uważa się identyczność struktur głębokich zdania oryginalnego i jego przekładu. Praktyka wkrótce wykazała nieadekwatność takiej definicji; odrzucono nie znajdującą potwierdzenia tezę, że pełna treść semantyczna zdań zawarta jest w ich strukturze głębokiej.
Właśnie to rewolucyjne w owym czasie stanowisko dało początek pragmalingwistyce. Wypracowana przez nią teoria aktów mowy pozwala wprawdzie na funkcjonalne zdefiniowanie ekwiwalencji, ale nie przynosi ostatecznych rozwiązań: analiza aktów mowy — zwłaszcza tych, które nazwano w literaturze pośrednimi (*indirect*), prowadzi do niepokojącego wniosku, że przy odpowiednich założeniach kontekstowych dany akt mowy może być realizowany za pomocą każdego niemal wyrażenia językowego.
Nie rozwiązana pozostaje zatem kwestia określenia elementów składowych tego, co od czasu pierwszych teoretyków przekładu określa się intuicyjnie jako wymóg, aby „przekład czytał się równie dobrze, jak oryginał", lub aby wywoływał u odbiorcy „takie samo wrażenie" jak tekst oryginalny. Językoznawcy z reguły pomijają dokładnie to, co jest treścią owej intuicyjnie pojmowanej ekwiwalencji, a więc walory stylistyczne tekstu, idiomatykę, metaforę, i — przede wszystkim — inherentnie subiektywny charakter samego języka.
Wszystkie te aspekty znalazły się w centrum zainteresowania jednego z najnowszych kierunków we współczesnym językoznawstwie, wyrosłego

---

[3] Klasyczne prace jej twórców, J. Austina i J. Searle'a są dobrze znane polskim czytelnikom.
[4] Z najgłośniejszych prac należy odnotować książkę D. Sperbera i D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford, Basil Blackwell, 1986.
[5] Por. klasyczna praca M.L. Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, oraz z najnowszych prac polskich, M. Gibińska, *The functioning of language in Shakespeare's plays: a programa-dramatic approach*, Kraków, Wydawnictwa UJ, 1987.
[6] N. Sultana, *The translation of literary text: a paradox in theory*, „Language and Style" 1987, s. 270.

na gruncie gramatyk generatywnych i znanego pod nazwą „językoznawstwa kognitywnego". Jego twórcą jest jeden z uczniów Chomsky'ego, Amerykanin Ronald Langacker, choć może termin „twórca" nie jest tu zupełnie ścisły: językoznawstwo kognitywne jest bowiem swego rodzaju syntezą myśli językoznawczej (strukturalizm), filozoficznej (Nietzsche, C. S. Lewis, Leibniz, Wittgenstein, Peirce, David Lewis) oraz psychologii postaci i psychologii poznawczej (teoria prototypów w ujęciu Eleanor Rosch i jej szkoły, oraz teoria obrazowania, głównie w ujęciu Stephena Kosslyna)[7].

Językoznawstwo kognitywne zrodziło się w opozycji do gramatyk generatywnych, które zdaniem kognitywistów osiągnęły taki stopień formalizacji i takie wyżyny abstrakcji, że trudno im już dostrzec żywy język. Generatywistom zarzuca się, że potrafią opisać wyłącznie struktury prototypowe, które stanowią zaledwie kilka procent ogółu struktur językowych używanych w rzeczywistej komunikacji; co więcej, daleko posunięty anglocentryzm przedstawicieli tej szkoły ogranicza ich perspektywy badawcze. Jak pisze Ronald Langacker we *Wstępie* do *Foundations of Cognitive Grammar*:

> Podstawowe problemy współczesnej teorii językowej nie są problemami natury formalnej, lecz dotyczą płaszczyzny założeń pojęciowych. Problem pierwszy to kwestia znaczeń przenośnych — idiomu, metafory i rozszerzenia semantycznego. Języka przenośnego współczesne teorie z reguły nie uwzględniają; w najlepszym przypadku używa się do jego opisu jakichś szczególnych, wprowadzanych *ad hoc* środków. Tymczasem trudno w języku o coś bardziej powszechnego i bardziej podstawowego, i to w moim przekonaniu nawet w dziedzinie struktury gramatycznej; gdyby systematycznie usuwać język przenośny z materiału empirycznego, pozostałoby niewiele, lub zgoła nic. Musimy zatem znaleźć sposób takiego pojmowania i opisu struktury gramatycznej, który pozwoliłby na potraktowanie języka metaforycznego jako zjawiska naturalnego i oczekiwanego, nie zaś jako czegoś szczególnego, co stwarza szczególne problemy. Adekwatna rama pojęciowa analizy językoznawczej powinna pozwolić na traktowanie języka metaforycznego nie jako problemu samego w sobie, ale jako elementu jego rozwiązania[8].

Konsekwencją takiego założenia jest odrzucenie wywodzących się z filozofii Arystotelesa norm obiektywizmu. Rezygnacja z gramatyki opartej na pojęciach zbioru i teorii mnogości prowadzi do sytuacji, w której opis języka za pomocą zbioru ścisłych reguł jest przedsięwzięciem z założenia niemożliwym.

Jakie są zatem teoretyczne podstawy gramatyki kognitywnej? Kognitywiści odnoszą strukturę języka bezpośrednio do procesów poznawczych umysłu; struktura semantyczna zostaje zatem utożsamiona ze strukturą pojęciową. Twierdzenie, że zjawiska językowe mają charakter prototypo-

---

[7] Por. E. Rosch, B. Lloyd, *Cogition and Categorization*, Hiustale, New Jersey 1978; E. Rosch, C.B. Mervis, *Family resemblances: studies in the internal structure of categories*, „Cognitive Psychology" 7, 1975; S. Kosslyn, *Image and mind*, Cambridge, Mass 1980.

[8] R.W. Langacker, *Foundations of cognitive grammar. Theoretical prereguisites*, Stanford 1987, s. 1.

wy; że kategorie leksykalne tworzą zbiory rozmyte; że w obrębie danej kategorii jedne elementy są „bardziej typowe" niż inne; że znaczenie słów nie jest raz na zawsze ustalone w sensie słownikowym, co wypływa zresztą z ogromnej roli metafory w języku naturalnym, a więc nie tylko w języku literatury — wszystko to oznacza wyjście poza granice semantyki strukturalnej, lub nawet więcej: wkroczenie w dziedziny, które semantyka strukturalna systematycznie pomijała w swych rozważaniach[9]. Zasada prototypów jest też uznawana — za Eleanor Rosch — za podstawową zasadę kategoryzacji w procesie ludzkiego poznania. W ten sposób teoria językoznawcza zyskuje psychologiczny realizm, którego brakowało w modelu Chomsky'ego.

Językoznawstwo kognitywne odrzuca zatem także wszelkie kryteria zmierzające do ścisłego rozróżnienia między językiem „dosłownym" i „przenośnym", jak również zasadę adekwatności logiki formalnej jako narzędzia modelowania myśli w ogóle, a struktury semantycznej w szczególności. Twierdzi ono natomiast, że takie zjawiska jak metonimia czy metafora nie tylko nie są peryferycznymi produktami ludzkiego umysłu, ale w znacznej mierze konstytuują procesy myślowe.

We wspomnianym wyżej *Wstępie* Langacker pisze:

> Gramatyka kognitywna pozostaje w zasadniczej sprzeczności ze wszystkimi tendencjami panującymi we współczesnym językoznawstwie teoretycznym. Mówi o obrazowaniu — podczas gdy na ogół próbuje się opisać znaczenie w kategoriach pojęć należących do aparatu logiki formalnej. Zakłada nierozdzielność składni i semantyki w epoce, w której większość teoretyków przyjmuje status składni jako autonomicznego systemu formalnego za niepodważalny fakt. Dąży do zintegrowanego opisu różnorodnych aspektów struktury językowej wtedy, gdy powszechnie uznane zasady rozsądku każą tworzyć szczegółowe teorie zajmujące się opisem odrębnych dziedzin języka. Wreszcie, w czasie, gdy formalizacja i ścisłość argumentów uważane są za konieczny warunek rzetelnych badań językoznawczych, sugeruje, że względy tego rodzaju muszą ustąpić pierwszeństwa potrzebie o wiele istotniejszej, a mianowicie konieczności wyjaśniania pojęć dotyczących najbardziej fundamentalnych kwestii.

Szczegółowe przedstawienie założeń językoznawstwa kognitywnego w ujęciu Langackera przekraczałoby ramy niniejszego szkicu.Skoncentruję się zatem na jednym tylko zagadnieniu: koncepcji znaczenia wyrażeń językowych jako konceptualizacji. Jest to jeden z centralnych elementów omawianej teorii, a zarazem jej część otwierająca nowe perspektywy przed wszystkimi, którzy uparcie wierzą, że teoria przekładu może stać się czymś więcej, niż tylko aktem wiary. Jak pisze Langacker w cytowanym już wstępie:

> Problemem podstawowym w teorii językoznawczej jest problem istoty znaczenia i jego miejsca w modelu. Uważam za rzecz oczywistą, że znaczenie jest zjawiskiem natury poznawczej i że ostatecznie w takich właśnie kategoriach należy je analizować. Gramatyka

---

[9] Por. D. Geeraerts, *Introduction: prospects and problems of prototype theory*, „Linguistics", 1989.

kognitywna utożsamia zatem znaczenie z konceptualizacją (rozumianą jako przetwarzanie danych w procesie poznania). W ten sposób popada ona w konflikt z głównymi tradycjami teorii semantycznej (z których większość można interpretować jako usilne próby uniknięcia takiego właśnie wniosku), zwłaszcza zaś z licznymi odmianami semantyk formalnych opartych na teorii prawdy, a także z nowszą od nich semantyką sytuacyjną.

Pojęcie konceptualizacji jest w teorii Langackera rozumiane bardzo szeroko: to zarówno tworzenie nowych pojęć, jak i wybór spośród tych, które zostały już skonwencjonalizowane w systemie danego języka (a więc uzyskały konwencjonalne formy wyrazu); to wszelkiego typu doświadczenie — zmysłowe i emocjonalne; to również zdolność rozpoznawania i analizy bezpośredniego kontekstu wypowiedzi — zarówno społecznego, jak i fizycznego czy językowego. Semantyka musi więc podjąć zadanie analizy i opisu takich abstrakcyjnych bytów jak myśli czy pojęcia. Znaczenia należy poszukiwać badając proces poznawczego przetwarzania danych. Językoznawca nie odnajdzie go w obiektywnej rzeczywistości; problemu opisu semantycznego nie da się też wtłoczyć w ramy teorii prawdy[10].
Struktura semantyczna jest więc strukturą pojęciową, funkcjonującą jako biegun semantyczny wyrażenia językowego (*predication*); to „konceptualizacja, której w celu jej symbolizacji nadano kształt zgodny z wymogami konwencji językowej [11].
„Znaczenie" jest zatem nieuchronnie znaczeniem subiektywnym. Subiektywizm jako cecha języka naturalnego nie jest oczywiście odkryciem kognitywistów, zauważyli ją tacy klasycy europejskiego językoznawstwa jak Bally czy Benveniste, semantyka kognitywna przypisuje mu jednak pierwszorzędną rolę:

podstawowe założenie semantyki kognitywnej brzmi, że znaczenia danego wyrażenia językowego nie da się zredukować do obiektywnej charakterystyki opisywanej sytuacji: rzeczą równie istotną dla semantyki języka jest to, w jaki sposób twórca konceptualizacji konstruuje daną sytuację i jak postanawia ją wyrazić[12].

Owo „konstruowanie" jest w teorii Langackera pojęciem kluczowym. Treść oryginalnego angielskiego terminu *construal* nie znajduje pełnego odbicia w żadnym z jego polskojęzycznych słownikowych odpowiedników: po angielsku *construal* to jednocześnie pojmowanie i wyjaśnianie znaczenia, interpretacja, przekład, a wreszcie tworzenie konstrukcji syntaktycznej lub jej analiza. Wszystkie te elementy znaczenia zawierają się we wprowadzonym przez Langackera terminie: oznacza on sposób, w jaki obrazowanie i interpretacja danej sytuacji zostają przełożone na słowa należące do danego języka, uzyskując w ten sposób kształt określonej struktury gramatycznej. Tak należy rozumieć używany przeze mnie w dalszym ciągu termin „konstruowanie".

---

[10] Por. R.W. Langacker, *Nouns and verbs*, „Language" 1987; również: *An introduction to cognitive grammar*, „Cognitive Science" 1986, 10.
[11] R.W. Langacker, *Foundations*... s. 98.
[12] Ibidem, s. 1.

Potencjalne „konstrukty" są skutkiem procesu „obrazowania" (*imagery*). Termin „obrazowanie", znany z psychologii poznawczej, funkcjonuje w teorii językoznawstwa kognitywnego jako określenie zdolności użytkownika języka do konstruowania danej sceny czy sytuacji na różne sposoby: mówiący ma pod tym względem znaczną swobodę, i językoznawca nie jest w stanie w pełni przewidzieć ani tego, które z tych sposobów będą wybrane, ani też tego, które z nich z biegiem czasu zostaną ostatecznie skonwencjonalizowane w ramach danego języka naturalnego. Dwa „obrazy" tej samej sceny lub sytuacji mogą się od siebie różnić w wielu aspektach, które Langacker nazywa „wymiarami obrazowania" (*dimensions of imagery*), a więc pod względem wyboru przedmiotów i zjawisk oraz ich cech, które mówiący uznał za istotne, pod względem stopnia abstrakcji, punktu widzenia, itp. Pojęcia „obrazowania" i „konstruowania" są bliższe definicji „obrazowania" w takim znaczeniu, w jakim termin ten pojawia się niekiedy w teorii literatury, gdzie może oznaczać:

użycie języka dla przedstawienia przedmiotów, akcji, uczuć, myśli, pojęć, stanów umysłu i wszelkiego doświadczenia zmysłowego i pozazmysłowego[13].

Langacker i jego szkoła poświęcają wiele uwagi wspomnianym wyżej wymiarom obrazowania. Pierwszy z nich stanowi relacja między „profilem" (*profile*) a „bazą" (*base*), określająca wartość semantyczną wyrażeń językowych. „Profil" to jakby semantyczne „ognisko" wypowiedzi: jej najistotniejszy element. Wartość „profilu" można określić w oparciu o bezpośredni kontekst, czyli „zakres" (*scope*) danego wyrażenia. W kategoriach psychologii poznawczej termin ten odpowiada pojęciu sensu postaciowego wyrażeń: na przykład, „odcinek tej samej długości ma inny sens postaciowy jako bok trójkąta niż jako bok kwadratu". Podobnie wyrażenie „stryj" jest definiowane w odniesieniu do abstrakcyjnej dziedziny, jaką tworzy pojęcie sieci relacji pomiędzy poszczególnymi członkami rodziny. Zakres tego wyrażenia określa się każdorazowo w odniesieniu do koniecznego dla jego zrozumienia wycinka tej sieci, który musi zawierać co najmniej osobę *ego*, osobę ojca *ego* oraz osobę, do której odnosi się wyrażenie „stryj".

Często cytowane w pracach kognitywistów przykłady tego typu hierarchicznej organizacji dotyczą terminów określających poszczególne części ludzkiego ciała. Tak więc położenie „głowy", „ręki" czy „nogi" w stosunku do reszty ciała jest istotnym elementem charakterystyki tych pojęć, zaś każde z nich funkcjonuje jako „bezpośredni zakres treści wypowiedzi" w stosunku do elementów niższego szczebla: tak np. określony jest stosunek „ręki" do „dłoni" lub „palca", „palca" do „paznokcia" lub „czubka palca", itd. Ma to oczywiście określone konsekwencje na poziomie struktury zdań. Zdanie:

Palec ma trzy stawy i jeden paznokieć.

---

[13] J.A. Cuddon, *A Dictionary of literary terms*, London 1977, s. 316.

odbierane jest jako „bardziej normalne" (ale nie „gramatyczne", jak chciałby Chomsky!) niż zdanie:

Ręka ma 14 stawów i 5 paznokci.

które jest z kolei „bardziej normalne" niż:

Ciało ma 56 stawów palcowych i 20 paznokci.

W wielu konstrukcjach zakres semantyczny elementów wypowiedzi odgrywa szczególną rolę. Na przykład w zdaniu:

Motyka leży na podwórku przy plocie kolo furtki.

każde z określeń miejsca narzuca pewne ograniczenie „przestrzeni poszukiwania", i z kolei samo staje się zakresem dla kolejnego okolicznika. W ten sposób linearny porządek zdania odpowiada naturalnemu porządkowi procesu przeszukiwania przestrzeni fizycznej. Właśnie tego typu zjawiska ilustrują twierdzenie, że gramatyka symbolizuje rzeczywistość pozajęzykową.
Kolejny wymiar to stopień schematyczności wyrażeń, mierzony na hierarchicznej skali „od ogółu do szczegółu". Według Langackera, tę samą konkretną sytuację można opisać na szereg sposobów:

Tamten zawodnik jest wysoki.

Tamten zawodnik obrony ma ponad 180 cm wzrostu.

Tamten prawy obrońca ma około 185 cm wzrostu itd.

przy czym każde z tych zdań może być uznane za schematyczne w stosunku do następnego.
Relacja ta znajduje odbicie także na poziomie struktur gramatycznych. Na przykład w zdaniu:

Trzeba umyć tę filiżankę.

przedmiot pełniący funkcję dopełnienia („ta filiżanka") jest ujęty mniej schematycznie niż (implikowany) przedmiot pełniący funkcję podmiotu.
Trzeci wymiar obrazowania w modelu Langackera to waga, jaką mówiący przywiązuje do poszczególnych elementów treści; dotyczy to wyboru elementów składających się na obraz danej sceny, roli mówiącego oraz innych osób lub przedmiotów uczestniczących w opisywanej scenie, stopnia uwypuklenia (*salience*) elementów wymienionych eksplicytnie w wypowiedzi, itp.
Wielkość elementów, jakie mówiący ma do wyboru w tym zakresie, wypływa z asymetrii wyrażeń językowych, która kryje się nawet w pozornie symetrycznych konstrukcjach wyrażających relacje typu:

X jest podobny do Y.

Y jest podobny do X.

Mimo odwrotnej kolejności argumentów, oba zdania mają tę samą wartość logiczną, ale pierwsze opisuje X-a w relacji do Y-a, drugie zaś — odwrotnie. Każde z tych dwóch zdań ma więc inny punkt odniesienia. Jest to według Langackera rozróżnienie o kapitalnym znaczeniu dla semantyki języka naturalnego. Asymetria tego rodzaju występuje z większą wyrazistością w zdaniach zawierających takie czasowniki, jak „iść", „uderzać" czy „zbliżać się", które określają proces przemieszczania się jednego z uczestników bądź elementów opisywanej sceny w stosunku do drugiego.
Ten typ asymetrii charakterystycznej dla wyrażeń języka naturalnego wiąże Langacker ze znanym w psychologii rozróżnieniem między „tłem" i „figurą". Każde wyrażenie mające formę relacji wynosi jeden ze swoich elementów składowych do rangi figury, wyróżnianej na tle złożonym z innych elementów. I tu jednak daje o sobie znać wszechobecna subiektywizacja: istnieją wprawdzie pewne uświęcone konwencją stereotypy, ale twórca konceptualizacji ma także do dyspozycji mniej konwencjonalne możliwości — ilustruje to następujący przykład Langackera: słuchający koncertu meloman może skupić się na akompaniamencie fortepianowym, mimo że konwencjonalnie pojętą „figurą" będzie odgrywane na tle tego akompaniamentu solo na trąbce[14]. Na płaszczyźnie wyrażeń językowych organizacja obrazu według podziału na „tło" i „figurę" znajduje oczywiście odbicie w szeregu zjawisk, określanych tradycyjnie mianem „stylu". W tym miejscu wypada jeszcze omówić aspekt „perspektywy obrazu". Poza wyborem elementów obrazu i ich hierarchicznym uporządkowaniem — zarówno pod względem stopnia schematyczności jak i stopnia wydobycia z tła *(salience)*, wybór perspektywy służy „wyostrzeniu obrazu" *(focal adjustment)*. Składa się na nią szereg czynników: punkt widzenia, z którego obserwator (najczęściej, choć nie zawsze, tożsamy z „konstruktorem" wypowiedzi) ogląda daną scenę, jego orientacja w stosunku do pola widzenia, a także stopień obiektywizacji porcesu konstruowania: mówiący może pozostawać niejako na zewnątrz opisywanej przez siebie sceny, ale może również (w mniejszym lub większym stopniu) stać się przedmiotem raczej niż podmiotem własnej konceptualizacji. Należy przy tym pamiętać, że w teorii Langackera terminy „scena" i „obraz" należy pojmować bardzo ogólnie. Tak jak obraz nie musi być ani dosłownie pojętym obrazem wizualnym ani jego opisem, tak też nie musi posiadać tej cechy przywołująca go scena. Proste zdanie:

Na następnym zakręcie trzeba skręcić w lewo.

zakłada określony punkt widzenia autora konceptualizacji, orientację w przestrzeni zarówno mówiącego jak i adresata, a także obiektywizację wypowiedzi. Zdanie:

Na poprzednim zakręcie trzeba skręcić w lewo.

nawet jeśli będzie prawdziwe „subiektywnie", w konkretnej sytuacji komunikacyjnej okaże się całkowicie nieprzydatne.

---

[14] Por. Langacker, *Nouns and verbs* s. 10, *Foundations...* s. 122.

