teksty

DRUGIE

Klasyczni nowocześni
(w oryginale i w przekładzie)

Jerzy JARZĘBSKI
Schulz i dramat tworzenia

Włodzimierz BOLECKI
Nietzscheanizm
w prozie Schulza

Marek ZALESKI
Zamiast

Małgorzata ŁUKASIEWICZ
Tomasz Mann i cudze słowa

Gianni VATTIMO
Dialektyka, różnica, myśl słaba

Elżbieta SKIBIŃSKA
Proza polska w przekładzie francuskim

Magda HEYDEL
Miłosz po angielsku

5 [83]
2003
cena 15.00- PLN
(w tym 0% VAT)

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00–330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

Prosimy o dołączanie do dostarczanych nam artykułów: dyskietki w formacie Word oraz krótkiej noty o autorze. Materiałów niezamówionych nie odsyłamy.

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Jerzy Petryk**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

nakład: 700 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Włodzimierz BOLECKI 4 Zapomniana dekada

Szkice

Jerzy JARZĘBSKI 9 Schulz i dramat tworzenia

Włodzimierz BOLECKI 17 *Principium individuationis*. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza

Marek ZALESKI 34 Zamiast

Małgorzata ŁUKASIEWICZ 60 Tomasz Mann i cudze słowa

Roztrząsania i rozbiory

Zofia MITOSEK 82 Ta dziwna mimesis

Piotr MICHAŁOWSKI 88 Pewniki wiersza i hipotezy wersologii

Elżbieta DĄBROWSKA 95 Literatura i semiotyka

Monika KACZOROWSKA 105 Niezbędnik translatologiczny

Zbigniew KLOCH 112 Codzienność, potoczność i czas przeszły

Anna MROZIŃSKA 119 Panas od Schulza

Prezentacje

Gianni VATTIMO 124 Dialektyka, różnica, myśl słaba (*przeł.* M. Surma, A. Zawadzki)

Opinie

Elżbieta SKIBIŃSKA **137** Zniekształcone odbicie. Proza polska lat 1945-1989 we francuskim przekładzie

Magda HEYDEL **152** *Traktat poetycki* Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności

Archiwalia

Manfred KRIDL **166** Czesław Miłosz. Przemówienie 20 VI 1934 r.

Jerzy TIMOSZEWICZ **169** Manfred Kridl o Czesławie Miłoszu

Świadectwa

Anka GRUPIŃSKA, Bartek CHOROSZEWSKI **171** Sprawa michalińska. Opowieść o jednym epizodzie z dziejów Żydowskiego Związku Wojskowego

Noty o autorach

178

Zapomniana dekada

Przeglądam wydane ostatnio książki Instytutu Pamięci Narodowej poświęcone stanowi wojennemu. Wszystkie, w większości prace zbiorowe, przygotowane zostały przez młodych historyków – część z nich w stanie wojennym była dziećmi. Redaktorzy tomów nie kryją satysfakcji – oto zaledwie w kilka lat od powstania IPN możliwe było przygotowanie doskonale udokumentowanych studiów na temat represji przeprowadzonych w Polsce przez umundurowaną partię komunistyczną (wówczas WRON) oraz na temat form i zasięgu oporu społecznego. Ci, którzy to przeżyli, mogą sobie teraz odświeżyć pamięć – uszczegółowić, uzupełnić, skonfrontować to, co było ich wiedzą „prywatną" z wymową dokumentów. Ale dla bardzo dużej grupy czytelników w Polsce stan wojenny to dziś jedynie ustalenia na papierze, wiedza nie należąca do ich osobistego doświadczenia – zatem historia (i to wcale nie najnowsza). Tak czy owak, wszystkie te publikacje (a dodać do nich trzeba także inne, jak choćby J. Jankowskiej Portrety niedokończone*) mają wartość bezcenną – budują wiedzę o rzeczywistej historii społecznej lat osiemdziesiątych. Nie sposób bez niej zrozumieć tego, co stało się w Polsce w kolejnej dekadzie. Mają więc owe publikacje co najmniej trzy niepodważalne wartości: są osiągnięciem naukowym w dziedzinie, której nazwa powoli się upowszechnia jako „badania na późnym PRL-em", są cząstką wiedzy na temat mechanizmów komunizmu jako systemu politycznego i są wartością dzisiejszego życia publicznego – w miejsce rozmaitych manipulacji dokonywanych na pamięci o stanie wojennym wprowadzają dyskurs o faktach. Z ustaleniami historyków spierałbym się w jednym punkcie: data 1983, przyjęta jako zakończenie stanu wojennego, ma według mnie charakter wyłącznie formalny (nb. ustaliła ją na własny użytek propagandowy WRON-a, a nie dzisiejsi badacze), bo faktycznie stan wojenny obejmował całą dekadę lat osiemdziesiątych – do zakończenia* (sic!) *obrad okrągłego stołu. To jednak osobna kwestia.*

Nie historiografia mnie tu jednak zajmuje, lecz wiedza o literaturze.

Poloniści (zwłaszcza młodzi) nie mają takich zainteresowań, jak historycy. Próżno szukać w pracach polskich literaturoznawców systematycznych badań nad latami osiemdziesiątymi. Poza nielicznymi książkami, których wartość trudno przecenić

(m.in. M. Głowińskiego Mowa w stanie oblężenia 1982-1985*; D. Dąbrowskiej* Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980-1990*; bibliografie druków podziemnych B. Dorosz, J. Czachowskiej, J. Kandziory, Z. Szymańskiej) badacze literatury współczesnej raczej omijają tamtą dekadę. Nie znajdując w piśmiennictwie tamtego czasu nic, co byłoby dla nich interesujące albo kontentują się określeniem sprzed lat, że była to „czarna dziura" w literaturze polskiej, w której nic godnego uwagi znaleźć nie można (choć przecież badanie tzw. „czarnych dziur" jest w nauce bardzo atrakcyjne...) albo dowodzą artystycznych ułomności tzw. poezji stanu wojennego (co trudno uznać za stwierdzenie odkrywcze). Ton estetycznego absolutyzmu w ocenie, bądź co bądź, literatury* ex definitione *okolicznościowej, trzeba oczywiście traktować jak dźwięk wydawany przez konia bożego i uznać go za „okoliczność przyrody". Jednak kryteria stosowane do opisu tamtej dekady mogą być interesującym przedmiotem osobnych badań. Z prac historyków późnego PRL-u można się dowiedzieć, że w połowie lat siedemdziesiątych komuniści zmienili strategię represjonowania ówcześnie „niepoprawnych politycznie" autorów. Jeśli wcześniej – na przykład za podpisanie listu protestacyjnego czy współpracę z instytucjami emigracyjnymi – tworzono „czarne listy" i zakazywano publikacji, to w latach „późnego Gierka" zaczęto używać argumentu o słabości artystycznej utworów, przed której porażającym działaniem estetycznym bronić czytelników mogło jedynie niedopuszczenie do druku. Nikt więc już nikomu niczego nie zakazywał. Absolutyzm estetyczny odżył wkrótce w ocenach publikacji drugiego obiegu, a wyjątkowo popularny stał się w latach osiemdziesiątych. Do ulubionych figur myślowych ówczesnych partyjnych dandysów należało wyrażanie troski (zawsze głębokiej) z powodu niskiego poziomu artystycznego literatury stanu wojennego oraz fatalnego stanu edytorskiego w publikacjach rozpowszechnianych „bez wiedzy i zgody". Dziś, trzydzieści lat później, także zdarza mi się usłyszeć ten znajomy głos sprzed lat. Teraz chciałbym jednak wypowiedzieć tylko tezę najbardziej ogólną: lata osiemdziesiąte powinny stać się przedmiotem szczególnego zainteresowania literaturoznawców (a zwłaszcza polonistów – historyków literatury). Rezerwując sobie systematyczne rozważania na inną okazję,*

zapisuję tylko kilka najbardziej wstępnych i najbardziej schematycznych uwag o obszarach wartych namysłu przyszłych badaczy.