Potencjalny związek tak pojmowanej gramatyki języka naturalnego z dziedziną badań literackich — zwłaszcza stylistyki czy teorii narracji — jest bardzo wyraźny. Dla teoretyka literatury język to materiał i narzędzie obrazowania; w ujęciu Langackera gramatyka języka naturalnego po prostu JEST obrazem, i — podobnie jak obraz — nie może istnieć, dopóki nie pojawi się osoba (lub taki czy inny jej analog), która patrzy, rozpoznaje i stwierdza obecność cech, dzięki którym jest to właśnie obraz tego a nie innego przedmiotu[15]. Badacz literatury koncentruje się na symbolicznej potędze słów, prozę gramatyki pozostawiając językoznawcom. Dla językoznawstwa kognitywnego zarówno słownik jak i gramatyka tworzą continuum elementów o charakterze symbolicznym. Struktura języka — podobnie jak elementy składające się na jego leksykę — ma także charakter obrazu, ponieważ przy jej pomocy symbolizuje się konceptualizacje. Wybierając zatem taką czy inną konstrukcję gramatyczną, ten lub inny morfem, wybieramy jednocześnie określony obraz dla wyrażenia określonej sytuacji. A ponieważ poszczególne języki naturalne dysponują odmiennymi zasobami struktur gramatycznych, różnią się one także między sobą pod względem sposobów obrazowania, jakie dają do dyspozycji swoim użytkownikom. Jest to pogląd relatywistyczny, który nie zakłada jednak istnienia żadnych poważniejszych ograniczeń procesów myślowych.
Na ogół mówiący ma do swojej dyspozycji szereg możliwości tworzenia obrazów, które mogą mu posłużyć do opisania określonej sceny; przechodzenie od jednego do drugiego odbywa się płynnie i gładko, często nawet w obrębie jednego zdania. Najbardziej oczywistym wkładem gramatyki w stwarzanie mówiącemu tego rodzaju wyboru jest narzucanie określonego profilu złożonej wartości semantycznej wyrażeń. Często cytowanym przykładem jest scena przedstawiająca lampę wiszącą nad stołem. Wykorzystując dostępne proste wyrażenia („lampa", „stół", „nad" i „pod") mówiący może je połączyć tak, aby wyeksponować ten lub inny aspekt sceny. Tak więc wyrażenie:

Lampa nad stołem

„profiluje" lampę, podczas gdy alternatywne wyrażenie:

stół pod lampą

tworzy odmienny obraz, profilując stół. Kolejna alternatywa może polegać, na przykład, na wprowadzeniu elementu, który zmieni to wyrażenie w określenie wzajemnej relacji między przedmiotami w określonym przedziale czasowym:

Lampa wisi nad stołem.

---

[15] Por. D.C. Dennett, *The nature of images and the introspective trap*, [w:] *Imagery*, (red. Block, Ned), Cambridge, Mass. 1982 s. 53.

Podobną rolę odgrywają warianty struktur uważane w gramatykach generatywnych za produkty transformacji. Według generatywistów zdanie:

Chłopiec został pogryziony przez psa.

jest skutkiem zastosowania operacji transformacji przekształcającej stronę czynną w stronę bierną do zdania:

Pies pogryzł chłopca.

a oba uchodzą za derywaty tej samej struktury głębokiej, przy czym pierwsze jest pochodną drugiego. Natomiast gramatyka kognitywna nie zakłada istnienia ani abstrakcyjnych struktur głębokich, ani też procesu „derywacji": zdania są po prostu dwoma możliwościami konstruowania tej samej sceny. Poszczególne warianty służą organizacji obrazu: w ten sposób dokonuje się wybór figury i wyeksponowanie jej w stosunku do elementów tła. Transformacja zdania w stronie czynnej na odpowiednie zdanie w stronie biernej pociąga za sobą zmianę tego układu. Podobną rolę odgrywają konstrukcje znane w językoznawstwie pod nazwą topikalizacji. Tak więc:

Chłopca ugryzł pies.

eksponuje figurę, uwypuklając jednocześnie towarzyszące jej tło.
„Treść" jednej z alternatywnych struktur zawiera się także w drugiej; zachodzi między nimi jedynie subtelna różnica w obrazowaniu. Langacker próbuje przy pomocy tej właśnie zasady wyjaśnić różnice semantyczne między elementami par zdań, uważanych przez generatywistów za derywaty, bądź też w ogóle nie dających się wyjaśnić w ramach tej teorii.
Podstawowe dla kognitywistów założenie, że symbolizacja to zjawisko występujące na wszystkich poziomach języka, zaś obrazowanie jest podstawą jego funkcjonowania, pociąga za sobą konieczność modyfikacji pewnych założeń, które tradycyjnie uchodziły za podstawę teorii przekładu opartych na innych systemach językoznawczych. Kluczowe dla tej teorii pojęcie ekwiwalencji nie będzie więc już definiowane ani w kategoriach kongruencji syntaktycznej, ani też w kategoriach ekwiwalencji na poziomie struktur głębokich, czy też wreszcie wyłącznie odpowiedniości funkcjonalnej. Wymóg ekwiwalencji w przekładzie będzie oznaczał warunek identyczności obrazowania, natomiast przekład będzie w ramach założeń gramatyki kognitywnej definiowany jako jeden z alternatywnych sposobów konstruowania sceny. Nieprzekładalność wreszcie stanie się konsekwencją faktu, że w różnych językach konwencjonalizacji ulegają różne obrazy.
Od dawna jednym z równie obiecujących, co beznadziejnych, zajęć podejmowanych przez językoznawców, nauczycieli, uczniów i tłumaczy jest poszukiwanie ekwiwalentów rodzajnika w językach, które go nie mają. Na listy odpowiedników rodzajnika trafiają najróżniejsze elementy i kategorie języka: zaimki wskazujące i osobowe, przysłówki i przymiotniki, akcent zdaniowy i szyk wyrazów. Najczęściej jednak jest to „kontekst sytuacyjny" — coś w rodzaju pojemnika o nieokreślonych wymiarach

i kształcie, do którego chowa się kłopotliwe przypadki nie poddające się ani rusz próbom rygorystycznej klasyfikacji. Większość podręczników opiera się na milczącym założeniu, że system rodzajników w takich językach jak angielski czy francuski jest podporządkowany określonemu zbiorowi reguł gramatycznych, które da się sformułować, a następnie „wykuć" na pamięć. Drugie ekstremum okazuje się niewiele lepsze: zniechęceni i sfrustrowani nauczyciele i korektorzy przyjmują, że ktoś, kto sam rodzajnika nie posiada, zrozumieć go ani opanować nie może, i że błędy są nie do uniknięcia. Wychodząc z tego założenia, pracowicie „poprawiają rodzajniki" w pracach uczniów i w tekstach tłumaczy, często wprawiając nieszczęsnych autorów w osłupienie, ponieważ bywa, że to, co zostało zakwalifikowane jako błąd, wydaje się po prostu zmienioną interpretacją rzeczywistości.

Próby sformułowania reguł użycia angielskich rodzajników w ramach różnych systemów semantycznych, podejmowane przez takich autorów jak Russel (teoria deskrypcji określonych), czy Grice (deskrypcje określone jako implikatury), a także wypracowane na gruncie pragmatycznym teorie formułujące warunki użycia rodzajnika w kategoriach „wspólnej wiedzy" (Hawkins) lub teorii możliwych światów (Kripke), obejmują zaledwie niektóre z przypadków — głównie te uświęcone językową konwencją, lub też wynikające z wymogów zachowania formalnej spójności tekstu (np. koreferencja czy anafora). Są to oczywiście te same przypadki, które wypełniają stronice gramatyk i podręczników, mimo że stanowią zaledwie przysłowiowy „czubek lodowej góry".

Tymczasem *raison d'être* rodzajników, czyli zjawisko określoności i nieokreśloności, jest kategorią pojęciową a nie gramatyczną, i jako takie nie poddaje się rygorom żadnej z formalnych gramatyk. Podobnie jak desygnacja i odniesienie, jest to przede wszystkim wypadkowa myśli i działania a dopiero wtórnie — zjawisko językowe. A zatem może — ale bynajmniej nie musi — zostać zgramatykalizowane, czyli znaleźć konwencjonalne formy w systemie danego języka. Jedna z najnowszych gramatyk języka polskiego — autorstwa Z. Topolińskiej uznaje (nie) określoność jako kategorię semantyczną i podkreśla jej wybitnie subiektywny charakter.

Wydaje się, że przedstawione powyżej zasady językoznawstwa kognitywnego otwierają nowe możliwości analizy i opisu złożonego zjawiska zwanego „rodzajnikiem".

Poniższa próba takiej analizy opiera się na następujących założeniach:

1. Pojęcie określoności i nieokreśloności należy definiować w kategoriach cech i n t e r a k c y j n y c h, a nie cech inherentnych desygnowanych obiektów. Są to takie cechy jak identyfikowalność, dostępność czy „przywoływalność" (*recoverbility*) przedmiotu, a więc właściwości z natury subiektywne. A zatem pojęcie to jest definiowalne jedynie w relacji do osoby obserwatora i nie może być traktowane jako cecha przysługująca

obserwowanym przedmiotom[16]. Ilustruje to klasyczny podręcznikowy przypadek użycia rodzajnika na określenie „jedynego istniejącego przedmiotu" — np. *the sun*. Tę jedyność przypisuje przedmiotowi odniesienie nazwy *sun* ogół mieszkańców ziemi, którzy w życiu codziennym mają istotnie do czynienia z jednym tylko słońcem. Natomiast dla astronoma rozmawiającego z innym astronomem wyrażenie *the sun* może mieć odniesienie do chwilowej sytuacji, gdy w innym dyskursie może się łatwo okazać „poprawne" wyrażenie *a sun*.
Stąd kolejne założenie:
2. Sposób użycia rodzajnika, na przykład w języku angielskim, jest wypadkową „wymiarów obrazowania" warunkujących „wyostrzenie obrazu", w takim znaczeniu, w jakim terminów tych używa Langacker. W językach, w których istnieje gramatyczna kategoria rodzajnika, zmiany wartości poszczególnych parametrów warunkują sposoby jego użycia, natomiast w językach „bezrodzajnikowych" — na przykład w polskim — mogą one — choć nie muszą — wpływać na inne aspekty struktury gramatycznej.[17]
Język angielski i język polski oferują swoim użytkownikom różne możliwości dla wyrażenia poszczególnych aspektów konstruowania sceny. Zdaniem polskich autorów poza akcentem zdaniowym i intonacją język polski ma tu do dyspozycji szyk wyrazów oraz ów wspomniany tajemniczy „kontekst sytuacyjny". Co jednak dzieje się wtedy, gdy szyk nie przesądza o określoności przedmiotów, o których mowa w zdaniu? Czym właściwie jest „kontekst sytuacyjny"? I jeszcze jedno pytanie, szczególnie interesujące dla tłumacza: czy rozbieżność językowych konwencji, tj. brak rodzajnika w języku polskim i jego obecność w innych językach, może wpłynąć na sposób, w jaki tłumacz rekonstruuje scenę skonstruowaną w języku oryginału przez autora przekładanego tekstu?
Jako przedmiot analizy proponuję fragment powieści Stanisława Lema *Wizja lokalna*:

Ostatecznie zdecydowałem się na Szwajcarię. Od dawna nosiłem w duszy jej obraz. Ot, wstajesz rano, podchodzisz w bamboszach do okna, a tam alpejskie łąki, liliowe krowy z wielkimi literami MILKA na bokach; słysząc ich pasterskie dzwonki kroczysz do jadalni, gdzie z cienkiej porcelany dymi szwajcarska czekolada, a szwajcarski ser lśni gorliwie, bo prawdziwy ementaler zawsze się troszeczkę poci, zwłaszcza w dziurach, siadasz, grzanki chrupią, miód pachnie alpejskimi ziołami, a błogą ciszę solennie punktuje tykot szwajcarskich zegarów. Rozwijasz świeżutką „Neue Züricher Zeitung"(...)

Przytoczony fragment tworzy „obraz" w sensie niemal dosłownym; deskrypcje (rzeczowniki) odnoszą się zatem przede wszystkim do elementów rzeczywistości pozatekstowej (zjawisko zwane w językoznawstwie

---

[16] R. Beaugrande, W. Dressler, *Introductions to text linguistics*, London 1983, s. 16.
[17] A. Szwedek, *A note on the relation between the article in English and word order in Polish*, „Papers and studies in Contrastive Linguistics", 1974; Z. Topolińska (red.), *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia*, Warszawa 1984.

egzoforą), a nie określonych na płaszczyźnie dyskursu (spójność tekstowa; zjawisko zwane endoforą).
Tekst został przełożony na angielski przez dwóch rodzimych użytkowników tego języka, a następnie — dla sprawdzenia obserwacji i hipotez — na język francuski, przez dwóch zawodowych tłumaczy[18].
Wszystkie przypadki użycia rodzajników w przekładach zostały porównane ze sobą i przeanalizowane. Ograniczę się jednak do materiału angielskiego.
Zarówno językoznawcy (nie tylko orientacji kognitywnej) jak i psychologowie zgodni są co do tego, że najbardziej typowym punktem odniesienia w wypowiedziach językowych jest osoba mówiącego; w literaturze anglosaskiej zjawisko to nosi nazwę *ego orientation* i przytacza się je w opisach użycia deskrypcji z rodzajnikiem w języku dzieci, które przez pierwsze lata życia ustalają cechy interakcyjne przedmiotów wyłącznie ze swojej własnej perspektywy. Wobec tego najbardziej typowa (nienacechowana) interpretacja cytowanego powyżej fragmentu będzie zakładać punkt widzenia mówiącego (narratora). Natomiast ilustracją tzw. *zasady transferu*, czyli sytuacji, w której nadawca komunikatu językowego przyjmuje, na użytek danego aktu komunikacji, punkt widzenia odbiorcy, jest wystąpienie w tekście drugiej *dramatis personae*: wskazuje na nią nieformalna, intymna forma drugiej osoby liczby pojedynczej *ty*, zgramatykalizowana w postaci końcówek form czasownikowych. Podobnie jak jej angielski odpowiednik *you*, forma ta może pełnić w języku również funkcję formy bezosobowej; w cytowanym tekście Lema prawdopodobieństwo takiej interpretacji zmniejsza jednak obecność innych wskaźników. Tak więc występują w narracji elementy dialogowe, polifoniczne, które stwarzają wrażenie rzeczywistego dialogu; funkcję taką pełnią przede wszystkim językowe odpowiedniki gestów deiktycznych typu: „ot, proszę".
Tak więc, o ile dla (narratora) scena (obraz Szwajcarii) jest czymś dostępnym pamięci, czymś „przywoływalnym", a zatem czymś, co domaga się odniesienia w postaci form określonych, o tyle z punktu widzenia owej drugiej osoby scena jest stopniwo konstruowana, a składające się na nią elementy są aktywizowane przez przywołanie kolejnych potrzebnych elementów wiedzy pojęciowej. Pierwszym elementem składowym sceny dopuszczającym alternatywne sposoby konstruowania w zależności od wyboru określonego punktu widzenia, jest opis widoku z okna, który nie zawiera żadnych gramatycznych wskazówek co do osoby patrzącego; w tekście nie ma żadnych czasowników odnoszących się do czynności patrzenia lub oglądania, a jedynym wskaźnikiem perspektywy jest zaimek wskazujący „tam", który sugeruje zewnętrzną (chwilowo) pozycję obserwatora w stosunku do obserwowanej sceny. Możliwość alternatywnego konstruowania odzwierciedlają dwie wersje angielskiego przekładu: drugi tłumacz przyjmuje od początku punkt widzenia owej implikowanej w tekście drugiej osoby, i wobec tego obie frazy rzeczownikowe są w jego przekładzie nieokreślone:

---

[18] Por. *Dodatek* na końcu niniejszego tekstu.

...and there you have alpine fields, lilac cows...

podczas gdy pierwszy zmienia „orientację na ego" na perspektywę *you* dopiero po określeniu pola widzenia:

In the alpine meadow you see mauve cows...

Nawiasem mówiąc podobnie dzieje się we francuskich wersjach tekstu: pierwszy tłumacz ustala pole widzenia używając określonego „odniesienia kategorialnego", po którym następuje nieoczekiwany element tła (krowy); jest to więc perspektywa „tu":

... les paturages alpestres, des vaches couleur lilas...

podczas gdy drugi konsekwentnie przyjmuje perspektywę *ego*:

... les pres des Alps, les vaches mauves...

W miarę rozowju sceny następuje zmiana w relacji między przedmiotem obserwacji a obserwatorem; punktem zwrotnym jest czasownik „siadasz". Dotychczas obserwator zmieniał położenie w przestrzeni, „obserwując" kolejne elementy sceny. Teraz staje sią czynnym uczestnikiem: nadgryza, wącha miód. Czy jest to jednak odniesienie określone czy nieokreślone? Tekst nie zawiera żadnych formalnych wyznaczników (por. klasyczny przykład „kobieta (określ.) weszła do pokoju" i „do pokoju (określ.) weszła kobieta (nieokreśl)"), ponieważ oba zdania mają tzw. szyk kanoniczny, tzn. podmiot — orzeczenie:

...grzanki chrupią, miód pachnie...

W porównaniu ze zdaniami:

...chrupią grzanki, pachnie miód...

o szyku przestawnym są przykładem *ordo naturalis,* odpowiadającego chronologicznemu porządkowi zdarzeń; wrażenia zmysłowe — odgłos nadgryzanej grzanki i zapach miodu — są zarejestrowane wcześniej niż źródła tych wrażeń. To jednak nie oznacza jeszcze określoności: wszystkie rzeczowniki w obu zdaniach mogą być interpretowane jako albo określone, albo nieokreślone. Dlaczego zatem wszyscy tłumacze używają w obu tych przypadkach rodzajników określonych? Wydaje się, że ta jednoznaczna interpretacja wypływa z wiedzy odbiorcy tekstu (a więc i jego potencjalnego tłumacza) o tym, że można stwierdzić, jak pachnie miód dopiero wtedy, gdy się go powącha. Wiadomo także, że w tym przypadku osobą, która nadgryza grzankę i wącha miód, jest obserwator a zarazem uczestnik konstruowanej sceny. A zatem, widziane z pozycji obserwatora-uczestnika wszystkie przedstawiane obiekty muszą być zidentyfikowane (*ergo* określone) zanim ich językowe odpowiedniki zostaną „wbudowane" w dane wyrażenie. Innymi słowy, wobec braku formalnych wykładników o określoności decyduje tu w oczach wszystkich tłumaczy konsekwentna subiektywizacja sceny. Organizacja sceny, w sensie podziału jej elementów składowych na figury i elementy tła, znajduje syntaktyczne odbicie w strukturach znanych jako topikalizacje. Rozważmy zdanie:

błogą ciszę solennie punktuje tykot szwajcarskich zegarów.

Ze względu na szyk przestawny (22) jest zdaniem „ o ciszy" raczej niż „o tykocie zegarów"; cisza jest więc jego tematem *(topic)*. Topikalizacja sugeruje, że „tło" zostało uznane za bardziej godne uwypuklenia *(salient)* niż „figura". Ale i tu nie oznacza to jeszcze określonego odniesienia rzeczowników. Wszyscy tłumacze wiedzą jednak, że to obserwator — uczestnik owo tło zauważa i on subiektywnie definiuje ciszę jako „błogą". Podobnie w zdaniu:

z cienkiej porcelany dymi szwajcarska czekolada.

„czekolada" została wybrana jako figura, porcelana zaś jest elementem tła. Jest rzeczą naturalną, że elementy tła są konstruowane jako mniej wyspecyfikowane — czyli bardziej schematyczne niż figury. W jednej ze swych prac Langacker wprost przyznaje, że nieokreśloność jest cechą charakterystyczną konstruowania tła. Jest też jednak możliwe, że mówiący zechce zbudować całą scenę — a więc zarówno figury jak i elementy tła — z elementów wyspecyfikowanych, a więc określonych. Możliwość tę ilustrują różnice między obydwoma przekładami:

the Swiss chocolate smokes in ∅ delicate porcelain cups,

podczas gdy drugi tłumacz wybiera rodzajnik określony, podkreślając w ten sposób „identyfikowalność" tła:

the Swiss chocolate is steaming in the delicate china.

Wróćmy jeszcze do przykładu topikalizacji. Tłumacze wybierają stronę bierną, co pozwala „wyeksponować" ciszę jako tło. Ma jednak bardziej złożoną, hierarchiczną strukturę: „szwajcarskie zegary" mogą być z kolei tłem dla własnej figury — tykotu, który punktuje ciszę. Owo tło może być potraktowane schematycznie:

...the tick-tock of ∅ Swiss clocks,

lub też, przeciwnie: uznane za grupę określonych zegarów, które mówiący już zidentyfikował lub które potrafi zidentyfikować:

...the tick-tock of the Swiss clocks.

Określenie stopnia specyfikacji — lub schematyzacji — odniesienia jest przez większość językoznawców i filozofów języka uznawane za jedną z podstawowych funkcji semantycznych kategorii rodzajnika. Poziom ten ustala — w sposób subiektywny — autor konstrukcji (lub, w przypadku przekładu, rekonstrukcji) danej sceny. W cytowanym tekście jako ilustracja posłużyć może zdanie:

rozwijasz świeżutką „Neue Zuricher Zeitung".

którego kanoniczna forma dopuszcza alternatywne interpretacje. Fakt ten znajduje odbicie we wszystkich czterech przekładach. Z pozycji obser-

watora zajmującego pozycję zewnętrzną w stosunku do przedstawianej sceny, odniesienie nazwy własnej gazety może być odniesieniem do jakiegokolwiek przedstawiciela klasy gazet pod tym tytułem, więc:

you open up a brand new „NZZ".

Konsekwentna subiektywizacja sceny przez pierwszego z tłumaczy angielskich uwidacznia się w wyborze zaimka dzierżawczego:

you unfurl your fresh „NZZ".

Jak zatem przedstawiają się odpowiedzi na postawione na wstępie niniejszej analizy pytania? Po pierwsze okazuje się, że szyk wyrazów w zdaniu polskim nie jest tak pewnym wyznacznikiem określoności lub nieokreśloności, jak to byliby skłonni sądzić teoretycy. O wiele istotniejszym czynnikiem jest „kontekst sytuacyjny", który da się opisać w kategoriach parametrów konstruowania sceny, sformułowanych w ramach teorii Langackera.

W języku angielskim parametry te zostały w znacznym stopniu zgramatykalizowane, przybierając postać systemu rodzajników. W języku polskim natomiast analogicznej gramatykalizacji brak (przynajmniej jeśli idzie o zakres zjawisk nakreślony na wstępie). Brak ten z kolei prowadzi do potencjalnych różnic w interpretacji tekstu. Dlatego też, mimo (ale czasem właśnie z powodu) określonych komunikacyjnych intencji autora wypowiedzi, polski tekst pozostawia odbiorcy znaczną swobodę, zwłaszcza w ustaleniu stopnia jego subiektywizacji. Jakkolwiek pewne aspekty konstruowania sceny mogą być sygnalizowane za pomocą środków gramatycznych (por. rola topikalizacji w układzie tło-figura), to jej ostateczny kształt jest determinowany przez współdziałanie ze sobą wszystkich elementów składowych tekstu.