Socjologia literatury (i literaturoznawstwa). *Wielu pisarzy i polonistów włączyło się w tzw. działalność podziemną. Dzięki bibliografii przygotowanej w IBL, wiemy „kto był kim w drugim obiegu". Nie ma jednak żadnych prac z zakresu „historii lokalnych". Nie ma monografii poszczególnych środowisk, instytucji, redakcji pism drugiego obiegu (w samym IBL naliczyłem cztery o zasięgu ogólnopolskim), nie ma przedmiotowych (selektywnych/tematycznych) bibliografii prac w nich opublikowanych. Poza wspomnieniami uczestników, nie ma zatem żadnych opracowań na temat charakteru działalności opozycyjnej w poszczególnych środowiskach literackich i polonistycznych, nie wiadomo więc, jaka była jej skala w poszczególnych ośrodkach, na czym ta działalność polegała, kto był w nią włączony, kto represjonowany, kim byli delatorzy, jakie pisma i książki redagowano, kolportowano, opublikowano itd., itp.*

Historia literatury. *Piśmiennictwo drugiego obiegu jest co pewien czas przywoływane w różnych pracach na temat literatury współczesnej. Nie są to zbyt wyrafinowane zabiegi literaturoznawcze, ponieważ sprowadzają publikacje drugiego obiegu do rezerwuaru nieskomentowanych cytatów dotyczących recepcji twórczości poszczególnych pisarzy. Autorzy takich operacji traktują publikacje drugiego obiegu jak teksty „przezroczyste", prostą ekspresję poglądów poszczególnych autorów, nieuwiklaną w specyfikę ówczesnych sytuacji komunikacyjnych, w starcie idei, polemik estetycznych, słowem zjawisk składających się na systematyczną destrukcję peerelowskiego układu historycznoliterackiego. A przecież lata osiemdziesiąte były okresem o wyjątkowo wyrazistych „elementach" kształtujących proces historycznoliteracki. Można by na jego przykładzie uczyć studentów, jak dzieje się historia literatury, jakie czynniki ją kształtują (ograniczają i „popychają"), jaki jest związek estetyk, idei i kontekstów, na czym polega starcie różnych norm i konwencji oraz – szerzej – generacji literackich, jak nowe czynniki (np. publikacje poza cenzurą) destabilizują istniejący układ komunikacyjny.*

W latach osiemdziesiątych, w drugim obiegu ukazało się wiele prac poświęconych obszarom literatury zakazanym w tamtych czasach przez cenzurę – przede wszystkim literaturze współczesnej, ale także wielu zagadnieniom historycznym (np. literaturze emigracyjnej). Przedruki literatury emigracyjnej w zasadniczy sposób przeorały świadomość literacką czytelników krajowych. Interferencja publikacji oficjalnych i nieoficjalnych wpływała na zmianę norm i kryteriów oceny, wprowadzała do krytyki literackiej nowe tematy, nowe polaryzacje stanowisk, naruszała hierarchie i pewniki dotychczasowych ustaleń. Zmieniała się literatura, zmieniali się pisarze i czytelnicy, zmieniało się literaturoznawstwo i literaturoznawcy.

Poetyka. *Lata osiemdziesiąte były okresem intensywnego nacechowania stylów i gatunków wypowiedzi literackich i metaliterackich. Rozmaite gry komunikacyjne (z tradycją literacką, z odbiorcami, tematami, normami, konwencjami wypowiedzi), intensyfikacja działań retorycznych, dążenie do zmiany (i rozszerzenia) słownika dotychczasowych dyskusji literackich i metaliterackich oraz wiele innych. Z jednej stro-*

ny piśmiennictwo tego okresu czerpało z zasobów konwencji, stereotypów i wartości wcześniejszych okresów literackich, z drugiej stopniowo nabrzmiewał bunt nowej generacji pisarzy. Pokolenie „brulionu", które stało się przykładem zmian w literaturze po roku 1990, debiutowało przecież w końcu lat osiemdziesiątych. Wszystkie te zjawiska – a lista ich jest długa – rozwibrowały modele wcześniejszych dyskursów literackich i literaturoznawczych. Rzeczą do zbadania jest nie tylko dynamika ówczesnych zjawisk literackich i ich wyznaczniki, lecz także konfrontacja rozmaitych poetyk uprawiania mowy literaturoznawczej, na przykład przenikania elementów dyskursu niecenzurowanego do obszarów cenzurowanych – wszak wielu redaktorów działało w obu tych obszarach równocześnie.

Edytorstwo. *W drugim obiegu ukazało się po raz pierwszy wiele tekstów, które wcześniej nie były w Polsce publikowane. Obok utworów „aktualnych", nie do przecenienia były też publikacje archiwalne. Z kolei dyskusje na temat dorobku pisarzy emigracyjnych umożliwiły wydawnictwom oficjalnym, już w końcu lat osiemdziesiątych, a więc przed likwidacją cenzury, publikacje ich utworów (np.* casus *Stempowskiego czy Herlinga-Grudzińskiego). A z ilu inicjatyw musiano zrezygnować, ile przełożyć na później, ile w ogóle odeszło w niepamięć z powodu tzw. trudności obiektywnych (za którymi zawsze stali konkretni ludzie)?...*

Translatologia. *Nikt chyba dotychczas nie opisał skali tłumaczeń w publikacjach poza cenzurą w latach osiemdziesiątych. A tłumaczono przecież utwory literackie, książki naukowe, historyczne, filozoficzne, pojedyncze artykuły, wywiady. Spora ich część w latach dziewięćdziesiątych została wznowiona.*

Biografistyka. *W latach osiemdziesiątych miał miejsce proces gwałtownych migracji w środowisku polonistycznym (porównywalny chyba tylko z latami powojennymi i rokiem 1968). Wielu literaturoznawców było represjonowanych, internowanych, wielu wyjechało za granicę (jak ta emigracja wpłynęła na polonistykę zagraniczną?), wielu zostało zmuszonych do zmiany zawodu, rozpadały się zespoły badawcze, redakcyjne, środowiska zawodowe, zawieszano plany badawcze i edytorskie, blokowano je lub opóźniano itd. Nie ma wątpliwości, że – podobnie jak w innych dziedzinach życia publicznego – potencjał intelektualny krajowego środowiska polonistycznego, ukształtowany w końcu lat siedemdziesiątych, został w następnej dekadzie dramatycznie nadwerężony, zdestruowany, niekiedy po prostu nieodwracalnie zniszczony. Z drugiej strony, w każdym ośrodku – w miarę możliwości – podejmowano działania „na przetrwanie" – wbrew lokalnym kacykom, komisarzom, sekretarzom. Środowisko polonistyczne (w ogóle – naukowe) i wszystkie środowiska zawodowe było wszak poddane potężnemu ciśnieniu peerelowskiej destrukcji. Jaki był zatem bilans tamtej dekady? Jak wpłynął na literaturoznawstwo w III RP? Bez szczegółowych „lokalnych historii" w poszczególnych środowiskach nie będzie można się dowiedzieć, co się stało w polonistyce i – szerzej – literaturoznawstwie polskim. Osobnym i pasjonującym tematem są konwersje ideowe – niekiedy światopoglądowe – w naszym środowisku. Ktoś kiedyś – ostatecznie żyjemy w czasach wielkiej popularności biografistyki – zacznie zapewne spisywać „żywoty uczonych niewiast i mężów". A lata osiemdziesiąte mogą się okazać nie mniej pasjonujące niż transgresje roku 1956. Ileż świa-*

dectw wielkości i upadków, heroizmu i głupoty, szlachetności i pobłądzeń, prac ofiarnych i wysiłków zmarnowanych. A cudowne nawrócenia? – na przykład z jaskiniowego komunizmu na postmodernizm (przypadek pewnej sławistki). Wszystkie te tematy czekają na swoich monografistów.