Zaletą, ale równocześnie i ograniczeniem, gramatykalizacji interakcyjnych cech determinujących określoność lub nieokreśloność odniesienia jest przymusowe „zawężenie" sceny, zarówno w procesie jej konstruowania przez autora konceptualizacji, jak i w procesie jej rekonstruowania przez odbiorcę.

Można by w tym momencie powiedzieć, że próba spojrzenia na zagadnienie użycia rodzajnika z punktu widzenia językoznawstwa kognitywnego nie wpływa na zmianę podstawowych intuicji użytkowników języka. Być może. Z pewnością pozwala ona jednak lepiej zrozumieć istotę mechanizmów poznawczych, które leżą u podstaw zasad użycia języka i które dochodzą do głosu za każdym razem gdy to, co Chomsky zdefiniował jako „rozsądkową procedurę przekładu", a więc procedura, która nie wymagałaby od tłumacza odwoływania się do informacji pozajęzykowych, okazuje się niemożliwa do zastosowania w praktycznym działaniu.

Twierdzenie, że nie istnieje przekład bez interpretacji, brzmi niezwykle banalnie. Być może mniej banalne jest jednak poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest interpretacja. Chciałabym wierzyć, że przedstawiona powyżej analiza jest krokiem na drodze do tego celu.

Interpretację, czyli „zrozumienie oryginału" (*construal*, jak powiedziałby Langacker), a zarazem niezbędny warunek wstępny tłumaczenia, można

zatem uznać za jedną z możliwych rekonstrukcji sceny skonstruowanej przez autora. Interpretacja ta zawiera w sobie, w szczególności, określenie przez tłumacza takich parametrów jak aspekty perspektywy czy stopień specyfikacji. Subiektywny z natury rzeczy charakter tego procesu, uwarunkowanego nie tylko gramatyką (która, jak pamiętamy, jest w ujęciu Langackera, narzuceniem konceptualizacjom struktury i symbolizacją treści semantycznej), ale także — a może przede wszystkim — „wyostrzeniem obrazu" przez jego odbiorcę, wyklucza *a priori* istnienie wszelkich algorytmów przekładu — w tej samej mierze, w jakiej wyklucza także możliwość sformułowania jakichkolwiek podręcznikowych reguł. Możliwe są tylko prawidłowości i zasady.
Kolejny krok w procesie tłumaczenia to wybór — spośród możliwości oferowanych przez system języka przekładu — takich jego elementów, jakie tłumacz uważa za odpowiednie dla wyrażenia określonej konceptualizacji. Może się zdarzyć (jak to miało miejsce w przedstawionej powyżej analizie), że język przekładu wykaże wyższy stopień gramatykalizacji tam, gdzie język oryginału pozostawia większą swobodę konceptualizacji, zmuszając w ten sposób tłumacza do podejmowania decyzji i dokonywania wyborów. Zadanie to wypełni on lepiej, jeśli będzie świadom faktu, który łatwo może umknąć jego uwadze: musi mianowicie wiedzieć, że w najlepszym wypadku uda mu się stworzyć nieco inny obraz tej samej sytuacji — choćby dlatego, że zostanie zmuszony do zredukowania potencjalnych wariantów, jakie tkwią ukryte w obrazie oryginalnym.

Elżbieta Tabakowska

Dodatek

E1 *Finally I chose Switzerland. I had carried its image in my heart for a long time. Well, you wake up in the morning and go slippered to the window. In the alpine meadow you see mauve cows with enormous letters MILKA branded on their flanks. Hearing the tintinabulation of their bells, you glide down to the dining room, where the Swiss chocolate smokes in delicate porcelain cups. Swiss cheese shines eagerly, because real Emmenthaler always sweats a little, especially in the holes; you take your place, the toast snaps, the honey has an odour of alpine herbs, the divine silence is broken solemnly by the tick-tock of Swiss clocks. You unfurl your fresh „NZZ".(...)*

E2 *Finally I decided on Switzerland. For a long time I had had a mental image of the country. You get up in the morning, you go up to the window in your slippered feet, and there you have alpine fields, lilac cows with MILKA in big letters on their sides. Hearing their shepherd's bells, you walk into the dining-room, where the Swiss chocolate is steaming in the delicate china, and the Swiss cheese is glistening eagerly, because real Emmenthaler is always perspiring a little, especially round the holes, you sit down, the toast is crisp ant the honey smells of alpine herbs, and the sublime silence is marked out solemnly by the tick-tock of the Swiss clocks. You open up a brand new „NZZ".(...)*

F1 *Finalement, je me décidai pour la Suisse. Cela fasait longtemps que son image m'habitait. C'est le matin, tu te lèves, tu mets tes babouches, et t'approches de la fenêtre; devant toi, les pâturages alpestres, des vaches couleur lilas avec de grandes lettres MILKA sur les flancs; dans le tintement des cloches, tu glisses vers la salle à manger où le chocolat suisse fume dans une fine porcelaine et le fromage suisse reluit irreprochablement, le veritable Emmental transpirant toujours la moindre, sourtout au fond des trous; tu t'assieds, les toast crissent, le miel sent bon les herbes des Alpes et le silence béni est cadencé par le tic-tac des horloges suisses. Tu deplies la „NZZ" toute fraîche.(...)*

F2 *En fin de compte, je me suis décidé pour la Suisse. Depuis longtemps déjà, je portais dans mon âme son image. Tu te lèves le matin, tu t'approches en pantoufles a la fenêtre, et là, les près des Alpes, les vaches mauves avec des grosses lettres MILKA sur les flancs; en écoutant leurs grelots, tu te rends à la salle à manger, où fume le chocolat suisse dans de la porcelaine fine, et le fromage suisse luise avec empressement, car un vrai Emmental transpire toujours un peu, surtout dans les trous. Tu t'assieds, les toasts croustillent, le miel embaume les herbes de la montagne, et le silence béat ponctue le tic-tac des horloges suisses. Tu ouvers une fraiche „NZZ".(...)*

Psalmy „nad miód słodsze" i tłumacz-pszczoła. O Jakuba Lubelczyka „Psałterzu Dawida" z r. 1558 słów kilka

Gdy dzisiejszy czytelnik bierze do ręki tom tłoczny w krakowskiej oficynie Matysa Wirzbięty w r. 1558, a jest to *Psałterz Dawida onego świętego a widocznej pamięci godnego króla i proroka, teraz nowo na piosneczki po polsku przełożony, a według żydowskiego rozdziału na pięcioro ksiąg rozdzielony...*, to obcuje z jedną z najpiękniej w dobie staropolskiej wydanych książek. Jej staranna, niemal wykwintna szata graficzna zdaje się uzewnętrzniać przekonanie impresora, iż wypuszcza w świat dzieło znacznej rangi. Rzeczywiście, takiej książki jeszcze w literaturze polskiej nie było: całkowitego przekładu biblijnej Księgi Psalmów na język polski, przysposobionego do śpiewu, a więc w formie wierszowej i opatrzonego melodiami, a nadto oplecionego gęstą siatką komentarzy. Autorem, który błysnął tak wielu talentami naraz, był Jakub Lubelczyk, ceniony w protestanckim środowisku literackim twórca pieśni religijnych, dzieł moralistycznych, współredaktor słynnej *Biblii brzeskiej* i — jak to pokazały znakomite studia Aleksandra Briicknera, a co wesprzeć można dalszymi argumentami — zdolny współpracownik i zręczny naśladowca Mikołaja Reja.

Psałterz Lubelczyka nie jest dziś dziełem zapomnianym. Przyczyniło się do tego nade wszystko żywe zainteresowanie badaczy wydanym dwadzieścia jeden lat później *Psalterzem Dawidowym* Jana Kochanowskiego. Uporczywie, a ze zmiennym powodzeniem, tropiono źródła

i wzory czarnoleskiej wersji psalmów, sięgano więc i po pracę starszego Lubliniusa. Niepowodzenia w tej dziedzinie nie zaprzeczają samej potrzebie filologicznego porównania obu dzieł. Przeciwnie, jest ono stale aktualnym postulatem badawczym. Co więcej, winno się je rozszerzyć o pozostałe XVI-wieczne przekłady psalmów, aby podążając śladem wzorowych w tej mierze rozpraw Ewy Ostrowskiej, odsłaniać zagadki ich formowań, wsłuchać się w ten swoisty dialog toczący się między nimi, uchwycić proces kształtowania polskiego języka i stylu biblijnego, a zatem i stylistycznego różnicowania polszczyzny w dobie renesansu. Taki program badawczy znajduje pełne uzasadnienie w oczywistej dla renesansowych biblistów prawdzie, iż każde tłumaczenie jedynie przybliża się do ideału. Bo jak to z celnością godną wytrawnego polemisty ujął Szymon Budny:

różni tłumacze, różny pożytek chwale Bożej czynią, jeden to lepiej, a drugi ono obaczył a wypisał ... A tak ja tego o mojem przekładzie nie mówię, żeby już prażen omyłek był, chyba to rzec mogę, że nad ine polskie przekłady jest szczerszy, bo w niem przysad mniej i jeśli się nie mylę właśniej przełożon[1].

Uznanie w „szczerości" przekładu wartości stopniowalnej nadawało sens gigantycznemu wysiłkowi XVI-wiecznych tłumaczy, wysiłkowi ziszczenia autentycznej polskiej Biblii. Pracowano jednakowo usilnie i nad całością Pisma Świętego, i jego poszczególnymi księgami, szczególnie nad Księgą Psalmów.

Psałterz Lubelczyka nie był dotąd przedmiotem odrębnych dociekań. A wzbudza on niemałą liczbę problemów wartych podjęcia i rozstrzygnięcia. Dość uzmysłowić sobie, w jakich porządkach tradycji kulturowej i literackiej jest osadzony.

Pierwszy, to potężny ciąg tłumaczeń Biblii, który w XVI stuleciu zagęścił się dzięki filologicznym studiom humanistów nad językami i tekstami starożytnymi (a więc także hebrajszczyzną i greczyzną Pisma Świętego), sprzymierzonym z potrzebami reformacji. Wymiar tej tradycji, tak w jej długim trwaniu od Septuaginty po prace współczesnych biblistów, jak i w krótszej, historii rodzimych przekładów od czasów najdawniejszych po translacje Czesława Miłosza, przyłożony do pracy Lubelczyka zdawać się może przesadzony, a samo zestawienie groteskowe. Pozornie jednak: trzeba uzmysłowić sobie niezwykłą trwałość, ciągłość „języka biblijnego" jako zjawiska lingwistycznego, artystycznego, kulturowego, a nadto związanych z Biblią szczególnych metod translatorskich. Gdy w odczuciu współczesnego pisarza i tłumacza psałterza ciągłość ta została naderwana „żargonem inteligencko-dziennikarskim", nie zawahał się on sięgnąć aż do *Psałterza puławskiego*, szukając w nim „zdroju żywej wody" dla biblijnej polszczyzny[2]. Spójnię ogniw tej tradycji zapewniły prace Jakuba Wujka. Jego *Pismo święte* ustalające na długie wieki kanon polskiego języka biblijnego, było przecież swego rodzaju podsumowaniem wcześniejszych

[1] W przedmowie do swojego tłumaczenia *Biblii*, Nieśwież 1572, k. b_3 b_3 v.

[2] Zob. uwagi Cz. Miłosza w przedmowie do tłumaczenia *Księgi Psalmów*, Paryż 1979, s. 47.

doświadczeń translatorskich. Dlatego wszyscy poprzednicy Wujka (także Lubelczyk) mieli jakąś drobną, nawet jeśli niewymierną, cząstkę udziału w formowaniu polskiej Biblii. To samo możemy powiedzieć o pracy Lubelczyka. Jego decyzja jak przełożyć psalmy, była decyzją jak zachować się wobec dokonań przeszłości, a zarazem „wyzwaniem" rzuconym następnym tłumaczom psałterza.

Druga tradycja, w jakiej tkwi Lubelczykowy *Psalterz*, to rozległa połać staropolskiego piśmiennictwa innowierczego, z całym bogactwem form wypowiedzi ugruntowanych, co trzeba podkreślić, na różnorako objawiającym się autorytecie Biblii. W dziele Lubelczyka znajdujemy świadectwo literackich ambicji różnowierców, literackiego programu utwierdzania i rozszerzania doktryn protestanckich.

Trzeci, z poprzednimi związany, to porządek literackiej tradycji popularnej liryki religijnej, a dokładniej: pieśni religijnej, która wprzęgnięta w służbę duchowości protestanckiej nabrała w owym czasie wyraźnie konfesyjnego charakteru i utrzymała go przez całą dobę staropolską. Kształt protestanckiej pieśni religijnej — wzory mowy wiązanej, konwencje języka poetyckiego, repertuar motywów, liryczny model przeżycia religijnego, wyznania słów wiary, prośby, dziękczynienia, i wreszcie koncepcję światopoglądową — uformowali twórcy z pokolenia Lubelczyka, a przede wszystkim on sam „psalmami na piosneczki przełożonymi".

Psalterz Lubelczyka należący do każdego z tych porządków z osobna, łączy je. Zamyka on w sobie właściwości, które są efektem przecięcia wskazanych tradycji, spotkania humanistycznej filologii, protestanckiej ideologii i renesansowej poezji.

Ograniczającemu komparatystyczną perspektywę studium tekstu Lubelczykowego *Psalterza* nie wolno zarzucić porównania jako metody. Jest to najpewniejsza droga dociekań filologicznych — słowo słowem objaśniać, tekst, tekstem, „miejsce ciemne czynić jasnym przez zestawienie go z innymi miejscami"[3]. Nie bez znaczenia jest fakt, że metodę taką wskazał na użytek prac nad postacią tekstu Pisma świętego preceptor renesansowych biblistów — Erazm z Rotterdamu, który dodawał:

> Jeśli większość miejsc będzie się zgadzać ze sobą, można będzie im zaufać, jeśli natomiast będą nie tylko niezgodne, ale i wręcz sprzeczne, pobudzi nas to do dokładniejszego badania[4].

Trafność tego zalecenia Erazma docenia się szczególnie w próbach ustalenia podstawy tekstowej przekładu Lubelczyka. W czasach gdy podkopany został autorytet Wulgaty, Lubelczyk nie mógł zadowolić się tekstem św. Hieronima i tak samo jak inni „nie leda jako, ani bez wiosła, na to morze tłumaczenia się puścił"[5]. Miał więc stale przed oczyma (prócz Wulgaty) szereg przekładów dokonanych bezpośrednio z języka hebraj-

---

[3] Erazm z Rotterdamu, *Sposób czyli metoda szybkiego i łatwego dochodzenia do prawdziwej teologii*, [w:] *Trzy rozprawy*. Przeł. i oprac. J. Domański, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1990, s. 271.

[4] Op. cit., s. 272.

[5] Taką metaforą posłużył się Budny (op. cit., k. d[v.) opisujący swój warsztat translatorski.

skiego. Similia z redakcjami psalmów Munstera, Pagnina, Castelliona, Campensisa, Artopeusa jeśli nie są dziełem przypadku, co możliwe, to znamionują pszczelą — by posłużyć się popularnym renesansowym toposem — pracę tłumacza, zbierającego z dostępnych źródeł w swoim mniemaniu najlepsze, najjaśniejsze warianty tekstu.

Badanie dzieła o naturze przekładowej, podobnie jak sam proces tłumaczenia, jest w istocie praktyką komparatystyczną. W pewnym sensie interpretacja przekładu „powtarza" interpretację oryginału przez tłumacza, badacz idzie śladem czynności przekładającego: tak samo jak on ustala relacje między systemowymi odrębnościami języka oryginału i języka tłumaczenia, między dwiema tradycjami literackimi, tą która wydała obcojęzyczny pierwowzór i tą w którą wpisał się przekład i wreszcie między kulturowymi i społecznymi doświadczeniami rzeczywistości, w której powstał oryginał, a rodzimą kulturą tłumacza. Fenomen przekładu ujął współczesny badacz w lapidarnej formule: „Język się przegląda w języku, tekst w tekście, doświadczenie w doświadczeniu"[6]. Słowa te odnieść można również do tak specyficznej przecież materii, jaką jest staropolski przekład biblijny, dokładnie bowiem odpowiadają sformułowanej przez renesansowych biblistów „teorii" tłumaczenia Pisma świętego.

Doświadczenie zawarte w językowym dukcie psalmów najsilniej zaznaczyło się w realiach biblijnych (nazwach zwierząt, roślin, przedmiotów kultury materialnej, rytów religijnych itd.). Koloryt świata starożytnych izraelitów utrwalony w psalmach został przez Lubelczyka niemal we wszystkich przejawach zachowany. W szczegółach nawiązywał Lubelczyk do rozwiązań poprzedników, ale też potrafił błysnąć własnymi pomysłami, które, dodajmy, przyjęli później tłumacze. W *Psałterzu* objawił się też talent Lubelczyka — pastiszotwórcy. Znakomity słuch językowy pozwolił mu rozpoznać „przyzwoitości" języka psalmów; „cytował" stylistyczne reguły oryginału demonstrując obcojęzyczny rodowód tekstu i pomnażał je przerabiając tekst biblijny według jego własnej poetyki. Pewne cechy psalmów, które w językowej rzeczywistości hebrajskiego oryginału były systemowymi właściwościami gramatycznymi, w długiej historii przekładów na grekę, łacinę, a później na języki wernakularne nabyły walorów poetyckich. W dokonanej przez Lubelczyka rekonstrukcji psalmicznego poetyckiego modelu świata ustanowioną przez tłumacza dominantą okazują się wewnątrztekstowe relacje osobowe. Są one typowe dla liryki inwokacyjnej, poetyckiej modlitwy religijnej. Zaświadczenia „aktu mowy", żywe słowo, precyzyjne mikroportrety osób uczestniczących w tych swoistych dialogach, charakteryzowanych przez to „co", „do kogo", „jak" mówią — nadają temu *Psałterzowi* funkcję projektu, wzoru modlitwy, przeżycia religijnego, z którym odbiorca, „miły krześcijański brat", winien się utożsamić.

---

[6] J. Ziomek, *Przekład — rozumienie — interpretacja*, [w:] *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 181.

W *Psałterzu* Lubelczyka obserwować możemy nie tylko sposób, w jaki oryginał odciska się w tłumaczeniu, lecz także jak tłumaczenie narzuca oryginałowi swoje „ja". Własne słowo przekładającego najgłośniej brzmi w amplifikacjach (dodatkach nie mających odpowiednika w pierwowzorze). Mają one naturę *sensu stricto* apokryficzną: są nieautentyczne, a przecież homologiczne w treści i stylu z pierwowzorem. Odbijają wszystkie „przyzwoitości" języka psalmów, dlatego gołym okiem dodatków tych nie sposób rozpoznać. Na przykład — źródłem synonimicznego wtrętu w *Psalmie 18, 49*:

Zacnie przed oblicznością złych tak wywyższasz mój stan...
Bo więc zawżdy jako plewy przede mną pirzchają,
Ci którzy bez mej winności tu na mię powstają[7]
(wobec *Wulgaty: et ab insurgentibus in me exaltabis me)*

— mógł być *Psalm 1,5* lub *35,5:*

A jako proch, który wicher po powietrzu nosi,
Tak sprawa ludzi złościwych wszytka sie rozproszy (w *Wulgacie: impii ... tamquam pulvis, quem proiicit ventus a facie terrae)*
...I ci, którzy zdradliwą mają o mnie radę,
Niech sprawy ich jako proch wiatr marnie rozproszy (w *Wulgacie: fiant tamquam pulvis ante faciem venti).*

Kształt *Psałterza* Lubelczyka zarysowały społem zdobywana w przekładaniu wiedza o języku i stylu psalmów oraz sprawdzana w praktyce wiedza o języku polskim. Daje się zauważyć swoboda, z jaką Lubelczyk gospodarzył w polszczyźnie, fascynacja giętkością rodzimego języka, który poddany próbie łaciny okazywał swoje semantyczne bogactwo i różnorodne możliwości ekspresji. Kulturowa formacja tłumacza zaznaczyła się w *Psałterzu* na dwa sposoby: w podjęciu chrystianizującej interpretacji psalmów w tłumaczeniu św. Hieronima oraz w przydaniu psalmom akcentów wyznaniowych zgodnych z religijną doktryną reformacji. Język tłumacza uwikłany w rzeczywistość chrześcijańską oraz aktualia religijne jego czasów dopisał do psalmów swoisty *sensus plenior*. W takich redakcjach, poprawnych przecież filologicznie, znaczą „więcej" i „inaczej" niż w oryginale:

Niech przydzie śmierć na ty, co sie źle sprawują,
A już niech tak żywo do piekla wstępują
(w *Wulgacie*: *weniat mors super illos et descendent in infernum viventes — Psalm 55, 16)*
Zaprawdę żeć sie takiemi ofiarami brzydzę,
Które w was więcej z wymysłów niż z potrzeby widzę
(w *Wulgacie*: *non in sacrificis tuis arguam te — Psalm 50, 8*)

Praca translatorska była tylko częścią twórczego wysiłku Lubelczyka. Nadał on swoim psalmom postać wierszową, komponował — dosłownie

---

[7] Wszystkie cytaty z *Psałterza* Lubelczyka pochodzą z pierwodruku (Kraków 1558).

i w przenośni — pieśni. Wiersz Lubelczyka ma postać, jak na owe czasy, nowoczesną, a w niektórych przejawach wręcz nowatorską. Zestawienie tych samych psalmów opracowanych przez Lubelczyka w dwojakiej postaci, raz wierszem, raz prozą, objawia jak głęboko struktura wierszowa przeorała tkankę językową tłumaczenia. Wszelako „straty" poniesione przez słowo psalmów objęte rygorami kompozycji wersyfikacyjnej są po wielokroć nagradzane „zyskami" osiągniętymi dzięki chwytom wierszowym, efektami gry toczącej się między matrycą wiersza a giętkością porządku językowego. Widzimy je choćby w tym fragmencie *Psalmu 51*:

Nad Jeruzalem wiernych serc tak barzo skażonym
Miej opiekę, aby zasię były zbudowane
Mury stałej wiary jego, tak barzo złamane.
Bo gdy je tak sam zbudujesz, już w ten czas bezpiecznie
Przyjmiesz od nas ty ofiary, co-ć poniesiem wdzięcznie
Na ołtarz Twój, chwaląc Cie już, Pana swego, wiecznie.