Tymczasem dziś można by odnieść wrażenie, że lata osiemdziesiąte spłynęły po polonistach – by użyć określenia Witkacego – jak „woda po kocurze". Na początku lat dziewięćdziesiątych otrząsnęliśmy z się z traumy tamtych lat i, nie oglądając się wstecz, zabraliśmy się do nowych zadań i zatrudnień. Świadczy to na pewno jak najlepiej o niechęci polonistów do jakiegokolwiek kombatanctwa. Ale mamy także inne obowiązki – wynikające z pamięci o koleżankach i kolegach, dla których los – mówiąc eufemistycznie – nie okazał się łaskawy. Trudno przecież liczyć tylko na poetów, że spiszą za nas „czyny i rozmowy". Mamy też obowiązki stricte *zawodowe – zobaczyć historię swojej dyscypliny nie tylko jako historię idei (oraz idejek), dzieł i metodologii, ale także uwikłań w czas historyczny – ludzi i ich działalności. Jeden z najwybitniejszych historyków polskich myśląc o wydarzeniach lat osiemdziesiątych powiedział o następnej dekadzie: „przegraliśmy bitwę o pamięć". Jednak żeby ją przegrać, trzeba było bardzo się starać, żeby jej w ogóle nie podjąć. Poloniści, teoretycznie, mogliby tego błędu uniknąć – ostatecznie wszyscy kiedyś czytali* Pieśń V *Jana Kochanowskiego („Polak mądr po szkodzie").*

Włodzimierz BOLECKI

Jerzy JARZĘBSKI

Schulz i dramat tworzenia

„Istotą rzeczywistości jest s e n s. Co nie ma s e n s u, nie jest dla nas rzeczywiste" – powiada Schulz na wstępie *Mityzacji rzeczywistości* i w samej rzeczy trudno byłoby znaleźć u niego słowa bardziej radykalnie na pozór wiążące go z modernistyczną, logocentryczną perspektywą oglądu świata. Ale już samo „słowo" u Schulza dziwne, bo niekoniecznie racjonalne u podstawy, wywiedzione – jak już mówiono wielokrotnie – raczej z pierwotnego stanu, w którym nie oddzielało się jeszcze od tego, co nazwane, nie było więc budulcem racjonalnej struktury pojęciowej oplatającej świat rzeczy i warunkującej jego rozumienie, ale raczej ukrytą zasadą tego świata, siłą sprawczą, performatywem.

W mało w Polsce znanej książce o twórczości Schulza Henri Lewi tak komentuje programowe wypowiedzi artysty:

> Jestże to filozofia słowa, czy raczej obrazu? To w słowach, mówi Schulz, wypowiadał się najlepiej on – malarz. Nie chodziło jednak o słowa filozofa, chyba że presokratyka. Wszystkie słowa w *Sklepach cynamonowych* tworzą obrazy, sprowadzane są do swych zmysłowych korzeni, stają się na powrót metaforami. To mowa mieszana, owoc „kompromisu": ani czysty obraz (który mówiłby zbyt mało), ani abstrakcyjne słowo (które mówiłoby jednocześnie zbyt wiele i zbyt mało), lecz jedno i drugie zarazem. Żadna, nawet filozoficzna, intuicja nie wyraża się poprzez abstrakcję.[1]

Bardzo to celnie podpatrzone. Jeśli przyjrzeć się uważnie Schulzowskim aktom kreacji ukazanym w opowiadaniach, to w istocie nie mają one charakteru porównywalnego z boskim „stań się", wypowiedzeniem „słowa-performatywu", za którym idzie materializacja obiektu twórczego działania. Twórczość małego Józefa jest raczej spontanicznym uzewnętrznieniem sił natury czy seksualizmu, twórca

---

[1] H. Lewi *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, Editions de La Table Ronde, Paris 1989, s. 151, przeł. J. Jarzębski.

jest medium, przez które przemawiają potęgi, których nie rozumie i które mają charakter przedsłowny, umykający przed racjonalizacją. Taki spontaniczny akt kreacji przedstawia najlepiej opis pierwszych malarskich doświadczeń chłopca, zamieszczony w *Genialnej epoce*: chłopiec rysuje zwierzęta, ale w tych rysunkach nie stara się bynajmniej naśladować jakichś wzorców, czerpanych z Linneuszowej klasyfikacji, tzn. rysunki jego nie idą za wskazaniami Logosu, a wprost przeciwnie: wyprzedzają go, stanowią dlań wyzwanie, wymagają bowiem wtórnego wobec aktu tworzenia procederu nazywania. To raczej jakaś zewnętrzna wobec bohatera siła wodzi jego kredkami po papierze – i chyba na tym właśnie polega „genialna epoka", że w niej twórczość nie jest jeszcze wypełnianiem powstałego wcześniej projektu, lecz działalnością spontaniczną, wcześniejszą od racjonalizacji. Człowiek-twórca w tym pierwotnym stanie jest tylko medium, poprzez które przemawia niewyczerpana energia natury.

Ale „genialna epoka" to nie tylko czas, w którym natura dyktuje ręce natchnione gryzmoły – to także czas szczególnego typu o g l ą d a n i a, czas w którym zachodzą ważniejsze niż kiedykolwiek później procesy recepcji rzeczywistości. Mówi o tym cytowany wielokrotnie passus z listu Schulza do Witkacego, gdzie mowa o obrazach, które „statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań", interpretowanych następnie przez całe życie, przeprowadzanych „przez całą rozpiętość intelektu na jaką nas stać"[2]. Korespondują z tym fragmentem inne, cytowane równie często zdania z listu Schulza do Andrzeja Pleśniewicza, w których deklaruje autor pragnienie „powrotu do dzieciństwa" jako ziszczenia „genialnej epoki", „czasów mesjaszowych", ponownego wstąpienia w „pełnię i bezmiar" charakteryzujące dziecięce przeżycie świata[3].

Czyżby miało chodzić Schulzowi o to, by na powrót stać się dzieckiem, to znaczy powrócić do dziecięcej wrażliwości, usuwając ze świadomości to wszystko, co na niej nadbudowała potem edukacja i intelektualna refleksja? Nie przypuszczam. Ideałem byłoby raczej pogodzenie spontanicznego przeżywania z rozumnym poszukiwaniem ładu i sensu (żadnym konsekwentnym nietzscheanistą Schulz nie jest i choć do autora *Zaratustry* czasami się odwołuje, to przecie nigdy nie zaakceptowałby diatryby przeciw wierze w sens uniwersalny, jaką Nietzsche rozpoczyna *Wolę mocy*[4]). Podobna dwoistość i ambiwalencja cechują również projektowane przez Schulza akty twórcze, które wywodzą się ze spontanicznego przeżywania świata, ale jako punkt dojścia mają rygor intelektualnego projektu. Jakże to jednak jest zrobione? Jak się ma wobec historii prywatnej bohaterów, do jej kolejnych faz? Czy twórczość Schulzowskich bohaterów zawsze jest taka sama?

2/ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 475.

3/ Por. B. Schulz *List do A. Pleśniewicza z 4 III 1936*, tamże, s. 456.

4/ Por. F. Nietzsche *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (studya i fragmenty)*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, *Dzieła* F. Nietzschego, nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1910-1911.

Nie ulega wątpliwości, że u początków przeżywania świata leży u Schulza nie słowo, lecz obraz. Ale ten obraz pierwotny jest raczej mgławicą, nie dającą się ani dokładnie opisać, ani powtórzyć w twórczości malarskiej wieku dojrzałego. Rysunki Schulza, jakie znamy, nic nie mają wspólnego z „natchnionymi gryzmołami", które opisuje w *Genialnej epoce*. Także obrazy, jakimi wabi go w dzieciństwie Księga, są jakąś niewyraźnie określoną erupcją barwności i ekscentrycznych kształtów, nie przypominającą w niczym ani grafik z *Księgi bałwochwalczej*, ani najbliższych prywatnym emocjom scen o tematyce erotycznej, których tyle narysował w latach dwudziestych i trzydziestych. Już opisana w liście do Witkacego jego osobista wersja obrazów „o rozstrzygającym dla nas znaczeniu" to raczej późna rekonstrukcja tego, co – jak pisał – czeka na nas „na samym wstępie życia", „w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań"[5].

Jeśli zatem u Schulza słowo wyprzedzane jest przez obraz, to obraz taki, którego zdefiniować i opisać bez reszty niepodobna, ba, nie da się go zwizualizować, przedstawić wyraźnie w wyobraźni, można jedynie jego pierwotnej, niepochwytnej dynamice przeciwstawić inny ruch: wypiętrzających się, nakładających na siebie, pulsujących metafor. „Powrót do dzieciństwa" tak tylko zrealizować się może w wieku dojrzałym – poprzez „przekład" spontanicznej wizji na język słów odsyłających – w myśl przepisu zawartego w *Mityzacji rzeczywistości* – do pierwotnego logosu. Ma więc z pewnością rację Anna Czabanowska-Wróbel, pisząc o siłach chaosu apelujących do dziecięcej wyobraźni i obiecujących wyzwolenie jej z ograniczeń świadomości[6]. Trzeba jednak pamiętać, że ten chaos w opowieści jest już ujęty w karby słów, zmienia swój stan skupienia, zostaje przepuszczony przez język – wraz z jego porządkującą, sensotwórczą siłą. „Genialna epoka" wczesnej twórczości staje się w ten sposób przedmiotem opowieści człowieka dojrzałego i dzięki temu przenoszona jest w czasie, przywoływana wciąż na nowo, cyklicznie, wraz z kolejnymi lekturami tekstu. W ten sposób realizuje się jednak tylko jeden z aspektów twórczości drohobyckiego pisarza. Kolejne poznamy przypatrując się metamorfozom, jakim ulega u Schulza kluczowy motyw Księgi.

Jak pamiętamy, to, co w swej „genialnej epoce" dziecko umie wyczytać z Księgi, to tylko barwny, przenoszący emocje obraz, nie odgraniczony wyraźnie od towarzyszącego mu obrazu świata na zewnątrz tekstu:

> I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością.[7]

5/ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 474-475 *passim*.

6/ Por. A. Czabanowska-Wróbel *Obraz Króla olch w prozie Schulza*, w zbiorze: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci"*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 304.

7/ B. Schulz *Księga*, w: *Opowiadania...*, s. 114.

„Lektura" i tworzenie (niezwykłych obrazów) są w tym okresie awersem i rewersem tej samej monety, nie ma pomiędzy nimi wyraźnej granicy. Ta „genialna epoka" kończy się u Schulza w chwili obudzenia erotyzmu. Ustaje wtedy nieskrępowany przepływ obrazów, które swobodnie i przedrefleksyjnie wyrażają emocje bohatera, łącząc go z naturą. Erotyzm to przebudzenie „ja", początek procesu indywiduacji. Znaki Księgi stają się wtedy hieroglifami, skrywającymi swój sens właściwy pod maską języka symboli. Natura, która wcześniej była swobodnym przepływem obrazotwórczej energii życia, zmienia się w siłę osobną, niepokojącą, niezgłębioną – tak jak w dziwnej historii Anny Csillag, której włosy rosnąć poczęły nie spontanicznie, ale w myśl pewnej mitycznej fabuły o wymowie moralnej, która była „podobna w konstrukcji do historii Hioba"[8].

Czy nie jest więc tak przypadkiem, że twórczość jako opowiadanie historii zaczyna się u ludzi w chwili, gdy budzi się w nich erotyczna fascynacja? Szloma, który jest najdziwniejszą, najbardziej w wymowie ambiwalentną postacią Schulzowskich opowieści, zabiera malcowi suknię i pantofelki Adeli jak gdyby po to, aby przedłużyć w nim trwanie „genialnej epoki", czasu dziecinnego przymierza ze światem i stojącą za nim demiurgiczną siłą, tym czymś, co – jak mówi mały Józef – „posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów"[9]. Zarazem nowe odnalezienie Księgi wiąże się u Józefa z obudzeniem zmysłów: to wówczas centrum atrakcji, jakie ma dla niego świat, przesuwa się gdzieś w pobliże ponętnej Adeli.

Jaka stąd nauka w przedmiocie natury i charakteru twórczości? Otóż tam, gdzie gospodaruje erotyka, bije źródło opowieści: Anna Csillag, Magda Wang, pan Bosco z Mediolanu – wszyscy oni są rzeczywiście lub potencjalnie bohaterami jakichś historii o niejasno perwersyjnej wymowie. Katalizatorem najdłuższej Schulzowskiej fabuły staje się wiosenne zadurzenie bohatera w Biance – bo to Bianka jest centralną postacią sensacyjnych historii o dynastycznym spisku, wokół niej kręci się w istocie karuzela opowieści. Sama opowieść nie musi zresztą koniecznie zawierać jawnie erotycznych podtekstów, sam bowiem akt opowiadania jest już erotycznie nacechowany – jako próba uwiedzenia słuchacza lub słuchaczy, przykucia ich uwagi, zaproszenia w obręb własnego świata. Tak snuje swój groteskowy *Traktat o manekinach* Ojciec – by uwieść Adelę i młodziutkie szwaczki, tak pisał pierwotne wersje swych opowiadań Schulz – jako listy do bliskiej swemu sercu Debory Vogel.

Potrzeba „uwiedzenia" słuchaczy niekoniecznie zresztą u autora *Traktatu o manekinach* związana być musi z seksualnym napięciem. Pan Zeew Fleischer, jeden z tych uczniów Schulza, który nieco lepiej zapamiętał fantastyczne bajki opowiadane przez swego nauczyciela w trakcie lekcji, powiedział mi, że owe „bajki" były najczęściej opisami całkiem zwykłych zdarzeń z życia pisarza. Snuł on na przykład poetyckie opowieści o swoich wyprawach w okolice Drohobycza, urywając narrację w chwili, gdy zabrzmiał dzwonek na przerwę, i nigdy już do nich nie powracał, choć na następnych lekcjach uczniowie domagali się zakończenia. „Zakończenia",

8/ Tamże, s. 119.

9/ Tamże, s. 142.

puenty nie było jednak: *in statu nascendi* opowiadania Schulza były więc ubraniem w poetyckie słowo rzeczywistych przeżyć, które do puenty docierają jedynie wyjątkowo, są bowiem wyimkiem z nieskończonego trwania, tylko miejscami dającego się zinterpretować jako realizacja mitycznego wzorca fabularnego.

Podobnie jak we wcześniejszej fazie życia/twórczości, kiedy to obrazy przychodziły do rysującego chłopca jak gdyby z zewnątrz, bez jego świadomego udziału, tak też i opowieści Schulza u początków dyktuje „samo życie", powstają gdzieś na styku tego, co „świat przynosi", i twórczego „ja", które obleka zdarzenia w słowo narracji. Przyjdzie się zapewne zgodzić z główną tezą MacIntyre'a, że

> człowiek w swoim postępowaniu i w swojej praktyce, jak również w swych fantazjach, jest zwierzęciem opowiadającym historie. Nie jest nim ze swej istoty, lecz staje się nim poprzez swoją historię. [...] Wkraczamy w ludzkie społeczeństwo z jedną lub kilkoma przypisanymi cechami – rolami, do których zostaliśmy zaangażowani – i musimy się uczyć swoich ról, aby umieć zrozumieć, w jaki sposób inni reagują na nas i w jaki sposób nasze reakcje na nich zostaną z pewnością zrozumiane.[10]

Brzmi to bardzo „po Schulzowsku", bo przecie to autor *Mityzacji rzeczywistości* powiada, że „Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie «historyj»"[11], a w *Wiośnie* doda, opisując podziemne złoża mitycznych fabuł: „Wszystko, cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam majaczą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna"[12]. Gdzież więc początek ludzkich opowieści? Gdzieś na skrzyżowaniu życiowych przypadków i gotowych, mitycznych schematów fabularnych. Ale jeśli z doznań fizycznych płynie impuls erotyczny, pchający bohatera między ludzi, w dramatyczną rzeczywistość miłości, przyjaźni, zdrady, zazdrości, potrzeby panowania lub poddania się innym (Eros, jak się zdaje, rządzi u Schulza całością międzyludzkich związków – także tych zachodzących między mężczyznami), to powstające na tym polu emocje potrzebują objaśnienia, artykulacji płynącej z materiału mitów, gotowych fabuł, które doznająca świata jednostka przykłada do tego, co się jej w życiu przydarza. Szczególnie ważne jest to w przypadku erotycznej namiętności nie mogącej znaleźć zaspokojenia, skazanej na niespełnienie. Ona właśnie – by dało się znieść gorycz niepowodzenia – potrzebuje tego, co Sandauer nazywał „mitem klęski erotycznej" i co fabułę *Wiosny* kazało mu kojarzyć z historiami Samsona i Dalili, Heraklesa i Omfali czy Lohengrina[13]. O ile więc doznanie pierwotne zmysłowego bogactwa świata wyraża u Schulza obraz przeniesiony z zamkniętego obszaru wyobraźni jednostki w jakoś tam intersubiek-

---

10/ A. MacIntyre *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przel. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 385-386.

11/ B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, s. 384.

12/ B. Schulz *Wiosna*, w: *Opowiadania...*, s. 171.

13/ Por. A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, przedmowa do: B. Schulz *Proza*, Kraków 1964, s. 25-28.

tywnie komunikowalny obszar języka – z jego metaforyką, rytmiką, dźwiękowym bogactwem – o tyle Eros mówi językiem mitycznej fabuły, wyzwala niezwalczoną potrzebę opowiadania.