Wyodrębniającą się regułą wiersza Lubelczyka jest zasada dystychu. Dzięki zgodności rozczłonkowania oryginału z intonacyjno-rymowymi całostkami struktury wierszowej w przekładzie, utrzymana, a nawet wzmocniona została biblijna reguła paralelizmu członów. Rozłożenie w przekładzie tekstu: *cum cecidert non conlidetur quia Dominus subponit manum suam* (*Psalm 35, 24*), na dwa paralelne, dopełniające się zdania i wzmocnienie ich aplifikacjami jest całkowicie zgodne z psalmiczną poetyką gradacji:

A chociaż sie zatoczy, wżdy upaść nie może,
Bo go Pan możną ręką swoją podpomoże;
A choćby też i upadł, jednak wżdy powstanie,
Gdyż Pan o nim zawżdy ma swe pilne staranie.

Nie od rzeczy będzie tu zauważyć, że paralelizm, ta podstawowa cecha poezji hebrajskiej, znajdował w XVI-wiecznym systemie izosylabicznego wiersza rymowego znakomitą podporę i naturalną szansę ekwiwalentyzacji. Więcej nawet: w kształcie tego wiersza przypadkowo restytuowały się niemal wszystkie cechy wersyfikacji hebrajskiej (np. stroficzność, delimitacja wersowa, średniówka, rytm, metrum, rytmika), które zatarły się całkowicie w przekładach tekstu hebrajskiego na grekę, łacinę i języki wernakularne (w wersjach „prozą").
Psalmy oplótł Lubelczyk komentarzem — argumentami, scholiami, zaleceniami. Znamienne, że Lubelczykowe eksplanacje nie pozostają w najmniejszym związku z objaśnieniami typu filologicznego, tekstologicznego, zapoczątkowanymi studiami Valli, Reuchlina, Erazma nad postacią tekstu biblijnego. Wywodzą się one natomiast z tradycji komentatorskich budowanych na myśleniu alegorycznym, na przekonaniu, że „u wszystkich proroków jest pospolicie zachowano w piśmiech ich, iż inaczej piszą,

a inaczej rozumieją"[8]. Wiele na to wskazuje, iż wykład Lubelczyka jest tworem samorodnym, owocem samodzielnego, wręcz intymnego emocjonalnie i intelektualnie obcowania z Biblią. Tak, jakby chciał zadośćuczynić zaleceniu Erazma:

Słusznie wszelako napomina mędrzec, aby pić wodę ze swojej studni. Porzuć więc owe zbiory formułek i sum, niechlujne i Mętne niby kałuże, i własne serce uczyń biblioteką Chrystusową; z niego, niby przezorny gospodarz ze skarbca, wydobywaj w miarę potrzeby rzeczy bądź stare, bądź nowe. Żywiej przeniknie do dusz słuchaczy to, co wychodzić będzie żywe niejako z twego serca, niż resztki tego, co inni już dawno przeżuli[9].

Rzec by można, komentując psalmy dzierżył Lubelczyk pióro zaostrzone moralistycznie. Z Księgi Psalmów jak z apteki, w której „lekarstw pełno na ochorzałe sumnienie człowieka sprosnością grzechu ociążonego", na „zastarzałe choroby a wrzody w tej dzisiejszej ostarzałości" Kościoła, czytelnik ma czerpać doraźne korzyści. Tworzył więc komentator wielowątkowy, a zwięźle ujęty „katechizm" prawego chrześcijanina, o gwarantowanej autorytetem tekstu biblijnego rzetelności i wiarygodności. Wzajemna relacja psalmów i komentarza jest dwukierunkowa, gdyż dwojaka jest funkcja eksplanacji: interpretacyjna i perswazyjna.
O znacznej popularności *Psalmów na piosneczki przełożonych* Lubelczyka wnosić można z długiego ich trwania w staropolskich kancjonałach (w postaci przedruków, adaptacji, cytatów w obrębie opracowań innych autorów, itd.). Popularności tej nie nadwątliło pojawienie się doskonałej poetycko parafrazy Jana Kochanowskiego. Rzecz w tym, iż oba dzieła nie były wobec siebie konkurencyjne. *Psałterz Dawidów* Kochanowskiego jest tworem wysokoartystycznej kultury literackiej, owocem *poesis doctae*, translatorskim studium należącym do imitacyjnego i emulacyjnego programu poezji humanistycznej. Nieoczekiwanie dla samego poety i, jak wolno mniemać, niekoniecznie za jego przyzwoleniem, wszedł do wyznaniowych wydawnictw protestantów, gdzie sąsiadował zgodnie z wersjami innych autorów, lecz był w protestanckich śpiewnikach tylko gościem. Najwyższej próby wartości literackie dzieła Kochanowskiego nie mogły go obronić przed starszymi zboru, którym nie dogadzał propnowany przez doskonale ponadwyznaniowy *Psałterz* Kochanowskiego model liryki religijnej. Dowodzą tego podejmowane kolejne próby zmierzenia się z materią psalmów, choćby Rybińskiego i Rysińskiego.
Psałterz Lubelczyka natomiast jest genetycznie związany z protestanckim środowiskiem literackim i jego programem ideowo-artystycznym. Psalmy Lubelczyka natomiast zostały przychylnie przyjęte, zrazu jako pożądana nowość literacka, trwały przez lata w kancjonałach wielu wyznań obok opracowań innych autorów. Z czasem patyna „starożytności" stała się ich dodatkowym walorem. Późniejsze pokolenia różnowierców, za-

---

[8] Tak dwuplanowość znaczeniową tekstu biblijnego określił Lubelczyk w argumencie do *Psalmu 78*.

[9] Erazm z Rotterdamu, op.cit., 276–277.

grożone w swym bycie, szukały potwierdzenia swej tożsamości, odrębności i ciągłości tradycji, a przede wszystkim pobudzeń żarliwości religijnej, która zawładnęła ich przodkami. Znajdowali je w „słowie Pańskim nad miód słodszym", w tekstach religijnych pochodzących z pierwszego, bojowego okresu dziejów ruchu reformacyjnego, okresu, który wydał dzieło Lubelczyka.

Katarzyna Meller

Literatury słowiańskie jako system

Długa droga poznania zaczyna się od samopoznania. Narody, zdobywając świadomość samych siebie, swojej historii, literatury i sztuki, stopniowo uprzytamniały sobie więzi łączące je z otaczającym światem. Wówczas, dzięki rozpoznawaniu tego otoczenia oraz wyjaśnianiu sobie swego w nim miejsca i roli, pogłębiało się i rozszerzało samopoznanie. Różne nacje integrował także rozwój cywilizacyjny, zespalający je religijnie, kulturowo, gospodarczo i politycznie. Nawet konflikty wojenne ujawniały nie tylko wrogość, wzajemną niechęć i niezrozumienie; niezgodność interesów w jednej dziedzinie (przede wszystkim — politycznej) łączyła się ze zbliżeniami w innej (w sferze kultury), odgrywając w ten sposób pozytywną rolę. Przykładem — walki Bułgarów, Serbów i Rusi Kijowskiej z Bizancjum w czasach średniowiecza oraz ogromne znaczenie tego ostatniego dla przyswojenia sobie przez owych Słowian nowego typu kultury. Przykładem z czasów późniejszych może być antagonizm pomiędzy Słowiańszczyzną wschodnią i polskimi sąsiadami oraz doniosła rola polskiej kultury i literatury najpierw dla Ukraińców i Białorusinów (których ziemie weszły w skład państwa polsko-litewskiego, co sprzyjało bezpośrednim kontaktom), a od końca XVI wieku również dla Rosjan. Złożone i w przeciągu całych dziejów bynajmniej nie jednoznaczne stosunki polityczne Słowian ze światem germańskim zdecydowanie nie korespondują z rangą, jaką miała dla nich niemiecka kultura. Muzy zawsze były silniejsze od Marsa. Dlatego w badaniach naukowych utożsamianie kultury z polityką jest wątpliwe, a jak dowiodła historia — niepłodne również w praktyce społecznej.

W nowożytności długi proces samopoznania zmienił się w poznawanie siebie poprzez innych, co przyczyniło się do kształtowania całościowych wizji świata. Ich pierwszym, w pełni skonceptualizowanym wyrazem była sformułowana w latach dwudziestych XIX wieku przez Goethego idea literatury światowej.

Dziś systemowe ujęcie procesu literackiego jako całości, a także jego poszczególnych faz, zabytków i twórców, wykorzystujące metody wypracowane przez współczesną historię, kulturoznawstwo, filozofię i es-

tetykę, prowadzi do wniosku, iż literatura, stanowiąc część składową określonego typu cywilizacji, rodziła się jako fenomem makroregionalny. Przejawia się to w kształcie filozoficzno-estetycznym, w genologii, wreszcie w samych ponadnarodowych językach (greckim, łacińskim, starocerkiewnosłowiańskim) oraz kanonach stylistycznych poszczególnych literatur tworzących system literatury europejskiej. Związana z chrześcijaństwem, literatura ta w ten sam sposób, jedną i tą samą drogą przenikała do różnych środowisk etnicznych wraz z przyjmowaniem przez nie nowego porządku wartości. Początkowo wspólna — stopniowo, w miarę schizmy Kościoła, różnicowała się typologicznie na dwa makroregiony (*Pax Latina et Pax Orthodoxa*) z centrami w Rzymie i w Bizancjum. O wyodrębnieniu się wewnątrz obu tych średniowiecznych makroliteratur — literatur odrębnych, związanych z określonymi jednostkami państwowymi i określonymi środowiskami etnicznymi, decydowało powstanie własnych, zrodzonych w odpowiedzi na lokalne zapotrzebowania zabytków (obok przejętych i w dalszym ciągu przejmowanych z zewnątrz), ukształtowanie własnego, wyrażającego lokalne dążenia macierzystego środowiska literackiego (funkcjonującego równolegle z migrującym, międzynarodowym) i wyłonienie własnych, oryginalnych pisarzy zaspokajających lokalne żądania. We wszystkim tym przejawiał się rozwój (pod względem charakteru światoodbioru, typu kultury, systemu literatury) tendencji ogólnych przeszczepionych na rodzimy (państwowy, etniczny) grunt. Zarysowujące się stopniowo specyficzne oblicze każdej z literatur stanowi skutek działania tego rodzaju prawidłowości, nie zaś efekt przeciwstawienia się im, jest rezultatem dialektycznego współoddziaływania tego, co wspólne (ponadnarodowe) i tego, co partykularne (narodowe), a nie opozycyjności i wykluczania się obu tych żywiołów.

Niezależnie od ogólnoeuropejskiego zróżnicowania na *Pax Latina et Pax Orthodoxa* w obrębie tej ostatniej powstał osobny słowiański fenomen, symbolizowany imionami Cyryla i Metodego, który w czasach średniowiecza obejmował oba makroregiony. Podział na literatury narodowe, jaki się potem dokonał, wyraźnie widoczny szczególnie od epoki Renesansu, nie likwidował owej z istoty swej ponadetnicznej makroregionalnej wspólnoty, lecz nadawał jej nową historyczną jakość.

Z punktu widzenia światopoglądu chrześcijańskiego globalny proces sekularyzacji zadecydował o „zbeszczeszczeniu" rzeczywistości społecznej, z literaturą włącznie. Właśnie ta sekularyzująca się sfera — kulturowa, socjalna, polityczna, ekonomiczna — stanowi najważniejszy czynnik życia literackiego Europy. Podobnie jak w okresie średniowiecza istnieją jeszcze wspólne — już narodowe, ale równocześnie spełniające rolę ponadnarodową — centra. Teraz jednak nie odznaczają się one historyczną stabilnością, są też bardziej zróżnicowane. Taki wydaje się narodowy — włoski — nie zaś międzynarodowy — „łaciński", jak w średniowieczu — Rzym epoki Renesansu i baroku dla Zachodu, a w pewnej mierze także dla makroregionu wschodniego (wpływy renesansowo-barokowe na literatury wschodniosłowiańskie za pośrednictwem literatury polskiej). Od-

działywania te zwracały uwagę badaczy jedynie jako symptom międzynarodowych związków literackich. Tymczasem poprzez nie przejawiają się również czynniki nieporównanie ważniejsze, należące do prawidłowości procesu ogólnoeuropejskiego o intermakroregionalnym zasięgu.
Przede wszystkim w owym rdzennie słowiańskim komponencie Europy, wewnątrz i na styku makroregionów wyraźnie ujawniają się osobliwości typologiczne zróżnicowania regionalnego, uwarunkowane zarówno przez nierównomierny rozwój społeczno-historyczny (a zatem także kulturalny) poszczególnych obszarów kontynentu, jak i etniczną specyfikę tego rozwoju. Region wschodniosłowiański (jako część *Pax Orthodoxa*), sąsiadując bezpośrednio z literaturą polską i częściowo czeską (jako regionalnymi — w obrębie *Pax Slavica Latina* — komponentami *Pax Latina*) wchodzi w pole ich grawitacji w wyniku tyleż ogólnej sytuacji historycznej (upadek Bizancjum), co okoliczności lokalnych (włączenie ziem ukraińsko-białoruskich do państwa polsko-litewskiego). Typologiczne (ponadnarodowe) właściwości procesu literackiego *Pax Latina* ta część *Pax Orthodoxa* przyswaja w narodowym (przede wszystkim — polskim) wariancie takich utworów i kodeksów poetyckich, które środowisko twórcze Rusi Południowo-Zachodniej przejęło jako wzorce. Stopniowy rozwój piśmiennictwa wschodniosłowiańskiego kniżników w nowym dla nich kierunku oznaczał, że w tej części obszaru *Pax Slavica Orthodoxa* siły dośrodkowe pokonały centralistyczne tendencje makroobszaru *Pax Orthodoxa* właśnie ze względu na potrzeby lokalne, wynikające z dążeń narodowych wewnątrzregionalnej — wschodniosłowiańskiej — wspólnoty literackiej (*Pax Slavica Orthodoxa*), która potem, w nowej już („łacińskiej") postaci stanie się wzorem dla pozostałej części *Pax Slavica Orthodoxa*.
Tym samym zbliżenie intermakroregionalne (z którego w przyszłości wyłoni się typologicznie jednolity proces ogólnoeuropejski) przebiegało jako zbliżenie interregionalne. Na słowiańskim obszarze *Pax Orthodoxa* przejście na nowy styl literacki dokonywało sią własnymi, słowiańskimi siłami, dzięki więzi *Pax Slavica Orthodoxa* z częścią literackiej wspólnoty *Pax Latina* — polską i poniekąd czeską, które spełniały charakterystyczne dla czasów średniowiecza funkcje literatur-pośredniczek. Zarysowujący się zwolna krąg owych więzi wyznaczał równocześnie epicentrum i granice nowej wspólnoty literackiej — nowego kształtującego się regionu, którego postać typologiczną określiło zbliżenie intermakroregionalne zachodzące w procesie kontaktów interregionalnych. O synchronii i diachronii owych kontaktów decydowała wartość zbiegających się nurtów oraz intensywność napływania do ich źródeł nowego systemu literackiego. System ten był wchłaniany zarówno „mimetycznie" — przez przejęcie naśladowcze, jak i „kreacjonistyczne" — przez absorpcję i syntezę nowych wzorów tworzenia z normami i formami tradycyjnego systemu literackiego. Źródła zbiegających się nurtów i środki ich ciężkości wyznaczyły to pole sił, które zadecydowało o specyfice międzyetnicznego procesu literackiego, o charakterze i samej chronologicznej dynamice kształtowania się wspólnot między-

literackich (jako typologicznych konkretyzacji owego procesu), ustanawiających granice pomiędzy regionami literackimi. Stąd właśnie wywodzą się kwalifikacja i klasyfikacja ośrodków narodowo-literackich o międzynarodowym znaczeniu, a także kwalifikacja i klasyfikacja sfer ich przyciągania. Nawzajem, nierozdzielnie ze sobą powiązane, pomagają one w ustaleniu lokalnej swoistości ogólnych praw, a tym samym — również w wyodrębnieniu wspólnot międzyludzkich, jako regionalnych jednostek makroregionalnej całości i zarazem (z punktu widzenia poetyki historycznej) całości tej — procesu literackiego — poszczególnych ogniw, w których odbija się jej chronologia, dynamika i kierunek. Dla przykładu Warszawa (by tak umownie nazwać centrum kultury polskiej) odgrywa kluczową rolę w przenikaniu najpierw do literatur ukraińskiej i białoruskiej, a potem także rosyjskiej, nowego systemu postrzegania świata, estetyki i artystycznych wzorów renesansowo-barokowych, które sama Polska zawdzięcza Włochom.

Dla wschodniosłowiańskich kniżników nowe gatunki i kanony stylistyczne, a do pewnego stopnia również polski język literacki, stają się nie tylko modelem, lecz także składnikiem ich bezpośredniej praktyki twórczej. Właśnie poprzez kulturę polską przychodzi do nich łacina jako język nauki, literatury i międzynarodowej komunikacji w *Pax Latina*. Później, w tym procesie stopniowej reorientacji na nowy typ systemu literackiego, szczególna rola w obrębie *Pax Slavica Orthodoxa* przypadnie Kijowowi (jak umownie określimy centrum ukraińsko-białoruskiej działalności naukowej, którego symbolem jest pierwsza w świecie prawosławno-słowiańska akademia). Stąd, głównie dzięki więziom kościelnym, nowe prądy promieniowały zarówno na Księstwo Moskiewskie, jak Bułgarów, Serbów, Rumunów i Litwinów.

Od wieku XVI splot czynników geopolitycznych i sprzęgniętych z nimi — wyznaniowych powoduje wzrost znaczenia kultury niemieckiej najpierw dla Czechów, Słowaków, Słoweńców i częściowo Chorwatów, a od końca XVII stulecia — Polaków (w następstwie unii personalnej z Saksonią), a także dla pośpiesznie modernizowanej przez Piotra Rosji.

Od drugiej połowy XVII wieku w Polsce gwałtownie nasila się ranga Paryża (znów umowna nazwa centrum kultury francuskiej), który w epoce Oświecenia zaczyna pełnić dominującą rolę również wobec literatur wschodniosłowiańskich. Do nich — klasycyzm, sentymentalizm i rokoko, jako kierunki literackie i jako pojedyncze wzory, płynie zarówno bezpośrednio z Francji, jak i ustalonym już „kanałem" niemieckim. Literackie związki z Francją, Niemcami oraz Austrią były podtrzymywane także w późniejszym okresie, funkcjonując równolegle z nawiązanymi we wczesnym Oświeceniu i zacieśnionymi zwłaszcza od okresu preromantyzmu i romantyzmu więziami z Anglią. Był to przejaw prawidłowości nowożytnej historii literatury: jeśli dla średniowiecza charakterystyczna jest wyłączność jednego, głównego centrum literackiego mającego makroregionalny zasięg i wyznaczającego we wszystkich regionach wzorce światopoglądowe, estetyczne, stylistyczne i genologiczne, a we wczesnych

fazach — nawet sam zestaw zabytków, to epoki późniejsze znamionuje policentryzm. W ten sposób makroregionalne oddziaływanie Francji jako ojczyzny klasycyzmu łączy się z makroregionalnymi (z uwagi na zasięg) wpływami włoskiego baroku, następnie zaś z niemieckim oraz angielskim promieniowaniem preromantyzmu i romantyzmu. Pod tym względem symboliczny jest Sturm und Drang, Goethe, angielska powieść gotycka, Macpherson, Byron i Walter Scott.

W okresie Oświecenia gwałtowanie rośnie regionalna i makroregionalna rola literatury rosyjskiej — początkowo dla całej Słowiańszczyzny, zaś od końca XVIII wieku stopniowo również dla części Słowian zachodnich, przeżywających fazę narodowego odrodzenia.

Tu szczególnie istotne wydaje się ukazanie pewnego procesu, który nasilał się wraz z przejściem od Starej do Nowej historii literatury: wzrost aktywności centrów regionalnych w stosunku do centrum makroregionalnego prowadzi zwolna — od Renesansu poczynając — do osłabienia ważności tego ostatniego, przysługującej mu w czasach średniowiecza, wreszcie zaś do jego całkowitego zaniku i ustąpienia miejsca policentryzmowi znamiennemu dla wielopłaszczyznowego życia literackiego Europy z funkcjonującymi równolegle rozmaitymi kierunkami artystycznymi. To — należy już do specyfiki Nowej historii literatury. Kształtuje się wówczas taki byt literacki, którego rozwój przebiega wzdłuż linii wstępującej — od dominującego wpływu jednego centrum makroregionalnego do powstania typologicznie ze sobą powiązanych, ze względu na jedność procesu literackiego, oddzielnych centrów etnicznych, w których z rozmaitą intensywnością (w zależności od lokalnych warunków historycznych) rozwijają się właśnie etniczne ogólnoeuropejskie filozoficzno-estetyczne tendencje ideowe. Przy czym, jak zostało już odnotowane, poszczególne centra narodowe, wobec uniwersalnej rangi ich najdoskonalszych osiągnięć, mogą odgrywać międzynarodową rolę.

Rozpatrywany pod tym kątem materiał historycznoliteracki dowodzi, że więzi w sztuce słowa powstawały w ogólnym systemie procesów społecznych, kulturalnych i artystycznych, warunkowane przez nie i stanowiące ich rezultat. Dlatego można je wyodrębniać z owego systemu jedynie umownie, by tak rzec — laboratoryjnie. Ale nawet przy takim laboratoryjnym wydzielaniu należy stale traktować je jako element ogólnego systemu. W przeciwnym razie nie zostanie obiektywnie zrozumiana, a zatem i poprawnie uchwycona sama ich istota, podłoże ich powstawania i charakter uwarunkowań, jakim podlegały. Nawet dwustronne powiązania literatur narodowych stanowią wynik nie tylko tego bądź innego typu wzajemnych kontaktów zdeterminowanych przez lokalne czynniki etniczne, wyznaniowe, kulturalne, ekonomiczne itd.; są także przejawem działania praw o szerszym zasięgu. U ich podstaw leży wspólnota określonych ideałów światopoglądowych, etnicznych i estetycznych, odzwierciedlających cywilizacyjną (przykładem: stosunki Ruś — Bizancjum) albo międzycywilizacyjną (przykładem: związki kultury staroruskiej lub staropolskiej ze Wschodem) wspólnotę dążeń człowieka.