I wreszcie trzeci takt Schulzowskiej twórczości – ten, który kojarzyć trzeba z wiekiem dojrzałym. Polega on na stopniowym, coraz bardziej świadomym i konsekwentnym budowaniu całościowej struktury świata. Tak jak w poprzednich etapach, u jego początków leży doznanie elementarne i spontaniczne: to doświadczenie istnienia w stabilnym porządku natury, w ramach kosmicznego cyklu wiecznych powrotów – pór dnia, pór roku, etapów osobniczego rozwoju od narodzin do śmierci. A obok – mieszkania w przestrzeni uporządkowanej, zorganizowanej na podobieństwo domu, przystosowanej do struktury i potrzeb ludzkiego ciała, a także do struktury umysłu. Poszczególnym aspektom budowy owego gmachu-miasta-świata poświęciłem wiele miejsca we wcześniejszych szkicach[14], nie będę więc tutaj powtarzał tych znanych ustaleń. Chciałbym podkreślić jedynie, że tworzenie tego rodzaju struktur odbywa się w innym niż poprzednio rytmie: ład przez nie wyznaczany narasta powoli, daje się rozpoznawać za cenę dłuższej lektury, zestawiania wielości tekstów pochodzących z różnych czasów, powiązanych jedynie wspólnym zamysłem, odsyłającym do wielu na raz mitologii.

Jak w świecie Schulza współistnieją te trzy rodzaje twórczości? Otóż właśnie – współistnieją, a nie następują po sobie, mimo iż zakorzenione są niejako w trzech różnych epokach życia artysty, a w każdym razie z tych trzech epok: dzieciństwa, wieku dojrzewania i dorosłości pochodzi materiał elementarnych doznań płynących z rzeczywistości – odpowiednio: zmysłowych obrazów, emocji zrodzonych między ludźmi i wreszcie całościowej recepcji świata jako struktury. Magiczność poetyckiego słowa pozwala jednak – jak się rzekło – powrócić dzięki metaforze do pierwotności olśnienia obrazem, do „genialnej epoki", pozwala też (poprzez wpisanie w mit) przechować erotyczną fascynację okresu dojrzewania i wreszcie – zbudować świat-strukturę ratującą przed lękami związanymi z przeczuciem śmierci i zagłady tego świata, z którym identyfikuje się twórcza jednostka.

Przez ten świat artysta idzie błądząc i poszukując ładu w wielorakich labiryntach – przestrzeni, czasu, umysłu, sensów czy wartości. Przygoda egzystencji jest bowiem przygodą błądzenia – sens odsłania się tylko fragmentarycznie, niejasno, odnajduje się na moment i znów gubi, ale – jak powiada autor *Mityzacji rzeczywistości* – „siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata"[15]. Sens ten ukryty jest w stopieniu słowa i obrazu, w podziemnym, niejasnym związku, jaki łączy te dwa elementy, a wraz z nimi – doraźność i fizyczność tego, co tu i teraz, z przedwiecznością przenoszonej w słowie racji ostatecznej bytu. Racja owa jako coś izolowanego nie

---

14/ Przede wszystkim w szkicach *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1986, s. 170-226, oraz *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie" 2001 nr 2, s. 40-51.

15/ B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, s. 384.

mogłaby zapewne w świecie Schulza istnieć. Zbyt mocno wielbi on materialność istnienia, w niej właśnie poszukuje wciąż zasady uniwersum – stąd fizyka może się dlań stać współczesnym odpowiednikiem religii, rozumianej jako poszukiwanie przedustawnego sensu. Wszystkie te poszukiwania swój wspólny rdzeń odnaleźć mogą wszelako jedynie dzięki językowi, który tworzy most pomiędzy nimi a mową (prywatną i wspólną) żyjących jednostek.

Jeśli tak zinterpretujemy twórczość w rozumieniu, jakie nadaje jej Schulz, wyjaśnią się od razu dwie rzeczy. Po pierwsze: dlaczego literatura pojawiła się w artystycznej działalności autora *Sklepów* tak późno, tyle lat po pierwocinach jego malarstwa. Po drugie: na czym polega intuicyjnie, choć zdecydowanie przyjmowana wyższość jego opowiadań nad rysunkami. Wydaje się oto, że przygoda z literaturą jako twórczością wielostronną i – by tak rzec – palimpsestową, skupiającą w sobie doświadczenia kilku różnych epok życia, mogła rozpocząć się u Schulza dopiero w wieku dojrzałym, to znaczy wtedy, gdy autor począł z pełną świadomością traktować słowo jako symbol pośredniczący między różnymi sferami swojej duchowości i fizyczności. Twórczość w języku stała się wówczas nadzwyczaj poważnym przedsięwzięciem scalania kilku wymiarów jego egzystencji i nadawania jej uniwersalnego sensu.

Po drugie – malarstwo i rysunek w konfrontacji z poetycką prozą objawiły swą niedostateczność, związek z jednym w zasadzie, erotycznym i społecznym aspektem zakorzenienia artysty w świecie. Rysunki Schulza, choć w oczywisty sposób odwołują się do mitu, to jednak nie wykraczają w zasadzie poza jeden typ mitycznych fabuł – tych, które mówią o erotycznym poddaństwie mężczyzn wobec kobiet, o podejrzanych eskapadach na ulice miasta w poszukiwaniu erotycznej przygody, wreszcie – są próbą (malarskiej) indywiduacji, głównie tam, gdzie realizują się w postaci portretów i autoportretów. Wszystko to nawiązuje przede wszystkim do środkowej fazy twórczych doświadczeń artysty.

Schulz będzie więc zdolnym malarzem i rysownikiem, otwarcie wyznającym w wersji ikonicznej swe erotyczne kompleksy i fascynacje. Geniuszem pozostanie jako artysta słowa – to tam bowiem udało mu się spiąć w jednym twórczym dramacie wszystkie aspekty swego przeżycia świata, a także pokazać, w niezwykłej jednoczesności nakładających się na siebie różnych gestów kreacji, drogę, jaką przeszedł od dziecięcego olśnienia rzeczywistością, poprzez rozczarowania wieku dojrzewania – aż po pełne troski i lęku doświadczenie schyłku epoki, zagrożenia rozpadem tradycyjnych wartości i śmiercią. Twórczość artystyczna – jeśli nie jest tylko profesjonalną produkcją tekstów czy obrazów „użytkowych", służących rozrywce, celom doraźnym lub nawet, niech będzie, edukacji – musi pełnić rolę ocalającą. W tym sensie tytuł powojennego tomu wierszy Miłosza nie zestarzał się ani trochę. Schulz starał się „ocalić świat", budując bez wytchnienia swój obronny dom-cekhauz-teatr-laboratorium wizyjne, tak sugestywnie opisane w *Republice marzeń*. Ale ocalał go także – wracając wciąż do olśnień dzieciństwa czy erotycznych emocji i klęsk. Mesjasz Schulza przychodzi wszak po to, by odkupić całość ludzkiej egzystencji – tyleż duchowość, co fizyczność, zdrowie i chorobę, piękno

i koślawość, mądrość i głupotę. Nie ma więc u Schulza gorszej i lepszej strony bytu – wszystkie jego aspekty zasługują na swoje miejsce w porządku świata i temu właśnie służy twórczy dramat artysty, który z samej swej istoty musi być wielowarstwowy i zarazem historyczny – bo ma w sobie odbijać zarówno historię prywatną samego twórcy, jak historię świata, w którym działał – od nieuchwytnych początków aż po niedocieczony kres.

Włodzimierz BOLECKI

Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza[1]

I

Dziesięć lat temu Stefan Chwin opublikował artykuł poświęcony twórczości Brunona Schulza pt. *Grzeszne manipulacje. Historia sztuki a historia medycyny*[2]. Artykuł ten zyskał ogromną popularność i do dziś uważany jest przez badaczy Schulza za przełomowy. Chwin interpretował tzw. „grzeszne manipulacje", o których stale mówi się w opowiadaniach Schulza. Na czym polegają te „grzeszne manipulacje"?

Jakub, ojciec narratora opowiadań, jest hodowcą ptaków. Z Niemiec, z Holandii i z Afryki sprowadza jaja ptasie, które daje do wysiadywania „ogromnym kurom belgijskim". Jakub organizuje też „ptasie wesela", trzymając na strychu „stęsknione ptasie narzeczone", do których przylatują ptaki z okolicy Drohobycza. Narrator opowiadań komentuje, że hodowla ta była sprzeczna z naturą i że „lepiej jej nie wywlekać na światło dzienne". Chodzi o to, że Jakub wyhodował ptasie hybrydy, niepodobne do swoich rodziców i przodków. Pojawiają się „ptaki dwugłowe", „wieloskrzydłe" i „jednoskrzydłe", niektóre latają na wznak, inne są ślepe. To sztucznie wyhodowane potomstwo zostało zdeformowane i gatunkowo, i genetycznie. Hodowla ptaków kończy się więc degeneracją ich kształtów. Jakub jest autorem koncepcji, zgodnie z którą w naturze nie ma żadnych granic – formy, jakie ona przybiera są przypadkowe, wszystko może w dowolnym momencie i w dowolnym kierunku przekroczyć swoje granice. Chwin dodaje tu komentarz, że ta ptasia historia ma ukryty sens filozoficzny i łączy się z innymi opowiadaniami Schulza, których tematem są – niepokojące moralnie metamorfozy ludzi.

1/ Artykuł przygotowany w ramach subwencji FNP.

2/ Zob. *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 278-285.

Bohater tych opowiadań, Jakub, marzy bowiem o stworzeniu człowieka na kształt manekina. W demiurgicznej fantazji Jakuba-ornitologa miejsce ptaków zajmuje kobiece ciało. W swoich teoriach Jakub unieważnia zasadę psychocielesnej integralności osoby ludzkiej, traktując ciało jako przypadkowe i zmienne skupienie materii. Z ciałem można zrobić wszystko, a ontologiczna odrębność osoby i jej ciała jest fikcją, co podkreśla deklaracja Jakuba: *„principium individuationis furda"*. W opowiadaniach Schulza – komentuje ten wątek Chwin – odnajdujemy opowieść o eksperymentalnym fabrykowaniu nowego człowieka, połączonym z radosną desakralizacją osoby, z radością, która płynie z pozbycia się zasady principium individuationis. Skąd ten temat wziął się w twórczości Schulza? – pyta Chwin. Jego zdaniem Schulz przejął go z odkryć medycyny i biologii XX wieku. Dzięki eksperymentom Alexisa Carrela, już na początku ubiegłego wieku rozpoczęła się epoka transplantacji. Transplantacja kolejnych organów zmieniła więc obraz granicy ludzkiego ciała oraz tożsamości człowieka. Transplantacji towarzyszyło powstanie genetyki, która do pojęcia życia wprowadziła koncepcję informacji genetycznej. Z kolei manipulacje tymi informacjami otworzyły drogę do eliminowania organizmów słabszych i tworzenia organizmów udoskonalonych, np. w botanice, ale także, niestety, udoskonalonych ludzi – co znalazło wyraz w powstaniu tzw. eugeniki. Nowe odkrycia medycyny, np. elektroterapia, doprowadziły z kolei do przesunięcia granicy pomiędzy życiem a śmiercią, inne do przekraczania granicy pomiędzy płciami. Przedstawienia tych naukowych eksperymentów można odnaleźć w sztuce XX wieku – zwłaszcza w dziełach ekspresjonistów, futurystów i surrealistów. Ich literackie przetworzenie możemy odnaleźć także w twórczości Schulza. Chwin przypomina, że w opowiadaniach Schulza pojawia się też wątek przeciwny takiej wizji tworzenia nowych organizmów za pomocą eksperymentów genetycznych i transplantacyjnych. W drugiej części *Traktatu o manekinach* Jakub dokonuje charakterystycznej inwersji. Najpierw chciał stworzyć człowieka na obraz manekina, potem zamierza stworzyć manekina na obraz człowieka. Innymi słowy, chce nie tylko przywrócić zasadę *principium individuationis*, czyli osobowej i cielesnej tożsamości, ale na dodatek chce uczynić ją także zasadą przedmiotów martwych.

Zdaniem Chwina, w ten sposób w prozie Schulza mamy do czynienia z wewnętrznym konfliktem, to znaczy z dwiema sprzecznymi ocenami „grzesznych manipulacji" biologicznych. Z jednej strony, w latach trzydziestych takie eksperymenty świadczyły o estetycznej pokusie zawartej w ideologii eugenicznej, która była bliska marzeniom artysty-demiurga. Artysta ten – reprezentowany w opowiadaniach Schulza przez Jakuba – stwarza przecież nowe światy, nie licząc się z ograniczeniami materii. Z drugiej strony, w utworach Schulza tym marzeniom zostało jednak przeciwstawione moralne dążenie do odbudowy tożsamości ciała i materii. Schulz jednak – pisze Chwin – „nie potrafił do końca odrzucić estetycznej perspektywy materialistycznego witalizmu, która nadawała rozmach jego wyobraźni". W jego wyobraźni nie istniało bowiem żadne filozoficzne uzasadnienie dla potępienia genetyczno-transplantacyjnych manipulacji na żywej materii. Ten kon-

flikt – kończy swą sugestywną interpretację Stefan Chwin – powoduje, że na pozór oderwana od rzeczywistości twórczość Schulza dotyka najbardziej niepokojących pytań wieku XX.

||

Jednak choć interpretacja Chwina zwraca uwagę na niezauważony wcześniej historyczny kontekst opowiadań Schulza, to – moim zdaniem – jest ona całkowitym nieporozumieniem. Nie tylko nie da się jej uzgodnić z filozoficzną i estetyczną koncepcją sztuki, którą Schulz przedstawiał w komentarzach do swojej twórczości, ale jest ona też sprzeczna z elementarnymi sensami jego utworów. Interpretacja ta oparta jest bowiem na tezie, że obrazy hybryd są wyrazem obaw pisarza przed manipulowaniem tożsamością człowieka. Jednak tezy takiej nie ma w koncepcji sztuki Schulza, a modalność tej tezy, tzn. lęk przed dezintegracją osoby ludzkiej, jest modalnością zupełnie innej koncepcji kultury[3] oraz współczesnych nam dylematów tzw. bioetyki.

Tą samą drogą, co Chwin poszedł Jerzy Jarzębski. Zwrócił on jednak uwagę, że pojęcie, które w interpretacji Chwina odgrywa kluczową rolę, tzn. *„principium individuationi"* jest zaczerpnięte z pism Nietzschego[4]. Zdaniem badacza tematy nietzscheańskie są obecne jednak w opowiadaniach Schulza jedynie „w parodystycznym ujęciu". Jarzębski pisał: „trudno wyobrazić sobie osobowości od siebie bardziej odległe niż nieśmiały i skłonny do samoponiżenia Schulz i wpatrzony w swój ideał «nadczłowieczeństwa» Nietzsche"[5]. To prawda, jeśli chodzi o ich osobowości, jednak relacjami idei w dziełach obu autorów rządzą zupełnie inne reguły. Spróbuję więc uzasadnić tezę, że twórczość Schulza zawdzięcza bardzo dużo filozofii sztuki Fryderyka Nietzschego.

Temat ten jednak nie był dotąd systematycznie analizowany w polskich badaniach twórczości Schulza, dlatego moje rozważania mają jedynie charakter wstępny. Znamienne, że w wydanej ostatnio cennej książce pt. *Fryderyk Nietzsche i pisarze polscy* nazwisko Schulza nie pojawia się ani razu[6].

3/ Interpretacja Chwina jest paradoksalnie kontynuacją tej samej aksjologii, która spowodowała krytykę opowiadań Schulza przez K. Wykę i S. Napierskiego w ich sławnym „dwugłosie o Schulzu". Rekonstruowałem aksjologiczne założenia obu krytyków w książce pt. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, Kraków 1996 (II wyd.). Por. M. Bartosik *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.

4/ Zob. *Wstęp* do: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1998 (wyd. II), s. C-CV.

5/ Tamże, s. CII.

6/ Red. W. Kunicki, współpraca K. Polechoński, Poznań 2002. Nie pojawiają się też w tej książce nazwiska Gombrowicza, Herlinga-Grudzińskiego. Nie ma też nazwiska Nietzschego w książkach poświęconych Schulzowi: Henri Lewi *Bruno Schulz ou les stratègies messianiques*, Paris 1989; R.E. Brown *Myths And Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991; Cz.Z. Prokopczyk (ed. by), Bruno Schulz *New Documents and Interpretations*, New York 1993.