Literatura, zespolona z określonym etosem, była ponadnarodowa już w genezie — zaszczepiona na lokalnej glebie wraz z włączeniem się danego narodu do ogólnego, ponadnarodowego systemu wartości. Czerpiąc miejscowe soki, odzwierciedlające miejscowe potrzeby i osiągnięcia, również potem nie rozwijała się ona w etnicznej izolacji. Po pierwsze bowiem zachowana została zarówno bezpośrednia (duchowa i instytucjonalna) więź z centrum makroregionalnym — nosicielem wspólnej pierwotnej idei, jak też pozaetniczne z istoty odniesienie do samej owej ponadnarodowej, ogólnoludzkiej idei jako „swojej" w sensie nie narodowym, lecz duchowym, niezmiernie ważne dla ówczesnej świadomości historycznej, gdyż jednoczące ludzi niezależnie od przynależności narodowej i społecznej. Po drugie natomiast sam materialny byt każdego narodu nie był oddzielony od bliższych i dalszych sąsiadów przez historię, religię, kulturę, gospodarkę i politykę. Odzwierciedlają to literackie zasoby makroregionów, nie stanowiące etnicznie jednorodnych całości. *Pax Latina et Pax Orthodoxa* scalały odpowiednio różne nacje. Literatury tych nacji, początkowo tworzące kompleks ponadetniczny (zarówno pod względem typologicznym, jak i z racji zestawu zabytków), w procesie różnicowania się etnicznego i państwowego nie tylko że zachowały historyczną pamięć o owej pierwotnej ponadetnicznej wspólnocie, ale też w dalszym ciągu rozwijały się w odniesieniu do wyjściowej, specyficznej dla niej, choć ewoluującej, jedności typologicznej. Właśnie z niej (z wizji świata, genologii, kanonów stylistycznych) wywodziły się te centralistyczne tendencje fizjologiczno-estetyczne, które zespalały literatury w całość makroregionalną. Właśnie ona przesądzała też o chronologii, kierunku i charakterze — o całym systemie więzi literackich wewnątrz makroregionów.

Dzięki kontaktom literatury różnych narodów nie tylko nawzajem się wzbogacały, lecz także stymulowały swój rozwój. Ewolucja każdej z nich przebiegała w ramach wspólnego ruchu. Dokonywał się on zarówno wskutek „zewnętrznej", jak i „wewnętrznej" cyrkulacji wartości. Przykład pierwszy: *dolce stil nuovo* w czasach średniowiecza, petrarkizm w epoce Odrodzenia, marynizm w czasach baroku, klasycyzm, sentymentalizm i romantyzm — wszystkie szkoły, tendencje i kierunki początkowo narodowe, które uzyskały potem ogólnoeuropejski zasięg. Przykład drugi (dawno już zauważony): wielu znakomitych pisarzy, którzy od staropolszczyzny po dzień dzisiejszy wprowadzali do kultury polskiej tzw. kresy — pogranicza, gdzie stykała się ona bezpośrednio z kulturą Ukraińców, Białorusinów, Litwinów, Żydów, Niemców, Ormian, Tatarów, Karaimów i innych przedstawicieli wielonarodowej Rzeczypospolitej. Słowacki rodowód klasyka literatury węgierskiej, Petöfiego, ormiański — Szymonowica, ukraiński — Gogola bądź polski takich znakomitych reprezentantów szkoły śląskiej w literaturze niemieckiego baroku, jak Daniel Czepko i Johannes Scheffler — stanowią egzemplifikacje dostatecznie wymowne. Problem zresztą, a nawet sama historia związków oraz wzajemnych oddziaływań literatur słowiańskich i niesłowiańskich, zarówno w obrębie regionów literackich międzynacjonalnych, jak międzymakroregionalnych

(np. Słowianie i Wschód) to ogromna literaturoznawcza *terra incognita*, nieprzemierzona od czasów najdawniejszych po współczesność. Interesująca pod tym względem jest koncepcja zaproponowana przez D. Djuriszina — międzynacjonalnych wspólnot literackich. Do pewnego stopnia można ją odnieść i do zamierzchłych, i do nowych epok w historii literatur. Przykładem — powiązania dawnej literatury dzisiejszych Mołdawian i Rumunów z *Pax Slavica Orthodoxa*. Przykładem z nowszych dziejów może być wspólnota bałkańska.

A zatem związki literackie były równocześnie pochodną literackich systemów (których typ ustanawiają granice makroregionów) i — wskutek działania praw zwrotnych — wyznacznikiem wspólnoty literackiej, zarówno jako całości, jak i poszczególnych tworzących ją części (literatur narodowych). Dialektyka owa wynika z samej istoty rozwoju literackiego. Można do niej dotrzeć, wybierając taką optykę badawczą, która zagwarantuje kompleksowe ujęcie przedmiotu. Wyodrębniane w wyniku takiego podejścia centra literackie pozwalają określić i postać typologiczną regionów interliterackich (wspólnot), i wynikającą z niej typologię łączących je więzi. Jeśli zaś uwzględnić lokalną specyfikę wyjściowych ośrodków „zbiegających się prądów" (termin A.N. Wiesiołowskiego) — również ich chronologię, charakter, skalę i ukierunkowanie, będących przejawem tych historycznych zmian w ogólnym procesie literackim, których nie sposób oddzielić od zmian w literaturach poszczególnych narodów. Stąd geografia procesu literackiego, okazuje się projekcją całokształtu historycznie (w zakresie filozofii, sztuki, idei i tematów) i przestrzennie (w obrębie zasięgu etnicznego) zmiennych powiązań. Konkretyzacja tak rozumianej geografii na powstanie materiału historycznego, religijnego, filozoficznego, estetycznego i filologicznego odsłania obraz historii literatury jako całościowego systemu ukształtowanego przez określoną cywilizację, naświetla też dzieje, charakter oraz funkcje i znaczenie związków literackich będących systemu tego immanentną jakością. Właśnie w jego granicach utrwalają się owe więzi, zgodnie też z jego specyficznymi prawami funkcjonują. Ostatecznie decyduje to o ich historycznie zmiennej postaci i — wobec działania praw zwrotnych — o postaci samego systemu.

Aleksander W. Lipatow
przełożyła Danuta Ulicka

Ziemia odzyskana

Zajmując się przez dłuższy czas dość uważnie problemami bilingwizmu, zwłaszcza w jego twórczym, literackim wydaniu, miałam okazję czytać wiele autokomentarzy poświęconych temu zjawisku i to autokomentarzy, które wyszły spod znakomitych piór. Nabokov pisał na przykład wielokrotnie (m.in. w autobiografii *Drugije bieriega*, angielska wersja pt. *Speak, Memory*) o trudzie zmagania się z materią języka angielskiego, którą pragnął urobić — i odniósł w tym względzie pełen sukces — zgodnie ze swoimi zamierzeniami artystycznymi, a także o dramacie, jakim było dla niego rozstanie się z ojczystym językiem rosyjskim. Brodski wkraczał w świat angielszczyzny z entuzjazmem zagorzałego anglofila, spotęgowanym pragnieniem „sprawienia przyjemności cieniowi" Wystana Audena, z którego myślą i wrażliwością poetycką pragnął się utożsamić. We wspomnieniach pisarzy wywodzących się z Międzymorza — Canettiego, Miłosza, Stempowskiego — dużo miejsca zajmują opisy wielojęzycznego i wielokulturowego świata, w jakim kształtowała się ich dojrzewająca osobowość. Ich twórczość zaświadcza, że wpływu tych wczesnych kontaktów z różnorodnymi kulturami na późniejszy stosunek do rzeczywistości nie sposób przecenić.

Swojej szczególnie wyostrzonej świadomości językowej bilingwalni pisarze często dają wyraz analizując własne przeżycia towarzyszące przechodzeniu z jednego języka na inny oraz porównując swój stosunek do języka artystycznego ze stosunkiem, który da się odczytać w dziełach innych pisarzy dwujęzycznych: Nabokov będzie chętnie mówił o swojej literackiej angielszczyźnie jako o przeciwieństwie angielszczyzny utworów Conrada, Brodski zestawi swoją sytuację z postawami Nabokova i Becketta, Venclova nawiąże do dwujęzyczności Brodskiego — i tak dalej. To zupełnie naturalne — wszak „wrastanie" w obcy język to proces trudny w każdych okolicznościach, a w sytuacji „ludzi pióra" może jawić się wręcz jako dramatyczny; bywa przecież, jak w przypadku Koestlera, że akt zmiany języka twórczości oznacza zmianę światopoglądu.

Refleksja na temat własnej lub cudzej dwujęzyczności, a dokładniej — na temat doświadczeń związanych z przyswojeniem sobie nowego języka jako języka najbardziej własnych, autorskich wypowiedzi, idzie zazwyczaj w parze z przemyśleniami o kondycji emigranta, tak się bowiem składa, że najciekawsze i najwięcej budzące emocji wypadki bilingwizmu w literaturze dotyczą ludzi „przemieszczonych". Ich indywidualne historie powtarzają cykl rozpoczęty wykorzenieniem, przeniesieniem i przesadzeniem, a w udanych wersjach uwieńczeniem aklimatyzacją i rozwojem. Dodajmy także, że najszczęśliwszym wariantem takiego losu jest taki, w którym przeszczepione istnienie zachowuje pamięć o swoim obcym pochodzeniu, a pamięć owa nie tylko nie przeszkadza mu swobodnie rozwijać się w nowych warunkach, ale wręcz pomaga wytworzyć wartości wzbogacające obie gleby, oba podłoża — to, z którego wyrosło i to, w którym przyszło mu rosnąć.

Całą tę botaniczno-ogrodniczą metaforykę świadomie zaczerpnęłam z książki, której chcę poświęcić uwagę, a w której również znalazła się ona (tj. metaforyka) na zasadzie przytoczenia. Historia Mary Antin, rosyjskiej Żydówki urodzonej w latach 80-ych ubiegłego wieku, która wyemigrowała z rodzicami do Ameryki w ucieczce przed jedną z fal pogromów i opisała swoje doświadczenie asymilacyjne w autobiografii zatytułowanej *The Promised Land,* dla Evy Hoffman [1] staje się matrycą, na którą nakłada ona swój własny los. Rozpoczynając lekturę jej z kolei wspomnień nie oczekiwałam w zasadzie żadnych niezwykłości, wiedziałam bowiem dokładnie, jak wielka jest w obrębie tej szczególnej tematyki konkurencja i jak trudno będzie autorce, z której nazwiskiem stykałam się po raz pierwszy, powiedzieć mi coś nowego. Szczęśliwie myliłam się. Hoffman, dziś redaktorka „The New York Times Book Review", najwyraźniej wie dobrze, co przyciąga uwagę czytelnika (powiedzmy od razu, że przede wszystkim czytelnika amerykańskiego i to z kręgu *New York intellectuals)* i jak zjednać jego przychylność. Polka pochodzenia żydowskiego, urodziła się w Krakowie w roku 1945, jej samej oszczędzone zatem zostało doświadczenie szoah, ale nie jej rodzinie. W skąpych opowiadaniach rodziców odnajdywać będzie tragiczne detale śmierci swoich dalszych krewnych i okoliczności przetrwania najbliższych. Kiedy w roku 1959 odpływała „Batorym" do Kanady, w towarzystwie innych emigrantów, Żydów i nie-Żydów, nie była już dzieckiem, rozstawała się z bogatym, choć szczególnie kruchym światem dorastającego podlotka, obdarzonego nadto — jakżeby inaczej! — wrażliwością i talentem muzycznym.
Swoją własną historię Eva Hoffman podzieliła wyraziście na trzy części: *Raj* (*Paradise*), *Wygnanie* (*Exile*) i *Nowy Świat* (*The New World*).

Wracam wolnym krokiem ze szkoły do domu bawiąc się w grę polegającą na tym, że nie wolno postawić stopy na szczelinie pomiędzy kamiennymi kwadratami chodnika. Słońce igra cieniami i liniami. Nic się nie dzieje. Nie istnieje nic oprócz tej chwili, w której wędruję do domu, wędruję w czasie. Lecz nagle czas przeszywa mnie swoim smutkiem. Ta chwila przeminie, pasemko czasu znika z każdym moim krokiem. Zaraz będę w domu i wtedy ta teraźniejszość będzie przeszłością, myślę sobie, a czas wydaje się uciekać poza mną jak niewidzialny prąd wsysany przez niewidzialny wir. Jak to możliwe, że ta pełnia, ta ja na tej ulicy, ta chwila całkowicie wypełniona, przeminie? (...) Ile chwil mam w życiu? Słyszę własny oddech: z każdym oddechem jestem bliżej śmierci. Zwalniam kroki: jeszcze nie jestem w domu, ale zaraz będę, jestem już tak blisko, ale jeszcze nie... jeszcze nie... jeszcze nie... Zapamiętaj, nakazuję sobie, jak gdybym w ten sposób mogła coś zatrzymać. Kiedy dorośniesz, będziesz pamiętać tę chwilę. I będziesz pamiętać, że nakazałaś sobie ją pamiętać (s. 16—17).

Później, na innym już kontynencie, Eva spotka swoją rówieśnicę, która spędziwszy dzieciństwo w Indiach, w otoczeniu służby i wszelkiego

---

[1] Eva Hoffman, *Lost in Translation. A Life in a New Language*. E.P. Dutton, New York 1989.

luksusu, wspominać będzie ten okres jak pobyt w raju. Dla niej zaś rajem pozostanie ciasnawe krakowskie mieszkanie z fizyczną bliskością rodziny, sąsiadów i znajomych, z dochodzącymi wieczorem do dziecinnego pokoju głosami dorosłych omawiających za ścianą sprawy ich świata. W zacytowanym przed chwilą fragmencie poddana zostaje czytelnikowi tonacja, w jakiej odtwarzać powinien partyturę tych wspomnień. Osobiście nietrudno mi obudowywać przywoływane przez Hoffman okruchy rzeczywistości przypomnieniem własnego dzieciństwa i w tym znalazłam podczas lektury pierwszej części największą przyjemność. Przecież pamiętam doskonale owo poczucie bezpieczeństwa wynikające z nieustannej bliskości osób zajmujących wspólne nieduże mieszkanie, w którym sypialnia rodziców była jednocześnie salonem, a w kuchni urzędowała gosposia. W czasach przedgierkowskich było dużo łatwiej o gosposię. Instytucji tej poświęca Hoffman sporo ciepłych słów, a aryjska gosposia w żydowskiej rodzinie to w ogóle osobny temat; wiem coś o tym, bo sami takową odziedziczyliśmy po Żydach, którzy wyjechali z naszego miasta z tą samą falą, z którą zabrali się Wydrowie (panieńskie nazwisko autorki), dzięki czemu do dziś najbardziej oczekiwaną potrawą na naszym stole wigilijnym jest niezrównany karp po żydowsku.

Rodzina Evy Hoffman była zasymilowana i niezbyt religijna, stąd i kwestia antysemityzmu nie występuje na stronicach autobiografii w sposób szczególnie jaskrawy, a decyzja wyjazdu nie została bynajmniej poprzedzona jakimiś ekscesami. Polski antysemityzm pojawia się tu w swojej, nazwijmy to, poczciwej postaci, ot, któregoś dnia zaprzyjaźniona sąsiadka pyta panią Wydrową, czy to prawda, że Żydzi używają krwi niemowląt do wyrobu macy, co pobudza tę ostatnią do stereotypowej skądinąd refleksji, iż Polacy wysysają swój antysemityzm z mlekiem matki — i dobrosąsiedzkie stosunki toczą się nadal. Ów retoryczny stereotyp, powtórzony niedawno przez Izaaka Szamira jako komentarz do konfliktu związanego z klasztorem karmelitanek w Oświęcimiu i z wielkim upodobaniem cytowany przez prasę zachodnią, która najwyraźniej dostrzega w nim szczególnie trafne ujęcie narodowego charakteru Polaków, dziwnie nie zgadza się z moim indywidualnym doświadczeniem Polki. Tak się bowiem złożyło, że osobiście n i g d y nie zetknęłam się z żadnym polskim antysemitą, albo przynajmniej nikt taki przy mnie nie dał wyrazu swoim poglądom w tej sprawie. Prawdopodobnie miałam szczęście; moi rodzice wspominają swoich żydowskich znajomych z lat pięćdziesiątych jak najserdeczniej, w szkole przyjaźniłam się z Żydówką, której rodzice po wojnie zostali „repatriowani" z obecnych terenów sowieckich i jakoś nie przypominam sobie, abyśmy zastanawiali się nad przyczynami nieuczęszczania przez nią na lekcje religii. Muszę jednak dopowiedzieć, że widać było w jej losie coś ciemnego, z czego nie zdawaliśmy sobie sprawy, bowiem w przededniu matury (na początku lat siedemdziesiątych) ta niezwykle zdolna dziewczyna odebrała sobie życie. Już się nie dowiem, czy pochodzenie miało na tę decyzję jakiś wpływ. Także w swoich latach dorosłych żyłam w błogiej nieświadomości istnienia problemu jako takiego

(co, moim zdaniem, świadczy o mnie wyłącznie dobrze), stykając się z nim poprzez literaturę i historię. Nie sądzę, aby mój przypadek był odosobniony.

Wróćmy jednak do książki Evy Hoffman. Przywoływany przez autorkę świat dzieciństwa jest niesłychanie plastyczny, zmysłowy, intensywny, pełen dźwięków, zapachów, kolorów, kształtów, unaocznianych za pomocą czasu teraźniejszego narracji. Chwila metafizycznego olśnienia nad kasztanem w jego skończonej kasztanowości i smak panierowanego kotleta cielęcego w restauracji. Pierwsza miłość, zapach klatki schodowej i zapach Plant. Słowa posiadają swoją materialność — *recepta* na przykład ma w sobie kruchość pożółkłego starego papieru. Ten świat jest i rekonstruowany, i kreowany, nabiera wymiaru baśniowego do tego stopnia, że kiedy pojawia się w nim niejaki „Gomuka", to jakby faktycznie wkroczył do akcji gnom[2].

Następne dwie części książki różnią się zasadniczo od pierwszej, w której rzeczywistość zewnętrzna odciska się na świecie doznań psychicznych i kształtując go determinuje jednocześnie osobowość podmiotu. Od momentu opuszczenia kraju ten wektor zmienia kierunek i to zewnętrzność będzie teraz postrzegana przez pryzmat trudnych doświadczeń wewnętrznych. Po udanym zakończeniu procesu asymilacji przyjdzie autorce nieraz weryfikować reakcje i oceny w stosunku do osób, z którymi zetknęła się jako świeżo przeszczepiona na nieznany, obcy grunt. Centralnym tematem staje się przemieszczenie (*displacement, dislocation*) oraz zmiana języka.

Eva Hoffman nie próbuje ujmować swoich przeżyć w uogólniającą formę rozważań na temat kondycji emigranta, nie próbuje też odkrywać mechanizmów rządzących procesem asymilacji, pasjonuje ją natomiast rekonstruowanie własnych doznań na poziomie najbardziej podstawowym. Antoni Słonimski nie mógł podobno znieść, że w Anglii nikt nie śmiał się z jego dowcipów i z tego powodu zdecydował się na powrót do kraju; Hoffman, która w Polsce uchodziła za dziecko błyskotliwe i inteligentne, pisze, że wysiadła na brzeg kanadyjski „Batorego" jako osoba poważna i zasadnicza.

> Nigdy przedtem nie byłam zasadnicza, ale teraz w oczach moich nowych rówieśników jestem. Rzadko próbuję żartować, nie znam odpowiedniego slangu i nie umiem się odciąć. Zbyt kocham język, aby ryzykować fałszywy takt, moja duma jest zbyt wrażliwa, aby narażać się na ów brak zrozumienia, z którym spotykają się takie desperackie podejścia. Staję się bardzo poważną młodą osobą, moje wypowiedzi tracą swoją ironiczność i błyskotliwy dowcip, choć moja świadomość dostrzega ironię wszędzie (s. 116).

I dopóki otoczenie nie zacznie na nowo reagować uznaniem na jej celne riposty, dopóty autorce towarzyszyć będzie w codziennym życiu poczucie dyskomfortu.

---

[2] Skądinąd zdarza się autorce w owych wspomnieniach z dzieciństwa popełniać dość rażące niekiedy nieścisłości i Gomułka był według niej dowódcą Armii Krajowej, po wojnie aresztowanym jako bohater niekomunistycznego ruchu oporu!

Świadomość własnych zachowań werbalnych urasta do rangi centralnego problemu życiowego. Głos zmienia ton i barwę. Słowa odrywają się od swoich desygnatów, mówienie to nie nazywanie rzeczy, ale używanie języka. Świat skrywa się za mgłą, dominujące staje się poczucie dyslokacji, braku centrum, nierealności zdarzeń. Życie jest gdzie indziej — tak, cytując Kunderę, można określić główny symptom „choroby przemieszczenia", być może nieuleczalnej, skoro uczucie to nawiedza, jak się zdaje, nawet starych, doświadczonych emigrantów. Ów „brak centrum" rodzi tendencje do ekscentryzmu, niezgody na ogólnie obowiązujący styl bycia i ogólnie wyznawane poglądy, albo, przeciwnie, potrzebę wtopienia się za wszelką cenę w tło. Opisana w *Lost in Translation* historia asymilacji to dzieje przezwyciężania *displacement disease*; o pełnym powodzeniu świadczy to, że w przypadku Evy Hoffman „bycie obcą" i „bycie skądinąd" nie stało się przeszkodą w samorealizacji, lecz uzyskało status dodatkowej wartości. Autorka uczy się nowego języka „od góry". Długo nienazwany pozostaje w tym języku świat doznań dziecięcych i równie długo w stanie dręczącej dezintegracji (pozytywnej) pozostaje jej osobowość. Dosyć paradoksalnie, fragmentaryczna znajomość języka nie jest przeszkodą w studiach, choć ich przedmiotem jest literatura — lata są sześćdziesiąte, w amerykańskim literaturoznawstwie dominuje New Criticism z formalistyczną zasadą *close reading* i nieznajomość „aureoli skojarzeniowych" otaczających słowa pozwala lepiej dostrzegać powtarzalność struktur.

Na szczęście dla mnie nie istnieje świat poza tekstem; na szczęście, bo tak mało wiem o świecie, do którego odnoszą się czytane przeze mnie utwory (s. 180).