Relacja Schulz – Nietzsche, jak mi się zdaje, jest częścią co najmniej czterech znacznie rozleglejszych obszarów tematycznych. Pierwszy, najbardziej rozległy, obejmuje miejsce idei Nietzschego we wschodnioeropejskim modernizmie[7]. Drugi to wpływ Nietzschego na literaturę polskiego modernizmu, który (wpływ) jedynie we wczesnej fazie – do lat dwudziestych – wydaje się dość dobrze rozpoznany[8]. Trzeci obszar to oddziaływanie literatury niemieckiej, szczególnie tradycji fantastycznej i mitologicznej, na wyobraźnię Schulza[9]. Sam Schulz wielokrotnie wskazywał na takie związki. A wreszcie czwarty obszar, najwęższy, dotyczy miejsc konkretnych idei Nietzschego w twórczości Schulza. W tym szkicu zajmę się jedynie tą ostatnią kwestią. Jednak o którejkolwiek z tych kwestii jest mowa, pamiętać trzeba, że wpływ Nietzschego na kulturę intelektualną i artystyczną modernizmu rzadko miał charakter bezpośrednich nawiązań czy dosłownych cytatów. Idee Nietzschego krążyły w piśmiennictwie modernistycznym często jako anonimowe lub przefiltrowane przez inne, a także nawet jako świadectwa zdeformowanej recepcji niemieckiego filozofa.

Jakie zatem elementy pozwalają na tworzenie paraleli Nietzsche–Schulz? Kategoria *„principium individuationis"* – która ma bardzo długą tradycję – funkcjonuje w schulzowskiej koncepcji literatury niewątpliwie w takim samym sensie, w jakim używał jej Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, tzn. jako kryterium podziału na sztukę apollińską i dionizyjską. Obecność tej kategorii w utworach Schulza świadczy, że pisarz gruntownie znał twórczość Nietzschego. Polskie wydanie *Narodzin tragedii* ukazało się w roku 1907 w przekładzie Leopolda Staffa i było jedną z najpopularniejszych książek Nietzschego w Polsce[10].

O idei sztuki dionizyjskiej Schulz wypowiedział się *expressis verbis* z nieukrywaną fascynacją. Jego krótki komentarz ma charakter mini manifestu. Oto słowa Schulza: „czujne pogotowie intelektu nie zabezpiecza przed wiecznie otwartą po-

---

7/ Ostatnio pojawiły się gruntowne studia dotyczące modernizmu rosyjskiego, zob. np. *Nietzsche in Russia*, ed. by B.G. Rosenthal, Princeton 1986; E.W. Clowes *The Revolution of Moral of Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, Illinois 1988, Sankt-Petersburg 1999; *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, ed. by B.G. Rosenthal, Cambridge University Press, 1994.

8/ Zob. m.in. M. Głowiński *Maska Dionizosa* (1961), w: tegoż *Mity przebrane*, Kraków 1990; T. Weiss, *F. Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890-1914*, Wrocław 1961; J.T. Bear *Nietzsche's Influence in Early Work of W. Berent*, „Scando-Slavica" 1971, t. 17; R. Nycz *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości W. Berenta* (1975), przedr. w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; A. Walicki *Stanisław Brzozowski and the Polish Begginings of „Wester Marxism"*, Oxford 1989.

9/ Pisałem o tym w artykule *Schulz-Witkacy, Witkacy-Schulz. Wariacje interpretacyjne*, w: *Czytanie Schulza* (1994). O znaczeniu tradycji romantycznej dla Schulza pisze obszernie Jarzębski, *Wstęp do* B. Schulz *Opowiadania...*, s. CII-CV.

10/ F. Nietzsche *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przel. L. Staff, Warszawa 1907, reprint Warszawa 1990. Wydanie to oznaczam skrótem NT. Schulz mógł czytać oryginał niemiecki.

kusą głębin przedludzkich, przed fascynacją sfery podkulturalnej, przed podszeptem chaosu. Natrafiamy tu na autentyczną i niesfałszowaną żyłę tej zdyskredytowanej przez szarlatanów, literacko i intelektualnie zdyskredytowanej sfery, którą Nietzsche nazwał dionizyjską"[11]. W deklaracji Schulza mamy zatem do czynienia nie z parodią myśli Nietzschego – jak można by sądzić na podstawie opowiadania *Kometa*[12] – lecz z wyrażonym wprost entuzjazmem dla nietzschańskiej filozofii kultury, tzn. dionizyjskości. Twierdzę, że najważniejsze punkty filozofii sztuki Schulza wywodzą się wprost z pism Nietzschego.

Ta koncepcja musiała być dla Schulza interesująca z, co najmniej, dwóch powodów. Po pierwsze, Schulz, jak wszyscy moderniści, szukał w koncepcjach kultury i sztuki zasad uniwersalnych, a nie lokalnych czy narodowych. Ten właśnie uniwersalny charakter miały koncepcje Nietzschego. Schulz mógł znaleźć u Nietzschego radykalne przeciwstawienie problemów sztuki i spraw bieżących[13]. W tym właśnie kontekście Nietzsche pisze, że „dyonizyjskie wyzwolenie z pęt indywidualnych objawia się nasamprzód w uszczerbku instynktów politycznych, spotęgowanym aż do obojętności, nawet wrogości"[14]. Po drugie, Nietzsche sięgnął w swych koncepcjach do tradycji antycznej i pogańskiej, a Schulz otwarcie przyznawał, że właśnie z tej tradycji wywodzi się jego wyobraźnia. Pisał: „Tu autor czuje się bliski Antyku, sądzi, że swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia [...]"[15]. Owo „pogańskie pojmowanie życia" niewątpliwie zawdzięcza w znacznej mierze koncepcji sztuki dionizyjskiej przedstawionej w *Narodzinach tragedii*. Podobieństwo rozważań Schulza do koncepcji Nietzschego wydaje się niekiedy tak duże, iż niektóre sformułowania Schulza można by nawet określić jako parafrazy sformułowań niemieckiego filozofa.

Jednym z tych sformułowań jest właśnie kategoria *principium individuationis*. W opowiadaniach Schulza kategoria ta pojawia się tylko raz, w utworze pt. *Kometa*. Wypowiada ją bohater utworu, Jakub, którego narrator traktuje ironicznie[16]. Sens tej kategorii w twórczości Schulza jest jednak identyczny jak w koncepcji Nietzschego, tzn. że kategoria ta implikuje podział bytu na odizolowane, indywidualne elementy. Jak wiadomo, kategoria *principium individuationis* jest w koncepcji Nietzschego wyznacznikiem sztuki apollińskiej. A sam Apollo został nazwany przez Nietzschego „boskim obrazem *principium individuationis*", „ubóstwieniem" i „ge-

---

11/ B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (1939), cyt. za: *Opowiadania...*, s. 409.

12/ Taka jest teza Jarzębskiego, *Wstęp* do B. Schulz *Opowiadania...*, s. CII.

13/ To przeciwstawienie jest jednym z kluczy do koncepcji „mityzacji rzeczywistości" przedstawionym przez Schulza w eseju pod tym samym tytułem. Analizowałem ten esej w książce *Poetycki model prozy...*

14/ NT, s. 142.

15/ *„Exposé" o Sklepach cynamonowych* (1937), z niemieckiego przeł. J. Ficowski, cyt. za: B. Schulz *Szkice krytyczne*, opr. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 5.

16/ Zob. Jarzębski, *Wstęp...*, s. CII.

niuszem" tej zasady[17]. Apollo stoi więc na straży sztuki rozumianej jako przestrzeganie miary i prawideł oraz oddzielającej człowieka od natury. Sztuka apollińska podporządkowana jest intelektowi oraz moralności. Zdaniem Nietzschego obie te instancje – rozum i moralność – podporządkowują byt takim kategoriom, jak piękno, brzydota, zło i dobro, jednak te kategorie są obce istnieniu, ponieważ istnienie, czyli byt, jest niekontrolowanym żywiołem. Tymczasem zasada *principium individuationis* stanowi fundament sztuki, która ten żywioł zasłania i która zatem nie jest przedstawieniem istnienia, lecz jego pozorem. Sztuka apollińska przesłania więc rzeczywistość jakby zasłoną Mai, nie przedstawia jej zatem, lecz wytwarza złudzenie. Pokazując światu pozór i złudzenie, sztuka apollińska – twierdzi Nietzsche – jest kłamstwem o rzeczywistości. Żeby rozerwać zasłonę zasłaniająca rzeczywistość, aby dotrzeć do istoty bytu, trzeba przede wszystkim unicestwić zasadę *principium individuationis*. W koncepcji Nietzschego tej destrukcji dokonuje właśnie Dionizos[18].