Lecz tej studentce nie chodzi o o b c o w a n i e (w słowie tym pobrzmiewa wszak echo alienacji) z dziełem literackim, ale o lekturę „przenikającą", stwarzającą czytającemu poczucie jedności z czytanym, jak w owym cytacie z Yeatsa przywołanym na stronie 177:

O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?[3]
(Among School Children)

W społeczeństwie uciekającym od wygodnego „centrum" swoich mieszczańskich rodzin, jakim jest amerykańska młodzież campusowa końca lat 60-ych, pierwszoplanową cechą osobowości przybyszki staje się dążność do „scentralizowania" swojego świata, ułożenia go wedle przejrzystej hierarchii wartości. To ją wprawdzie dzieli od jej rówieśników, ale jednocześnie pozwala ustabilizować rozchwianą tożsamość.
Wykształcona w duchu strukturalistycznym, analizująca semiotykę swej pierwszej randki, czujnie odnotowująca przesunięcie w semantyce przestrzeni („uczę się nowej rezerwy od ludzi, którzy cofają się o krok podczas

[3] O, ciało w takt muzyki, o wzroku błyszczący
Jak odróżnić, gdzie taniec, a gdzie jest tańczący? — tłum. E.K.

rozmowy ze mną, bo stanęłam za blisko" — s. 144), przecierająca z determinacją ścieżki w świecie nowych znaków, Eva Hoffman w gruncie rzeczy łaknie jak najbardziej bezpośredniej bliskości z istotą bytu. Mówią nam o tym zapisy jej olśnień, podobnych do tych, które tak dobrze są znane z wierszy poetów metafizycznie uwrażliwionych, owych stop-klatek zatrzymujących na wieczność mgnienie, owych zadziwień nad skończoną pełnią kasztanowości (sroczości...), nad tajemnicą istnienia — byciem s o b ą. Życiowa przygoda — szukanie nowego miejsca w świecie i zmiana języka — potęguje wrażliwość, pozwala autorce głębiej wniknąć i w siebie, i w zewnętrzność, tak materialną, jak i „pneumatyczną".
Jest w tej przygodzie także miejsce na odnalezienie „raju utraconego". Podczas podróży do Polski w 1977 roku towarzyszy Evie Hoffman od pierwszego momentu silne poczucie identyfikacji z otoczeniem, choć jest ono tak różne od tego, do którego zdążyła już przywyknąć. Jazda z Warszawy do Krakowa w obskurnym przedziale pociągu wyzwala taką myśl:

O tak, jestem w Polsce, i aranżacja tej sceny, ci mężczyźni pochylający się w stronę kobiet, ich głosy pobrzmiewające sarkazmem i prowokacją, nóż krojący kiełbasę — wszystko to w tajemniczy sposób będzie dla mnie zawsze bardziej naturalne niż nieskazitelni pasażerowie pociągu do Lond Island, składający starannie na pół *The Wall Street Journal* (s. 231).

Udaje się Evie Hoffman przyjąć owe nie zawsze budzące sympatię okoliczności życia polskiego z prostotą rzadko spotykaną u emigrantów wizytujących kraj i to z kolei budzi sympatię do niej. „Muszę dodać dno do języka, którego nauczyłam się od góry" — powiada ona w którymś momencie przedzierania się przez nagle nieprzezroczysty świat słów, zjawisk i doznań. To najważniejszy krok w drodze do nowego „centrum". Książka kończy się tak:

„Azalia, hiacynt, forsycja, delfinium" — mówi Miriam, żartobliwie nauczycielskim gestem wskazując na kwiaty. „Sprawię, że będziesz się czuła w Nowym Świecie jak w domu". Patrzę na kwiaty; niektórych z nich nie widziałam nigdy przedtem; niektóre nazwy znam z książek, ale nie kojarzyłam ich do tej pory z konkretnymi kwiatami. Takie właśnie rzeczy przychodzą najpóźniej w moim dziwnym budowaniu języka od dachu. „Azalia" — powtarzam. „Forsycja, delfinium". Nazwy są piękne i idealnie pasują do kwiatów. To są te kwiaty, te właśnie kwiaty, w tym właśnie ogrodzie w Cambridge. Od tego momentu nie ma już więcej platońskich azalii, nie ma polskich hiacyntów, do których te tutaj trzeba odnosić. Oddycham świeżym wiosennym powietrzem. W tej chwili żyję w tym właśnie miejscu. Jakże mogłoby to być inne miejsce? Bądź tutaj i teraz, myślę sobie w owej delikatnie ironicznej tonacji, z jaką te słowa bywają wypowiadane przez ludzi podobnych do mnie. Potem słowa rozpływają się. Czyste kolory załamują się w promieniach słonecznych. Mała przestrzeń ogrodu napełnia się ogromnym spokojem. Czas jak rzeka pulsuje w mojej krwi. Język tej chwili jest wypełniony. Jestem teraz tutaj.

Ewa Kraskowska

„brulion"

laureat nagrody Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich 1990
ukazujący się w podziemiu od 1987 roku

W piśmie publikowali m.in.: J. Błoński, J. Kosiński, A. Międzyrzecki, J. M. Rymkiewicz, J. J. Szczepański, W. Woroszylski.
Ponadto tłumaczenia tekstów następujących autorów: G. Bataille, J. Brodski, F. Dostojewski, B. Hrabal, M. Kundera, W. Nabokov, A. Sołżenicyn, K. Vonnegut.
W numerze ostatnim: W. Blake, F. Céline, S. Lem, J. Seifert, A. Zagajewski oraz POLSKA EUROPEJSKA KULTURA ALTERNATYWNA.

PRENUMERATĘ ROCZNĄ przyjmujemy na cztery kolejne numery „brulionu" w wysokości 32 tys. zł. Wpłaty prosimy dokonywać na konto: PBK III O. Warszawa 370015 - 971241 - 136, z dopiskiem: Camelot — spółka z o.o. prenumerata „brulionu".

Wszelkie sprawy związane z prenumeratą wyjaśnia: Camelot, Warszawa, ul. Rakowiecka 4, tel. 48-38-09.

Serdecznie pozdrawiamy. Zapraszamy do współpracy. Nasz adres: brulion kw, Kraków 61, skrytka pocztowa 325.

Z poważaniem
Robert Tekieli

Przechadzki

Tomas Venclova

ABC literatury litewskiej

Będzie to bardzo krótki, encyklopedyczny przegląd. Literatura litewska jest praktycznie nieznana poza granicami Litwy, głównie z powodu hermetycznego języka. Zaczynać trzeba więc, że tak powiem, od abc.

Historia literatury litewskiej sięga XVI wieku i to nie licząc niezwykle bogatego folkloru oraz wcześniejszych tekstów pisanych na Litwie, ale w językach innych niż litewski — starobiałoruskim, łacińskim, a także polskim. Jednak nowożytna literatura litewska zaczyna się po powstaniu styczniowym, a ściśle mówiąc w momencie, kiedy władze rosyjskie zabroniły drukowania książek litewskich czcionką łacińską, wprowadzając w jej miejsce cyrylicę, czyli tak zwaną grażdankę. Dokonano tego w 1864 roku, pod nadzorem Murawiewa-Wieszatiela. Nie tajonym celem tego posunięcia było oderwanie Litwinów od Polaków — co się częściowo udało; oraz zrusyfikowanie Litwinów — co nie udało się zupełnie.

Sama akcja okazała się zresztą kompletnym niewypałem. Litwini zbojkotowali cyrylicę całkowicie. Za granicą — głównie w Niemczech, ale także w Stanach Zjednoczonych — powstały wówczas pisma oraz ośrodki prasy. Gazety i książki, drukowane czcioną łacińską, docierały na Litwę, chociaż każdy kolportujący, a nawet tylko czytający tę prasę narażał się na różne nieprzyjemności, ze zsyłką włącznie. Sprowokowana carską decyzją samoobrona kulturalna zapoczątkowała powstanie narodowego ruchu litew-

skiego oraz partii politycznych — co w końcu doprowadziło do niepodległości Litwy (można ją nazwać niepodległością drugą) w 1918 roku. Forma aktywności kulturalnej Litwinów w drugiej połowie XIX wieku wydać się musi dziwnie znajoma Polakom, a nawet Rosjanom. Była to przecież odmiana tego, co obecnie nazywamy samizdatem albo tamizdatem — czyli literatura tworzona konspiracyjnie lub na emigracji, docierająca do kraju za pośrednictwem Zachodu i odgrywająca ogromną, czasem wręcz decydującą rolę w jego kulturalnym a także politycznym rozwoju. Ta gra o własny alfabet i, co za tym idzie, o własne życie kulturalne, w końcu o własne państwo, trwała 40 lat (od 1864 do 1904 roku) i przed samą rewolucją 1905 roku została wreszcie wygrana.

Opowiada się zresztą na Litwie — jest to może legenda; ale legenda bardzo rozpowszechniona — że kiedy w czasach Stalina zaproponowano, by na Litwie znów wprowadzić cyrylicę, Stalin jakoby miał się temu sprzeciwić; powiedział, że raz to miało złe skutki i drugi raz nie będzie tego próbował. Z zachodnich republik Związku Radzieckiego zrobiono to w Mołdawii; tam walka też trwała 40 lat i również, w zeszłym roku, zakończyła się zwycięstwem — to znaczy przywrócono alfabet łaciński. Można powiedzieć, że historia walki o własny druk okazała się jakby głównym paradygmatem kultury litewskiej. Wydawnictwa podziemne, które pojawiły się na Litwie w latach 70-tych i na początku lat 80-tych, przejęły nazwy pism tamtego okresu, a nawet kontynuowały dawną numerację. Jest to, poza innymi względami, jeszcze jeden przykład świadczący o niesamowitym uporze litewskim.

Literaturze końca XIX wieku chodziło głównie, jeżeli nie wyłącznie, o ocalenie narodowej tożsamości, własnego języka i tradycyjnych wartości. Powstała wtedy dobra poezja, typowa dla XIX wieku, co było przede wszystkim zasługą Maironisa (Jonasa Mačiulisa). Jest on uważany za litewskiego Mickiewicza, albo i za litewskiego Puszkina, pod których wpływem zresztą pozostawał; z tym, że Mickiewicza przypomina on raczej treściowo, Puszkina zaś technicznie. To poeta, który stworzył klasyczne wzorce liryki i poematów w języku litewskim oraz wprowadził sylabotonizm na miejsce wiersza sylabicznego. Powstała też wówczas wybitna proza — autorstwa Vaižgantasa (Juozasa Tumasa). Maironis i Vaižgantas byli duchownymi katolickimi; Vaižgantas, nawiasem mówiąc, był księdzem bardzo nietypowym. Był to wspaniały, trochę ironiczny kronikarz wsi litewskiej. Jego powieści są czytane, inscenizowane i znane każdemu do dziś. Przesłanie ściśle patriotyczne górowało w nich jednak nad wszelkim innym — i trzeba powiedzieć, że cecha ta pozostała widoczna i we

współczesnej literaturze (*vide* Justinas Marcinkevičius). Coś podobnego uderza w zjawisku kontynuowania dawnej numeracji w nowo wydawanych czasopismach; świadczy to oczywiście o powtórzeniu się sytuacji politycznej, ale jednocześnie i o pewnej petryfikacji postaw, co nie zawsze wychodzi kulturze na zdrowie.

Po roku 1904, jeszcze przed osiągnięciem niepodległości, nastąpił chyba najbardziej płodny okres w literaturze i sztuce litewskiej, porównywalny pod wieloma względami z okresem Młodej Polski. Po raz pierwszy został wtedy zakwestionowany model kultury stworzony w latach podziemnej walki i nastąpiło pewne otwarcie się na współczesne prądy światowe. Najbardziej znaczącą postacią tego okresu, jak na ogół wiadomo, był muzyk i malarz Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Był to symbolista, ale dochodzący do abstrakcji i surrealizmu *avant la lettre*. Przez wielu uważany jest zresztą za pierwszego abstrakcjonistę w historii sztuki. Čiurlionis parał się także krytyką a nawet pisał króciutkie opowiadania (dziwnie przypominające Kafkę), chociaż było to dla niego zajęciem marginesowym. Jego żona Sofija Čiurlionienė, o czym mało kto wie, była ciekawą pisarką i krytykiem literackim, raczej negatywnie nastawionym wobec litewskiej tradycji (dożyła podeszłego wieku; zmarła w latach 50-tych w Kownie). W owym czasie zdarzały się też bezpośrednie związki z Młodą Polską. Ucieleśniał je człowiek nazwiskiem Juozapas Albinas Herbačiauskas (po polsku Józef Albin Herbaczewski). Słyszał o nim pewnie każdy, kto czytał Boya-Żeleńskiego, byli to zresztą przyjaciele. Wielki dziwak o wybujałych ambicjach, awanturnik, postać nieco komiczna — Herbaczewski związany był zarazem z Krakowem i z Kownem, a pisał w obu językach, po polsku oraz po litewsku. Przerzucając teraz „Wiadomości Literackie" w Bibliotece Jagiellońskiej natrafiam często na jego artykuły. Podczas każdego pobytu w Krakowie zwiedzam Jamę Michalikową, by popatrzeć na jego kukiełkę, która ostatnio, zdaje mi się, straciła czuprynę. Ta kukiełka jest prawdopodobnie jedną z bardzo niewielu pamiątek, jakie po nim pozostały. Herbaczewski zmarł w 1944 roku w Krakowie, jeszcze za okupacji niemieckiej. O ile wiem, jego lata ostatnie były ciężkie. Jest to postać niewątpliwie zasługująca na wspomnienie, kiedy mówimy o związkach litewsko-polskich — Litwin, który brał udział w życiu cyganerii Młodej Polski, a także zaznaczył swoją obecność w młodopolskiej literaturze.

Po zdobyciu niepodległości literatura litewska osiągnęła niewątpliwy rozkwit. Pojawiło sią kilka ruchów literackich, paralelnych do ruchów europejskich, także do polskich albo rosyjskich — tyle, że zawsze trochę spóźnionych. W latach 20-tych znaczną rolę odgrywali symboliści, którzy

stworzyli poezję filozoficzną, coś równoległego, powiedzmy, do Staffa. Główną postacią w ich kręgu był Vincas Mykolaitis-Putinas, pisarz niewątpliwie wybitny, chociaż po roku 1940 raczej konformista; zasługą jego są między innymi dobre przekłady Mickiewicza.
Nieco później rozwinął się ruch futurystyczny, bardzo oryginalny, bo o zabarwieniu humorystyczno-chłopskim. Miał on pismo, które nazywało się „Cztery wiatry", po litewsku „Keturi véjai".
We wczesnych latach 30-tych wyłoniła się, z jednej strony, grupa post-futurystyczna z czasopismem „Trzeci front" („Trečias frontas"), który redagował mój nieboszczyk ojciec Antanas Venclova. Było to pismo w duchu *poputczikowskim*, a później już prawie komunistycznym (nasuwają się tutaj analogie do Jasieńskiego i Wata). Nie brak było tam jednak utalentowanych pisarzy. Niestety później zsowietyzowali się oni prawie wszyscy. Wyjątkiem był Kazys Boruta, wieczny buntownik, więzień kilku reżymów ze stalinowskim włącznie (szczycił się zresztą, że pochodził jakoby od diabła Boruty, znanego w folklorze polskim). Tłumaczony był przez Miłosza na początku lat trzydziestych, a były to w ogóle pierwsze przekłady zrobione przez Miłosza, który przepowiadał Borucie wielką przyszłość. Poetka Salomėja Nėris, chociaż splamiła się później poematem o Stalinie, pozostała jednak w liryce litewskiej głosem odrębnym i ważnym. No i był jeszcze jeden człowiek, którego warto wspomnieć z tej grupy: Bronys Raiła. Obecnie przebywa w Stanach Zjednoczonych i jest z pewnością jednym z najlepszych — jeśli nie najlepszym — publicystów naszej emigracji.
Z drugiej strony zjawiła się poezja niejako zbliżona do katastrofistów polskich, pozostająca pod wpływem surrealizmu, prądów egzystencjalistycznych, neokatolickich, itd. Dla najmłodszych z tej grupy wielkim autorytetem był Oskar Miłosz (częściowo także Czesław Miłosz, kiedy trafił do Kowna); przede wszystkim jednak Oskar — postać legendarna jako ambasador Litwy we Francji i znany pisarz europejski. Jak wiadomo, nigdy nie nauczył się on języka litewskiego. Jego pierwszym językiem był polski; językiem, w którym pisał wiersze oraz filozoficzne traktaty, był francuski; ale wybrał sobie litewskość, uważał się za pisarza litewskiego w języku francuskim i pracował jako dyplomata na rzecz Litwy. Wśród pisarzy tej grupy, kształtujących się częściowo pod jego wpływem, najwybitniejszą postacią był Bernardas Brazdžionis, który żyje dotychczas na emigracji. W latach trzydziestych był to wspaniały poeta wizji apokaliptycznych. Niestety, z czasem na emigracji stawał się coraz bardziej tradycyjny i, że tak powiem, bogoojczyźniany. Kiedy niedawno, mając

osiemdziesiąt lat, przyjechał na Litwę, został przyjęty chyba lepiej niż Miłosz w Polsce, właśnie z powodu tych wierszy bogoojczyźnianych — co może nie najlepiej świadczy o sytuacji kulturalnej w moim kraju.
Trzeba pamiętać o kilku ważnych cechach kultury litewskiej tego okresu. Przede wszystkim Litwa nie była krajem zurbanizowanym. Wilno znajdowało się w rękach polskich, Kowno było małym miastem, Kłajpeda — miasteczkiem niemieckojęzycznym. Litwa stała się krajem miast dopiero po wojnie, w wyniku sowietyzacji. Literatura, nawet ta patrząca na wzory zachodnie, pozostawała zawsze bardzo świadoma swych chłopskich korzeni. Po drugie, istniał specyficzny, może nawet unikalny panteizm litewski, sięgający do tradycji pogańskich, a mający swoje odbicie zwłaszcza w liryce i znajdujący oparcie w bardzo archaicznym języku. Po trzecie, były wspaniałe dzieje Wielkiego Księstwa, własne dzieje, których brakowało na przykład Łotyszom czy Estończykom; kwitł więc dramat historyczny, stylizowany czasem w duchu kronik szekspirowskich, nie pozbawiony pewnych antypolskich akcentów (Balys Sruoga i inni). Po czwarte, powieść litewska pojawiła się z dużym opóźnieniem. Przodującym rodzajem na długo pozostawała poezja. Cechy te widoczne są do dziś.
Sowietyzacja po roku 1940 była oczywiście wielką katastrofą. Sporo wybitnych pisarzy trafiło do łagrów — poza wspomnianym Kazysem Borutą, także pierwszorzędny poeta Antanas Miškinis, Kazys Inčiura i inni. Więcej niż połowa literatów wyemigrowała. W latach 50-tych oraz 60-tych życie kulturalne na emigracji osiągnęło niewiarygodny rozmach. Została wydrukowana (w Bostonie) na przykład encyklopedia w 37 woluminach, na co nie zdobyła się żadna inna grupa etniczna w Stanach Zjednoczonych. 37 woluminów w języku litewskim, 6 dużych woluminów tej samej encyklopedii w języku angielskim!
W tym okresie prawie wszystko, co się liczyło w literaturze naprawdę, powstawało na emigracji. Wychodziło tam nawet więcej książek, niż na Litwie jako takiej. Narodził się wówczas — jako przeciwwaga dla bogoojczyźnianego nurtu, który reprezentował tam Brażdzionis — bardzo wyraźny nurt poetycki, tzw, *žemininkai*, czyli poeci ziemi. Następną grupą byli *bežemiai*, czyli poeci bez ziemi. Wśród „poetów ziemi" najważniejszy jest Alfonsas Nyka-Niliunas; poeta hermetyczny, trudny, pisujący utwory pełne skomplikowanych kulturowych aluzji, trochę podobny do Miłosza czy Kawafisa, również do hermetystów włoskich typu Salvatora Quasimodo. Wśród „poetów bez ziemi" wielkością był Algimantas Mackus, który zginął w wypadku samochodowym. Związany był z bitnikami, wczesnymi hippisami, itp.; w swej twórczości łączył chętnie motywy murzyńskie

z litewskimi, zaznaczając w ten sposób pokrewieństwo losów tych dwu narodów.

W dziedzinie powieści odpowiednikiem Mackusa byl Antanas Škema (też zginął w wypadku samochodowym i też w młodym wieku). Stworzył on prozę awangardową, nie pozbawioną cynizmu, dosadnych wątków erotycznych, itd.; można by go porównać z Hłaską, a częściowo i z Henry Millerem. W pewnym sensie trafił w sedno doświadcznia emigracyjnego, pozostał też aktualny obecnie, choć minęło już trzydzieści lat od jego śmierci. Osobny kierunek na emigracji reprezentował Henrikas Radauskas, który był prawdopodobnie najlepszym poetą litewskim wszechczasów. Urodzony w Polsce (w Krakowie), zmarły w 1970 roku w Waszyngtonie, był estetą zdającym sobie sprawę, że kultura jest rzeczą bardzo kruchą, chociaż jednocześnie bardzo oporną. Dałoby się go porównać do skamandrytów, których znał i lubił, ale chyba trafniejsze i bardziej pożyteczne byłoby przyrównanie do Osipa Mandelsztama, którego zresztą też znal i uwielbiał.

Dzięki wspomnianym pisarzom stworzona została prawdziwie wielka literatura emigracyjna, równoznaczna w dziejach kultury litewskiej z powojenną literaturą emigracyjną (Miłoszem, Gombrowiczem) w dziejach kultury polskiej. Już w latach 50-tych zaczęła ona przenikać na Litwę. Oczywiście w rękopisach; czytanie ich było surowo zabronione i karane, a przepisywanie tym bardziej. Niemniej wiedzieliśmy o istnieniu i wartości tych pism, czytując je w miarę możliwości. Zabrakło Litwinom chyba tylko Gombrowicza. To znaczy litewska powieść kpiarsko-ironiczna i dramat absurdalny na emigracji istniały i istnieją; niestety jednak najczęściej są słabe.

Na samej Litwie powstały natomiast w okresie stalinowskim — jakkolwiek dziwnie by to mogło brzmieć — dwie bardzo znaczące książki. Autorem pierwszej z nich był wspomniany już Balys Sruoga, poeta-symbolista i dramatopisarz. W czasie okupacji trafił do kacetu niemieckiego w Stutthofie, a po jego opuszczeniu napisał o tym wspomnienia, w warstwie treściowej i stylistycznej zbliżone chyba do Borowskiego. Zostały one niezwykle brutalnie skrytykowane przez jednego z działaczy partyjnych, który konkludował, iż Niemcy mieli rację trzymając takich ludzi w kacetach. Niedługo potem, w 1974 roku, Sruoga umarł — prawdopodobnie z przerażenia.

Druga znacząca książka tego okresu nazywała się *Młyn Baltaragisa* a została napisana przez Kazysa Borutę. Jest to powieść mityczno-folklorystyczna, funkcjonalnie zajmująca w literaturze litewskiej miejsce

zbliżone do tego, jakie zajmuje *Wesele* w literaturze polskiej. Utwory Sruogi i Boruty były zabronione, a do szerokiej publiczności dotarły dopiero po śmierci Stalina. Można je scharakteryzować najkrócej jako zmaganie się z totalitaryzmem — tyle że w różnych kierunkach. U Sruogi jest to bezlitosna krytyka postaw, jakie do totalitaryzmu doprowadziły, a także swoisty humor wisielczy. U Boruty chodzi przede wszystkim o odwołanie się do głębokich pokładów psychiki narodowej, co i później pozostało aktualną perspektywą poszukiwań pisarskich.

Niejakie odrodzenie literatury krajowej nastąpiło w latach 60-tych. Nie będę tutaj rozwodził się nad pseudofilozoficzną i nierzadko wprost grafomańską poezją Eduardasa Mieželaitisa. Muszę jednak wymienić kilka nazwisk nowych, moich rówieśników oraz ludzi młodszych ode mnie. Bardzo wpływowym i lubianym na Litwie poetą jest Sigitas Geda. Ten typowy człowiek cyganerii został uznany za główną postać w poezji litewskiej jeszcze za czasów Brežniewa. Może się to wydawać dziwne, lecz w tym okresie krępowały swobodę literatury litewskiej zasadniczo tylko dwa tabu. Po pierwsze: wara od jakichkolwiek problemów rzeczywistości nurtujących społeczeństwo, od rzetelnej analizy społecznej, od tragicznych wspomnień o deportacjach, itd. Po drugie: nie można pisać utworów tragicznych ani tym bardziej nihilistycznych. Literatura musi mieć charakter afirmujący, po rosyjsku to się nazywa: *žizneutwerždienie*, pełnia radości życia. Zresztą, pochwalać można nie życie sowieckie, ale życie w ogóle. Otóż Geda, mój dobry przyjaciel, do tego się nadawał — bo taki był jego talent, czego nie można poczytywać mu za winę.

Pisał on wiersze bardzo śmiałe, niezwykłe, świeże — folklorystyczno-surrealistyczne, gloryfikujące pierwotną Litwę, jej archaiczny światopogląd, głęboki i naiwny jednocześnie. Jest to poezja w rodzaju, który w Rosji nazywa się *poczwienniczestwo*, tzn. poezja gleby, związana z glebą, poezja tradycji chłopsko-wiejskich (tyle, że Geda porusza jej bardzo głębokie pokłady, dochodząc do zupełnie prymitywnych, przedhistorycznych korzeni. Interesuje się ona także tradycją praindoeuropejską (i nie tylko). Niekiedy bywa to bardzo piękne i wskrzeszające jakieś znaczące archetypy. Ostatnio jednak przeszedł Geda częściowo do całkowitego niezrozumialstwa, a częściowo — jakkolwiek niewiarygodnie by to mogło brzmieć — do poezji typu bogoojczyźnianego; tak, że śledzę jego ewolucję z niejakim niepokojem.

Stąd bardziej do mnie przemawia Marcelijus Martinaitis, poeta trochę starszy od Gedy. W tym samym czasie co Geda zdobył pozycję literacką, lecz drogę obrał, moim zdaniem, bardziej obiecującą, bo nacechowaną

znacznie większą dawką ironii. Martinaitis stworzył postać Kukutisa, w imieniu którego od czasu do czasu się wypowiada. Kukutis — to odwieczny Żmudzin, człowiek prymitywny, nękany przez historię, ale wychodzący cało z każdej opresji. Mówią już teraz, że ballady o Kukutisie, które są bardzo dobrze znane w każdym środowisku litewskim, zajmują w świadomości Litwinów miejsce mniej więcej takie, jakie zajmuje Szwejk w świadomości czeskiej. Porównywalne są także z *Niejakim Piórko* Michaux. Napisane są z prawdziwym, chociaż gorzkim humorem, wspaniałą litewszczyzną. Jest to w pewnym sensie odpowiedź na wyzwanie stworzone przez cywilizację radziecką, i to odpowiedź zasadniczo przekonująca.

Geda i Martinaitis to teraz główne postaci w poezji litewskiej. Są oczywiście inni, młodsi pisarze i poeci — nikt z nich jednak nie wyrobił sobie jeszcze tak znaczącego, jak tamci, nazwiska. Lubiany jest Jonas Juškaitis, poeta wybitnie idiosynkretyczny, wymienić także można kilku poetów raczej urbanistycznych, erudycyjnych, ironicznych: Gintarasa Patackasa, Kornelijusa Platelisa, Nijolė Miliauskaitė. W dziedzinie powieści natomiast (a powieści teraz mamy dużo) przez pewien czas panował — to się nawet tak nazywało — socrealizm ze strumieniem świadomości, co oczywiście jest *contradictio in adiecto*.

Lecz poza tymi powieściami, z których trochę było nawet tłumaczonych na inne języki, z polskim włącznie — i których nikt już dzięki Bogu nie pamięta — ostatnio pojawiła się książka, która narobiła dużo szumu i stała się nawet przedmiotem kultu. Napisał ją Bronius Radzevičius, a nazywa się ta powieść *Priešaušrio vieškeliai* — co można od biedy przełożyć jako *Drogi poranne* (po litewsku brzmi to mniej banalnie niż po polsku). Autor popełnił samobójstwo jeszcze przed czterdziestką, o ile wiem, głównie z przyczyny przewlekłego alkoholizmu. Pozostawił zupełnie nieuporządkowany, ogromny rękopis, którego prawdopodobnie nawet nie miał zamiaru wydawać. Papiery te uporządkowali i wydali jego przyjaciele. W warstwie powierzchniowej są to dzieje wiejskiego chłopca (tzn. samego autora), który trafia do Wilna, boryka się tam z miłością, z alkoholizmem, ze swoim powołaniem pisarskim — co w sumie wygląda na coś bardzo tradycyjnego. Jednak w istocie zmierza to raczej w stronę Prousta i jest uważane za litewskiego Prousta; rozlegają się nawet głosy, że nie jest to gorsze od Prousta, z czym wszakże trudno byłoby mi się zgodzić. W każdym razie jest to powieść niezła, nawet po prostu dobra; z drobiazgową analizą psychologiczną, z ogromnymi dygresjami filozoficznymi, z bardzo czasem pięknymi epifaniami, tzn. opisami krajobrazów, przed-

miotów, wileńskich albo kłajpedzkich ulic itd. Nie zawsze ta książka mnie przekonuje. Pokutuje w niej coś prowincjonalnego. Jest zbyt wielosłowna. Poza tym dziwię się trochę, że człowiek, który pisał przecież do szuflady, przemilczał jednak zupełnie problem totalitaryzmu, jak gdyby Wilno było nie miastem okupowanym, a właśnie czymś w rodzaju Paryża. Niemniej jest to oryginalne zjawisko, które na pewno zasługuje na uwagę i prawdopodobnie także na przekład.

Inną osobistością prozy litewskiej jest Romualdas Granauskas, który zaczął od dłuższej powieści historycznej o starym szamanie czy też wajdelocie litewskim, może raczej staropruskim — który w wieku XVII odprawia ostatni obrzęd pogański, już nie wierząc w jego skuteczność. Aluzje do sytuacji teraźniejszej są tu przejrzyste. Ponadto powieść ta tym się wyróżnia, że napisana została w trzech niesamowicie długich zdaniach. W każdym razie jest to rzecz na tle radzieckim bardzo niezwykła. Ale naprawdę ogromną popularność zdobyła dopiero ostatnia powieść Granauskasa: *Życie pod klonem*. Jest to coś w rodzaju wczesnego Sołżenicyna na materiale litewskim: rzeczywiście pierwsza bezkompromisowa analiza degeneracji wsi litewskiej w latach reżymu radzieckiego.

Na koniec, trzeba powiedzieć parę słów o dramacie litewskim. Mamy na Litwie z dziesięć teatrów zawodowych (jest to dużo). Dramat uprawiany i grany jest także na emigracji, ale to, co się liczy, powstaje jednak na Litwie. Pisarstwo dramatyczne toczy się zasadniczo dwoma głównymi nurtami. Pierwszy z nich to nurt patriotyczny, półoficjalny, reprezentowany przede wszystkim przez bardzo znanego poetę Justinasa Marcinkevičiusa. W swoim czasie, niestety, wyróżnił się on tym, że napisał powieść antydysydencką (jestem jednym z bohaterów tej powieści).

Marcinkevičius mówi w swych dramatach wierszem, bardzo nobliwych i raczej anachronicznych, w stylu schillerowskim, wyłącznie o ocaleniu substancji narodowej i narodowej pamięci — pozostawiając zupełnie na boku takie problemy, jak: wolność osobista, krytyczny stosunek do przeszłości, problem demokracji itd. W jego twórczości są to wszystko problemy uznane za nie istniejące. To, że cieszy się on ogromną popularnością na Litwie — nawet teraz, w czasach Sajudisu, do którego zresztą należy — też nie świadczy najlepiej, moim zdaniem, o sytuacji kulturalnej Litwy. Do tego w warstwie poetyckiej są to dramaty, jak powiedziałem, anachroniczne i raczej nieciekawe; przywołujące na pamięć nie tylko Schillera, lecz może i Asnyka. Nurt drugi, reprezentowany przez Kazysa Saję, to nurt humorystyczno-absurdalny, w duchu Ionesco i Mrożka. Saja jest obecnie bardzo znaczącą postacią w Sajudisie. Moim zdaniem, nurt

przez niego reprezentowany znacznie bardziej zasługuje na uwagę. Odrębną postacią jest niewątpliwie wybitny dramatopisarz Juozas Glinskis, wyraźnie antytotalitarny i zbliżony do tzw. „teatru okrucieństwa". Jedna z jego sztuk jeszcze w czasach Breżniewa została anonimowo zaprezentowana w Nowym Jorku.

Tak oto istnieją jakby dwie części literatury litewskiej: emigracyjna oraz rodzima awangarda, ściślej mówiąc, ariergarda oraz awangarda). Tak na emigracji, jak i na Litwie stworzono w każdym razie po kilka pozycji wartościowych i trwałych. Ostatnio, za czasów ruchu wolnościowego Sajudisu, ujawnił się nurt trzeci: dokumentalne opowieści sybiraków, więźniów stalinowskich, ich wiersze itp., napisane w większości kilka dziesięcioleci temu, a wydane dopiero teraz. Rzeczy te mają ogromne nakłady i odgrywają obecnie w świadomości narodu znaczną rolę, chociaż nie zawsze oczywiście mogą być uznane za literaturę sensu stricto, podobnie zresztą jak w przypadku świadectw martyrologii polskiej. Ale wiele z tego piśmiennictwa także, moim zdaniem, zasługuje na uwagę i na przekłady.

Gdyby można było zrobić większą antologię współczesnej literatury litewskiej — co miałoby niewątpliwy sens — to trafić by do niej musiały wszystkie wspomniane nurty, to znaczy: emigracja, awangarda na Litwie oraz literatura dokumentalno-martyrologiczna. Sądzę, że mogłaby to być książka pożyteczna i ważna. Nie wiem tylko, kto mógłby się tym zająć — z tego prostego powodu, że język litewski jest hermetyczny. Nie ma chyba w Polsce tłumaczy, którzy by potrafili to dobrze zrobić, a w każdym razie jest takich ludzi bardzo mało. W swoim czasie mówiono o wydaniu antologii literatury litewskiej w Paryżu, i Giedroyć rozmawiał w tej sprawie także z Miłoszem. Lecz Miłosz bronił się wtedy tłumacząc, że zbyt mało zna język — choć przecież przełożył kilka wierszy litewskich, zaczynając od Boruty przed wojną, a i potem też trochę. Zdaje mi się jednak, że w ostatnim okresie Miłosz bardzo intensywnie studiuje język litewski; przeczytał Ewangelie w języku litewskim, czytuje czasopisma, czytuje też poezję — może więc w końcu trochę się tego podejmnie. Pozostał mi skrawek nadziei.

Od redakcji: *Tekst odczytu wygłoszonego 30 maja 1990 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.*

Jerzy Paszek

Scrabble

Należę do tych nielicznych czytelników Tuwima, którzy zaczynali znajomość z jego twórczością od fascynującej lektury tomu *Pegaz dęba, czyli Panopticum poetyckie* (1950, reedycja jedynie w RFN!). Uważam, że jak najszybciej należy wznowić w Polsce tę zabawną i pełną ciekawostek księgę, która znakomicie wprowadza miłośników literatury za kulisy teatru sztuki poetyckiej, w sam matecznik Alfabetu. Po wznowieniu *Pegaza dęba* należy przygotować dalszy ciąg tej antologii gier słów, czyli encyklopedyczne hasła dotyczące kalamburu, palindromu, krzyżówek magicznych, rebusu, szarady czy anagramu. Nie miałbym nic przeciwko temu, by tom *Kalambur* miał rozmiar tomu *Metafora* (w opracowaniu T. Dobrzyńskiej)...

Otoczeni jesteśmy bowiem przez gry słów. Wicepremier mówi o „życiu udanym zamiast udawanego", krytyk posługuje się stale formułą „nazwiska i zjawiska", prześmiewca nazywa „środki masowego przekazu" — „środkami musowego przykazu" (inny — „środkami masowego rażenia"). ZLP staje się „zlepem", ZSP — „zsypem". Hasłem okazuje się „porozumienie" z podkreślonym „rozumem" (po-rozum-ienie). Inne hasło to „precz z upałami!", przechodzące metamorfozę, by stać się zawołaniem: „precz z pałami!". Po politycznej śmierci PRON-u kalamburem ostatniej dekady stało się powiedzenie „Nie siedź w kącie, wzywa PRON cię!". Takie rymy, formuły i powiedzenia wchodzą później do (wysokiej) literatury opisującej naszą współczesność. Podobnie jak do *Ulissesa* weszły kalambury i palin-

dromy sprzed pierwszej wojny światowej (*nb.*, nie pomija takich sztuczek Biały w *Petersburgu*, a miłośnikiem ich jest Nabokov).
W książce Piotra Rypsona *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej* (Warszawa 1989) pojawiają się m.in. rozważania nad supermagicznym kwadratem łacińskim, w którym wszystkie wyrazy można czytać wprost i wspak, a krzyżówka nie traci sensu:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Jest to zaiste piękny przykład kwadratu magicznego. W szaradziarstwie polskim na podobną uwagę zasługuje pierwsza próba 8-literowego kwadratu magicznego, którego autorem jest „Esse":

KUBATURA
UKALEGON
BABIMOST
ALIGATOR
TEMATOWA
UGOTOWAN
ROSOWATO
ANTRANOL

W czasopismach poświęconych rozrywkom umysłowym można odszukać więcej takich kwadratów magicznych 8-literowych, 7-literowych oraz 6-literowych. Znajdzie się tam także piękne kalambury i palindromy. Orientacja w tej sztuce (szaradziarskiej) przydaje się czasami podczas lektury wierszy. Przykładowo, poemat Wozniesienskiego *Grań* kończy się krzyżówką-palindromem:

A
K
S
I
O
M
A
AKSIOMASAMOISKA
A
M
O
I
S
K
A

Próbując przetłumaczyć taki palindrom wsółczesnego poety (pierwodruk wiersza: „Nowyj mir" 1989, nr 1), trzeba byłoby wymyślić kombinację słów o podobnym sensie i zbliżonej piękności: początek drugiego wyrazu znajduje się tu akurat w samym środku kompozycji tworzącej krzyż z ważną sentencją-przesłaniem. Moje próby wydały następujące rezultaty:

MAS PORT — DUCH. CUD TROP SAM!
JA DO BOGA NAGO BODAJ!

Oczywiste jest, że ani jeden z tych moich palindromów nie zbliża się do elegancji układu Wozniesienskiego, chociaż „naga duszyczka" mogłaby powiedzieć o sobie: „Ja do Boga nago bodaj!"
Nie mogąc tu zaprezentować historii polskiego palindromu ani kalamburu, chciałbym opowiedzieć o krótkiej, kilkuletniej polskiej karierze gry szaradziarskiej scrabble. W grze tej potrzebna jest plansza o wymiarach 15 na 15 pól (razem — 225 kratek) ze specjalnymi oznaczeniami ważnych dla graczy miejsc: podwojonej wartości litery bądź słowa oraz potrojonej wartości litery bądź słowa. W polskiej wersji gry używa się 100 kartoników z literami, które mają różne wartości: „ń"/1/, „ź" /1/ — 7 pkt. (w nawiasie podaję ilość kartoników z daną literą), „ć" /1/ — 6 pkt., „ą" /1/, „ę" /1/, „ó" /1/, „ś" /1/, „ż" /1/ — 5 pkt., „f" /2/ — 4 pkty, „b" /2/, „g" /2/, „h" /2/, „j" /2/, „ł" /2/, „u" /2/ — 3 pkty, „c" /3/, „d" /3/, „k" /3/, „l"/3/, „m" /3/, „p" /3/, t" /3/, „y" /4/ — 2 pkty, „a" /8/, „e" /7/, „i" /8/, „n" /5/, „o" /6/, „r" /4/, „s" /4/, „w" /4/, „z" /5/ — 1 pkt, blanki /2/ — 0 pkt. Zadaniem gracza jest ułożenie z wylosowanych 7 kartoników „najdroższego" i najdłuższego wyrazu (za słowo 7-literowe jest premia 50-punktowa), który by pasował do istniejących już na planszy słów: wolno dostawić do słowa inne słowo (np. do słowa „atak" wyraz „kontr", by powstała forma „kontratak"), można połączyć 7 literami ułożone już na planszy inne wyrazy (np. do słów „ostry" i „kac" dodać litery „n", „fi", „yjny", by utworzyć 15-literowe słowo „nostryfikacyjny") itp.
Scrabble jest więc układaniem krzyżówki z wylosowanych liter. W grze tej notuje się rekordy, polegające na takim „szczęśliwym" losowaniu liter, by powstawały jak „najdroższe" kompozycje. Dotychczas w Polsce panują dwa rodzaje układów rekordowych: 1. taki, w którym w zasadzie nie wykracza się poza 8- i 9-literowe wyrazy, 2. taki, w którym dąży się do umieszczenia na planszy słów 15-literowych. Styl pierwszy nazwałbym — z powodu jego elegancji — stylem romantycznym. W kompozycjach literowych można używać głównie takich części mowy, jak: rzeczowniki (w mianowniku liczby pojedynczej i mnogiej), przymiotniki (także w mianow-

niku liczby pojedynczej i mnogiej oraz w 3 rodzajach: męskim, żeńskim i nijakim), czasowniki (w trybie oznajmującym, w czasie teraźniejszym) oraz wybrane formy zaimkowe (np. „ja", „ty", „on", „ona", „ono", „my", „wy", „oni", „ci", „te"). Można wyobrazić sobie, że trzeci styl polegałby na dopuszczeniu wszystkich części mowy i wszelakich form odmiennych. W stylu klasycznym istnieje prawdopodobieństwo ułożenia 13 lub nawet 14 wyrazów 8-literowych (do danej litery ze słowa już poprzednio ustawionego na planszy dodawana jest premiowana nagrodą następna siódemka). Jedna z lepszych kompozycji 13-wyrazowych prezentuje się następująco:

p	o	j	ę	t	n	o	ś	ć						b
	c				e		w							l
	h				r		i							u
	l		c	h	w	y	t	l	i	w	e			ź
	a			a			a			y				n
	d			r			n			g				i
	z			f			i			ł			o	m
b	a	t		i		p	e	r	g	a	m	i	n	y
u		e		a		r				d		l		
f				n		z				z		o		
o				e		e				a		c		
ń						s				m		z		
s	z	k	o	d	n	i	k					a		
k						e						s		
i						w	s	p	ó	ł	ż	y	j	ą

Kolejność wyrazów ustawianych na planszy: witanie, pergamin, om + on (jednoczesne utworzenie 2 słów), bluźnimy + pergaminy, iloczasy, przesiew, współżyją, szkodnik, bufoński, bat, te, ochładza, wygładza, wygładzam, chwytliwe, harfiane, nerw, pojętność + świtanie („ł" w ochładza i „n" w szkodniku są blankami). Kompozycja taka uzyskuje 2137 punktów. „Droższym" układem jest projekt Ryszarda Dębskiego, w którym udało się autorowi ze 100 liter ułożyć aż 14 słów 7-, 8- i 9-wyrazowych, co w rezultacie przyniosło aż 2218 punktów i jest rekordem trudnym do pobicia kiedykolwiek:

```
o b j ę t o ś ć         s   g
  r             m a g i s t e r
  z i e l o n a         r     u
  e                     a     ź
  z               w     s     l
  i           p   d     z     i
  n           r   e     n     c
b a s         z a p y c h a m y
u             e       h     a
f             k       o     j
o             ł       w     o
ń     m e t a f i z y k     w
s             d             n
c i e p l n a               i
y             ż ą d ł ó w k i
```

Kolejność wyrazów: zapycha, zapycham, majownik, żądłówki, straszna, magister, gruźlicy + zapychamy, zielona + ma, brzezina, objętość + ćma, as, wdechowy, przekład, metafizyk, cieplna + przekłada, bufońscy + bas (blanki: „a" i „s" w słowie straszna).

W stylu romantycznym pojawi się mniej wyrazów 8-literowych, ale za to na planszy ułożone zostaną słowa 15-literowe. Najlepszym scrabble'owym piętnastoliterowcem jest hasło „półżartobliwość", które ma najdroższe litery („ś", „ć", „ż", „ó") i jednocześnie daje odpowiednie nastawienie duchowe dla rozwiązujących tego rodzaju zadania. Oto jedna z możliwych kompozycji:

```
p ó ł ż a r t o b l i w o ś ć
            a     u   n   p
  k         m     d   k   a
  n i e ł i c h a     a   ł
  e         e         s   i
  ź         n       j e   s
            n         n   k
m i ę d z y p a ń s t w o w y
          a   r
          s   z
          z   e           i
          c   b   d       ł
          z m i e r z c h y
          y   e   g     i
o b f o t o g r a f o w u j ą
```

Kolejność wyrazów w tej skomplikowanej kompozycji jest następująca: państwo, przebieg, zmierzch, iły + zmierzchy, hiw, wuj, drga, zaszczyt, fot,

obfotografowują, międzypaństwowy, ramienny, ar, żar, żart, inkasent, opalisko, nielicha, kneź, uda, buda, oś, je, półżartobliwość (blanki — to „b" w słowie przebieg oraz „o" w słowie międzypaństwowy). Za ułożenie takiej kompozycji uzyskuje się prawie o tysiąc punktów więcej niż w najlepszych układach klasycznych. W prezentowanym pierwszym przykładzie stylu romantycznego (scrabble'owego) padł wynik: 3140 punktów.

Ulepszenie wyniku można osiągnąć przez dobór innych wyrazów 15-literowych. Okazuje się, że zamiana słowa „obfotografowują" na „konfekcjonujemy" umożliwia taki układ wyrazów, iż rekord podnosi się o kilka dalszych punktów (3149):

```
p ó ł ż a r t o b l i w o ś ć
          z     i   n   d
          e     ł a k   r
          ż   f a g a s u j ą
          b       a s   c
          i         e   h
          m           n
m i ę d z y p a ń s t w o w y
        a   r         o
        p   y         d
        l i s         z
        e   z   w     i
  g ł u c h n i e     r
    a   z   i   t     e
k o n f e k c j o n u j e m y
```

Kolejność wyrazów: państwo, prysznic, wodzirej, głuchnie, zaplecze, wet, weto + on, je, jem, łan, on, lis, międzypaństwowy, rzeźbiony, inkasent, fagasują, bila, aga + as + lak, ruch, odruch, oś, ar, żar, żart, półżartobliwość, konfekcjonujemy. Gdy zamiast słów lak, aga, as i lis wprowadzi się wyrazy: las + as, kar + as, id — to i wynik poprawi się o następne 3 punkty.

Wariant awangardowy układów scrabble'owych pozwala uzyskać jeszcze bardziej wyśrubowane rekordy. Przedstawiam dwie propozycje:

```
w y d ź w i g a ł y b y ś m y
      o   o               r     e
      c   d               o     l
      h   z g r z e b n a       a
      o   i               c     f
      d   n               h     i
      z   o               i     r
p i ę ć s e t f u n t o w y m
            a   t
        j   r   a
      n a m a l u j e c i e
        z       i   a     p
        z       s   n
                k   i
w s p ó ł k o l e ż e ń s k ą
```

Kolejność wyrazów: funtowy, bronchit, zgrzebna, wodzinos, pięćsetfuntowym, dochodzę, iw (wspak), wig, by (wspak), był (wspak), melafiry, wydźwigalybyśmy, tarlisko, utajenie, malujecie, namalujecie, pót, półko, spółko, ja , jaz, jazz, pi (wspak), że (wspak), wspólkoleżeńską. Razem: 3781 punktów.

Gdy te same 15-literowe wyrazy połączy się bardziej wymyślnymi kombinacjami słów (sięgając przede wszystkim do wspakowców), to wynik można podwyższyć do 3813 punktów. Oto wariant powyższej kompozycji:

```
w y d ź w i g a l y b y ś m y
      u   r           n       a
      c h e m i g r a f i j
                      h   n
          o b a l a c i e
            i         p   z
            j         a
p i ę ć s e t f u n t o w y m
          z               ę     z
          k               t     r
          o               n     a
        o d d a l e n i e       s
          z               c     r
          i               z     o
w s p ó ł k o l e ż e ń s k a
```

Kolejność wyrazów: funtowy, tętnicze, oddaleni, oddalenie, szkodził, pięćsetfuntowym, korsarzy (wspak), pół, półko, spółko, współkoleżeńską, napchany (wspak), obalacie, ar (wspak), raf, graf, chemigrafij, cud

(wspak), re, wre, iw (wspak), wig, ja (wspak), jaś (wspak), by (wspak), był (wspak), wydźwigałybyśmy, je, bije, ze (wspak), Inez.
Kombinacje scrabble'owe w stylu romantycznym i awangardowym są oczywiście stale doskonalone, gdyż nie osiągnięto tu jeszcze pułapu możliwości (około 4000 punktów dla stylu awangardowego i około 3200 dla stylu romantycznego). Styl klasyczny ma już — prawdopodobnie — określony stały rekord.
Kompozycje scrabble'owe przypominają sytuacje literackie.
Zaproponowana przeze mnie nazwa odmiennych reguł układania liter na planszy (styl klasyczny, styl romantyczny i styl awangardowy) jest nawiązaniem do koncepcji Jerzego Ziomka, która dotyczy ewolucji form literackich. Czy istotnie awangardowość — i w literaturze, i w grze scrabble — nie polega na przekraczaniu wszystkich granic i zakazów? Nie zawsze jednak awangardowe dzieła literackie mają tak uwidocznioną przewagę nad utworami klasycznymi czy romantycznymi jak odpowiednie kompozycje scrabble'owe, które zdecydowanie biją swoje innogatunkowe konkurentki. Styl klasyczny w układach scrabble'owych polega więc na harmonijnych kompozycjach słownych (przewaga wyrazów 8-literowych, styl awangardowy zaś na użyciu wszystkich form słów oraz wszystkich części mowy).
Przedstawione przykłady rekordowych układów scrabble'owych przywodzą na myśl także i inne skojarzenia. Oto zadziwia wariantowość poszczególnych rozwiązań: w stylu klasycznym powtarzają się niektóre słowa (bufońscy, objętość — pojętność) i formy budowania wyrazów. Podobnie jest i w stylu romantycznym, gdzie do stałych miejsc układów należy słowo półżartobliwość. Myślę, że w stylu awangardowym trudno będzie wyeliminować równorzędne pod względem wartości punktowej słowa: wydźwigałybyśmy oraz współkoleżeńską. Przychodzi tu do głowy myśl o aluzjach poszczególnych kompozycji do swoich poprzedniczek. Czy użycie tego samego słowa kluczowego (np. półżartobliwość) jest nawiązywaniem do autora wcześniejszej kompozycji? Wydaje się, że nie jest to zjawisko aluzji, lecz po prostu racjonalny wymóg konstrukcyjny (podobny raczej do zasady 14 wersów w sonecie niż do wyzyskiwania tych samych symboli czy słów-kluczy).
Scrabble to gra literacka (literowa w każdym razie), w której ludzie słowa mają przewagę nad ludźmi nie związanymi z literaturą. Należy więc propagować tę grę, gdyż sprzyja poznawaniu tajemnic języka polskiego (można sobie wyobrazić nawet naukę ortografii z wykorzystaniem planszy scrabble'owej!) oraz jego rozwoju.

Archiwalia

Andrzej Biernacki

List wnuka

(Zygmunt Mycielski o „Il Conde" Conrada)

Zagadnąłem kiedyś pana Zygmunta Mycielskiego, nie tylko przecież kompozytora, ale i literata, czy zna studium Wacława Borowego *Conrad krytykiem polskiego przekładu swojej noweli „Il Conde"*. Pytanie usprawiedliwione, ponieważ rozmowa zeszła na osobę macierzystego dziada mego rozmówcy, Zygmunta Szembeka (1844–1907), który jest prototypem Conradowej „opowieści przejmującej".
Rozprawka Borowego jakoś była umknęła uwadze pana Mycielskiego, więc mu ją zaraz posłałem. Temu zawdzięczam otrzymanie odwrotną pocztą listu, który niżej drukuję z rękopisu.
Dotyczy on dwu tematów: słynnego sztambucha Józefa Szembeka (1819—1889), którym się podówczas trochę zajmowałem korespondując z panem Kazimierzem Mycielskim (bratem Zygmunta), oraz właśnie postaci Zygmunta Szembeka, bohatera *Il Conde*.
Mocno ugruntowanej tradycji niemal zawsze warto zawierzać. Tak i tym razem: wspomnienia rodzinne są wspaniale zbieżne i z tekstem noweli Conrada („Miał fortepian, trochę książek, zawierał na dzień, tydzień, miesiąc przelotne znajomości wśród podróżnych napływających strumieniem ze wszystkich stron Europy") i — zwłaszcza — z przedmową

autorską do *A Set of Six*, pisaną w roku 1920, w której opowiadanie szóste wymienione zostało na pierwszym miejscu. Cytuję znów z przekładu Krystyny Tarnowskiej:

Żadne nie ma bezpośredniego związku z moimi osobistymi przeżyciami. We wszystkich fakty są w zasadzie prawdziwe; rozumiem przez to, że są nie tylko możliwe, lecz że się istotnie wydarzyły. Na przykład ostatnia opowieść tego tomu, ta, którą nazywam *Przejmującą*, a której główny tytuł brzmi *Il Conde* (nawiasem mówiąc, z błędem ortograficznym), jest niemal dosłownym zapisem historii opowiedzianej mi przez niezmiernie czarującego starszego pana, którego spotkałem we Włoszech. Nie chcę przez to powiedzieć, że jest jedynie tym. Łatwo w niej dostrzec coś więcej niż dosłowną relację, ale rozstrzygnięcie kwestii, w którym miejscu on przerwał, a ja zacząłem, trzeba pozostawić bystremu sądowi czytelnika, którego zainteresuje ów problem. Nie twierdzę, że problem wart jest zachodu. Jestem jednak pewny, że nie da się go rozwiązać, bo teraz nawet dla mnie sprawa ta nie jest już zupełnie jasna.

Wnuk starszego pana spotkanego przez Conrada we Włoszech okazał się, tym właśnie czytelnikiem o bystrym sądzie, dla którego zagadnienie warte było zachodu!

Hrabiego Szembeka poznał Conrad w roku 1905. Ich korespondencja świadczy o dużej sympatii, rozciągniętej także na rodzinę pisarza. Ostatni list Conrada (z 2 VIII 1906) donosi o narodzinach drugiego jego syna. Korespondencję tę ogłosił u Galimarda G. Jean-Aubry w Conrada *Lettres Françaises* (1929).

Pan Szembek w maju 1905 r. przesłał do Pent Farm książki jakiegoś (może polskiego?) literata, którego przekonania adresat podzielał. O kogo by chodzić mogło, jeszcze nie wiadomo. Conrad odwzajemnił się tomem swoich utworów *Youth: A Narrative and Two Other Stories*. Ten to cenny egzemplarz przechowuje się obecnie na Stawisku. Zygmunt Mycielski darował go Jarosławowi Iwaszkiewiczowi na jego sześćdziesięciolecie (20 II 1954).

Wiem wprost od Zdzisława Najdera, który zapewne sam o tym zechce w przyszłości napisać, że przygodą Zygmunta Szembeka i nowelą *Il Conde* zainteresowali się niedawno włoscy conradyści. Tym więc bardziej warto przytoczyć miarodajną relację familijną, zwłaszcza kogoś tak lubiącego i potrafiącego listować jak niezapomniany pan Zygmunt Mycielski.

Tekst podaję w całości, rozwiązując tylko skróty nazwisk i gdzieniegdzie uwspółcześniając interpunkcję. Pomijam dołączoną „genealogię sztambucha", gdyż rysunek dokładnie opowiedziany został w liście.

L. 37.

YOUTH: A NARRATIVE

AND

TWO OTHER STORIES

Z. Mycielski.

BY

JOSEPH CONRAD

". . . But the Dwarf answered: No; something human is dearer to me than the wealth of all the world."—GRIMM'S TALES.

SECOND IMPRESSION

WILLIAM BLACKWOOD AND SONS
EDINBURGH AND LONDON
MCMIII

Z wyrazem
głębokiego szacunku
od Autora

1905

Szanowny i Drogi Panie,

serdecznie dziękuję za list i przesłane mi korekty Conrada do Il Conte — *neapolitańskie* Il Conde *to chyba dobre tylko dla znawców włoskiego? — Niezrozumiałe dla innych...*
Załączam kartkę z genealogią Zygmunta Szembeka i genealogią „albumu pradziadka", jak nazywamy z moim bratem ten niezwykły sztambuch, który on posiada w Johannesburgu.
Nowelę Conrada znam od dziecka, moja matka mówiła, że „papa nie lubił opowiadać tej historii" (z pierścionkiem!). — Nie dziwi mnie to, jest to bowiem typowa historia homoseksualistyczna, co Conrad w wielu miejscach podkreśla aluzyjnie, jak przystało na dobrze wychowanego autora, wspaniale wychowanego modela tego opowiadania i czasy, w których to było pisane — w których w dodatku, obowiązywały bardzo surowe paragrafy kodeksu w tej dziedzinie.
Jasne jest jednak, że il conte *zaczepił chłopaka w ogrodach Chiaja, na ciemnych ścieżkach. Zresztą cała jego instalacja na Capri, „raju" w tej dziedzinie od czasów Tyberiusza, poranne rybołówstwa i sposób, w jaki opowiada próbując zepchnąć sprawę na „zwykły napad bandycki" — wreszcie odcienie ironii Conrada, wszystko się zgadza! — Ten wielki autor ciekawy jest wszystkiego. Fascynuje go zarówno wielki pan, którego spotkał, jak jego wychowanie, maniery towarzyskie, strach przed skandalem, powierzchowność, ale i autentyczność kultury — wrodzonej — z wychowania — „ogłada", dyskrecja starannego stroju, a NAD tym wszystkim cała ta homoseksualna „awantura"! Musiał się Conrad w swoich podróżach mnóstwo razy stykać z homoseksualnymi stronami i światem, ale takiego egzemplarza widocznie nie spotkał. — Najmniej wspomina wielką muzykalność, najwyższej miary amatorstwo muzyczne — to epoka, gdzie JESZCZE amatorstwo było najwyższej miary. Mój dziadek musiał bardzo pięknie grać na fortepianie, widziałem to z biblioteki nutowej jego i jego ojca, Józefa Szembeka, który chadzał na lekcje do Chopina — (też wpisanego do sztambucha). — Na Capri, grając przy otwartym oknie, zbierał mój dziadek oklaski i wołania* „bravo conte". — *Ostatniego wieczoru u nas, w Przeworsku, grał 13 VIII 1907* andante spianato *i poloneza Chopina, opowiadała mi to moja matka. Jego pogrzeb odbył się 16 VIII, a ja się urodziłem 17 VIII. — Mam kilka jego fotografii, był uroczym człowiekiem, „najmilszym, jakiego sobie można wyobrazić", jak mi mówił ojciec. A przecie mój ojciec, znakomity i fachowy gospodarz, „powinien był" nie znosić teścia, który stracił ogromną fortunę swojej żony, córki ordynata Włodzimierza Dzieduszyckiego. W owych*

czasach sprzedaże majątków rolnych były bardzo surowo sądzone, ziemia połączona była znakiem równania z Polską, wyzbywanie się jej było niemal zdradą... Ale mój dziadek, tak jak jego ojciec, Józef — (który stracił ogromną fortunę żony, Moszyńskiej, jednej z największych wtedy „dziedziczek") — był utracjuszem, wolał siedzieć na Capri i grać na fortepianie oraz... chadzać ciemnymi ścieżkami po Neapolu i Sorrento. — Oto po raz pierwszy opisane przeze mnie sprawki familijne — po tylu latach nie mam skrupułów!

Bratem Zygmunta Szembeka (miał trzech braci) — Jerzy Szembek, biskup płocki, a potem arcybiskup i metropolita mohylowski (ur. 1851, Płock 1901, arcyb. mohylowski — czyli wszyscy katolicy w Rosji — 1903, zmarły 1905). — Zygmunt Szembek (vide genealogia) miał czworo dzieci: Maria Szembekówna za Janem Mycielskim, Anna Szembekówna za Antonim Górskim, Jan Szembek (1881—1945 w Estoril, pod Lizboną) — poseł w Budapeszcie, Brukseli, Bukareszcie, wreszcie wiceminister spraw zagranicznych przy J. Becku, (kolejny właściciel sztambucha) i Włodzimierz Szembek, salezjanin, zamordowany w Oświęcimiu w 1942 roku.

Jan Szembek, trzeci właściciel sztambucha, ożeniony z Izabellą Skrzyńską, zabrał ten sztambuch, gdy z rządem opuścił Polskę. Mój brat odziedziczył po śmierci owej Izabelli Szembekowej resztki pamiątek rodzinnych, między innymi i ten sygnet, o którym pisze Conrad, z herbem Szembeków, wyrytym w szmaragdzie — „sygnet po ojcu", jak pisze Conrad.

Il Conte *było wydane chyba już po śmierci mojego dziadka — (nie byłby kontent, gdyby to przeczytał!) — zresztą Conrad pisze we wstępie: „dowiedziałem się KILKA LAT TEMU, że umarł daleko od swojego ukochanego Neapolu". A w tekście, dla niepoznaki, pisze, że hrabia był wdowcem i jeździł do swojej „zamężnej córki". Wymienił jej nazwisko. Należała do arystokratycznej rodziny itd. — „w Czechach". To wszystko, żeby zamazać ślady. Chodzi o moją matkę, Marię Mycielską, zamek w Czechach to nasz dwór w Wiśniowej, ale ojciec wtedy administrował ordynacją Lubomirskich, stąd — mój dziadek przyjechał do skromnego domu w Przeworsku, gdzie on umarł, a ja się urodziłem.*

Wszystko to ma mało wspólnego z twórczością Conrada. Uratowany jego tom z dedykacją dla Zygmunta Szembeka dałem Iwaszkiewiczowi na srebrne czy złote wesele — nie pamiętam. Uratował się w pokoiku mojej matki w Krakowie. Mama bardzo dużo czytała, w ogóle dużo się czytało w Wiśniowej — brat mojego ojca, Jerzy Mycielski, był profesorem historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim, a brat mojej babki, Walerii z Tarnowskich Mycielskiej, to Stanisław Tarnowski, profesor i rektor U.J. Szkoła

historyczna krakowska była moim przedszkolem. Kolejne powstania też, i pobyty na Syberii, gdzie moi antenaci też siedzieli (Piotr Moszyński), a więc nie tylko Capri! Kilku prastryjów Mycielskich, Juliusz Tarnowski — ginęli w 1831, 63 roku. To wszystko sprawia, że mam szczególne spojrzenie na to, co się tu dzisiaj dzieje, na sojusz robotniczo-chłopski też — to już nie są tylko podchorążacy z Belwederu czy wymykający się do lasu w 63 roku „synowie szlacheccy".

Łączę serdeczny uścisk dłoni i wyrazy szacunku
Zygmunt Mycielski

Warszawa,
12 marca 1981.

Post scriptum:
Mój brat, jako dużo bardziej „starej daty" niż ja, takich komentarzy Panu nie prześle!

Treść

Jerzy Jarzębski Apetyt na Przemianę 1

Szkice

Stanisław Barańczak Mały lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia 7

Jerzy Ziomek Obrona potoczna historii literatury, czyli półka czytelnika i półka badacza 67

Marek Bieńczyk Świat jakim jest (o Syberii Custine'a) ... 83

Roztrząsania i rozbiory

Elżbieta Tabakowska Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu 97

Katarzyna Meller Psalmy „nad miód słodsze" i tłumacz-pszczoła. O Jakuba Lubelczyka „Psałterzu Dawida" z r. 1558 słów kilka 114

Aleksander Lipatow Literatury słowiańskie jako system (tłum. D. Ulicka) 121

Ewa Kraskowska Ziemia odzyskana 128

Przechadzki

Tomas Venclova ABC literatury litewskiej 135

Jerzy Paszek Scrabble 145

Archiwalia

Andrzej Biernacki List wnuka. (Zygmunt Mycielski o „Il Conde" Conrada) 153

Książki nadesłane

1. Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo, Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze.* „Aneks", Londyn 1990.
2. Stanisław Brzozowski, *Idee, Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
3. Stefan Chwin, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni,* Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1989.
4. Maria Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche — Novalis — Słowacki,* Wydawnictwo „Znak", Kraków 1990.
5. Adam Czerniawski, *The Burning Forest, Modern Polish Poetry,* Bloodaxe Books, Glasgow 1990.
6. Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965—1969,* Wydawnictwo „Wiedza o kulturze", Wrocław 1990.
7. Robert Jarocki, *Czterdzieści pięć lat w opozycji,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
8. Jan Kott, *Szekspir współczesny,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
9. Zygmunt Nowakowski, *Rubikon,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
10. Zbigniew Raszewski, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru,* Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1990.
11. Tadeusz Różewicz, *Proza, t. I—II,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
12. Françoise Thom, *Drewniany język.* Z języka francuskiego przełożyła Izabela Bielicka. Konsultacja i posłowie Michał Głowiński, Wydawnictwo CDN, Warszawa 1990.
13. Marek Zaleski, *Mądremu biada? Szkice literackie,* Wydawnictwo Libella, Paris 1990.
14. *Polacy w Brytyjskiej Kolumbii. Poles in British Columbia. Zbiór szkiców i materiałów.* Redaktorzy: Bogdan Czaykowski, Małgorzata Tworzecka, Elżbieta Fedyczkowa, Towarzystwo „Watra", Vancouver, B.C. 1988.

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **24000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **48000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 USD.**
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O. Warszawa, Nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.
Osoby i instytucje zainteresowane kolportażem oraz sprzedażą naszego czasopisma proszone są o skontaktowanie się z sekretariatem redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27 29
Wrocław	Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Szczecin	ul. Mazurska 26
Białystok	ul. Nowotki 13
Kraków	ul. Św. Marka 22
Łódź	ul. Piotrkowska 48

oraz w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale
	KsięgarniaOrlando Plac Wszystkich Świętych
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Naukowa, ul. Kuźnicza
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Lublin	Księgarnia Ossolineum, ul. Królewska 11

„Teksty Drugie" są kontynuacja dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972 – 1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Przedsiębiorstwo LETTREX, Warszawa ul. Krucza 24 26

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

J. Bralczyk
O języku Wałęsy
M. Czyżewski, S. Kowalski
Retoryka Wałęsy
A. Wierzbicka
Język antytotalitarny w Polsce
Wokół Wierzbickiej (dyskusja)
J. Rossi
Przewodnik po Gułagu
M. Baranowska
Prywatna historia poezji
H. Markiewicz
Spór o przełom pozytywistyczny
B. Miciński
Portret Juliana Apostaty
K. Pomian
Czas i literatura
J. Sławiński
Sytuacja ma rację
J. Tokarska
Hermeneutyka Henri Corbina