W Narodzinach tragedii można znaleźć wiele sformułowań podkreślających, że unicestwienie zasady *principium individuationis* miało dla nietzscheańskiej koncepcji kultury wyzwalający charakter. Nietzsche pisał, że „istota żywiołu dionizyjskiego" polega na „rozkosznym zachwyceniu, które przy przełamaniu *principii individuationis* powstaje z największej głębi człowieka, nawet natury..."[19]. „Odnajdziemy teraz w orgiach dyonizyjskich Greków znaczenie uroczystości wyzwolin świata i dni przemienienia. Dopiero w nich osiąga przyroda swą radość artystyczną, dopiero u nich przełamanie *principii individuationis* staje się zjawiskiem artystycznym"[20].

Sztuka apollińska to dla Nietzschego jakby więzienie, którego mury może zniszczyć Dionizos. Ale dionizyjskość to nie tylko akt burzenia/wyzwolenia, lecz także powrót do źródeł kultury, do jej fundamentów, zatem do czegoś, co jest ukryte, ale na czym się wspiera cały gmach kultury. Nietzsche pisał: „Musimy niejako kamień po kamieniu rozebrać ową artystyczną budowlę kultury apollińskiej, dopóki nie ujrzymy podwalin, na których ją wzniesiono"[21]. Ten motyw pojawia się u Schulza wielokrotnie w jego licznych formułach na temat konieczności „powro-

---

17/ NT, s. 37, 109, 142.

18/ Nietzsche – jak wiadomo – przeciwstawienie Apolla i Dionizosa, sztuki dionizyjskiej i apollińskiej wyjaśniał w dwóch porządkach. Porządek pierwszy ma charakter historyczny: Grecy stworzyli sztukę apollińską, a następnie skonfrontowali ją z elementami wywodzącymi się z kultur pierwotnych istniejących od dawna w misteriach dionizyjskich. Synteza tych dwóch nurtów doprowadziła do powstania tragedii. W drugim porządku, sztuka apollińska i dionizyjska są nazwami dwóch biegunowo przeciwnych i uniwersalnych koncepcji sztuki. Oba te porządki istnieją w filozofii sztuki Schulza, jakkolwiek zdecydowanie wyraźniejszy jest ten drugi.

19/ NT, s. 25.

20/ NT, s. 29.

21/ NT, s. 31.

tu do istoty rzeczy", do jej „najgłębszego rdzenia", do „wstąpienia w esencjonalość" etc. Patronuje mu bez wątpienia słynne zdanie Nietzschego, że „mistyczny okrzyk radości Dionizosa rozsadza zaklęty krąg indywiduacji i otwiera drogę do matek istnienia, do najwnętrzniejszego rdzenia rzeczy"[22]. Sparafrazował je Schulz w opowiadaniu *Wiosna*: „Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone onferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te opłakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek"[23]. Ta nietzscheańska wizja dionizyjskości łączy się w opowiadaniach Schulza z postromantyczną metaforą „docierania do dna", „zstępowania do głębi" – charakterystyczną dla jego opowiadań, czyli z symbolistycznym postulatem docierania za pomocą sztuki „do głębi istnienia", pod powierzchnię rzeczywistości, która, jak zgodnie z romantykami twierdził Nietzsche, jest jedynie apollińskim pozorem, a nie bytem samym.

Opozycja Apollo i Dionizos jako przeciwstawienie kultury norm, reguł, wartości i pozoru, nieobliczalnemu, bezimiennemu żywiołowi natury odżyje w prozie Schulza w obrazach niekontrolowanej wegetatywności jako synonimu istnienia[24].

Drugim źródłem fałszu sztuki apollińskiej jest według Nietzschego to, że byt traktowany jest w niej w kategoriach etycznych. Tymczasem – twierdzi Nietzsche – aby dotrzeć do istnienia, trzeba zobaczyć je nie jako kreację „Boga etyki" (tzn. chrześcijaństwa), lecz jako kreacje „Boga artystów". Istnienie świata – pisze Nietzsche – jest usprawiedliwione nie jako zjawisko etyczne, lecz jako zjawisko estetyczne. Sztuka, która chce być moralna, jest kłamstwem, ponieważ życie „jest czymś esencjalnie niemoralnym". Przeciwstawienie kategorii „życia" i „etyki" było popularne w obrębie wczesnomodernistycznego dekadentyzmu. W Polsce – jak wiadomo – patronował mu Stanisław Przybyszewski. Jednak sens rozważań Schulza jest zupełnie inny niż w amoralizmie głoszonym przez dekadentów. Przybyszewski nadawał amoralizmowi sens personalny – legitymizował w ten sposób amoralizm postawy artysty-cygana. Tymczasem Schulz – sięgając do tych samych nietzscheańskich źródeł – nadawał amoralizmowi sens ontologiczny. Dla Schulza bowiem aetyczny jest nie artysta („kapłan sztuki" w terminologii Przybyszewskiego), lecz byt – samo istnienie. Pozaetyczność bytu jest według Schulza konsekwencją faktu, że byt sam w sobie jest bezimienny i dlatego sztuka (a zarazem – jedynie sztuka) jest „sondą zapuszczoną w bezimienne"[25]. Wyjaśniając Witkacemu swą koncepcję literatury Schulz pisał: „Mówiono o destrukcyjnej tendencji tej książki. Być może, że z punktu widzenia pewnych ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu na-*

22/ NT, s. 109.

23/ Pierwszy zwrócił na to uwagę Jarzębski, *Wstęp* do: B. Schulz *Opowiadania*..., s. CI.

24/ Pomijam przykłady, gdyż motyw wegetatywności natury był wielokrotnie opisywany, jakkolwiek bez wskazania na możliwość jego nietzscheańskiego rodowodu.

25/ *Bruno Schulz do S.I. Witkiewicza*, cyt. za: B. Schulz *Opowiadania*..., s. 478.

scendi. Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna"[26]. A w innym miejscu dodawał: „to właśnie jest w twórczości głęboko moralne, że wkracza się tu za każdym razem w całkowicie nieprzewidzialne, że wchodzi się bez żadnej asekuracji w absolutne ryzyko, że wyzywa się tu prawdziwą odpowiedź żywiołu i przyjmuje ją nawet wtedy, gdy jest przeciwko nam wymierzona"[27].

Konsekwencją tezy, że sztuka musi być „sondą zapuszczoną w bezimienne" jest krytyka racjonalizmu, intelektu, języka nauki i wiedzy jako uniemożliwiających dotarcie do istnienia. Ten nietzscheański wątek w twórczości Schulza pojawia się w jego dziele oczywiście już przefiltrowany przez filozofię Bergsona.

III

Wydaje się, że Schulz pożyczył od Nietzschego kilka charakterystycznych fomuł, które rozwijał potem w swoich narracjach – np. nietzscheański rodowód ma schulzowskie przeciwstawienie dwóch sfer: pozaracjonalnego żywiołu oraz intelektu. Wróćmy jednak do *principium individuationis*.

Nietzsche cytuje Schopenhauera (*Swiat jako wola i wyobrażenie*) mówiącego o człowieku uwikłanym w zasłonę Mai:

> Jak na rozszalałym, ze wszech stron nieograniczonym morzu, co wyjąc wznosi się i zniża wód góry, żeglarz siedzi w łodzi, ufając słabej łupinie; tak, wśród świata udręki, siedzi spokojnie jednostka, oparta z ufności o *principium individuationis*. Można by rzec o Apollinie, że niewzruszona ufność w owo *principium* i spokojna postawa uwikłanego w nie człowieka osiągnęły w nim najwznioślejszy swój wyraz i można by samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principii individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość pozoru, wraz z jego pięknością.[28]

W koncepcji Nietzschego *principium individuationis* jest kategorią, która pełni funkcje gorsetu narzuconego na byt. Także w opowiadaniach Schulza forma indywidualna jest ograniczeniem, biologia natomiast jej przezwyciężeniem. Narrator Schulza na przykład opisuje swoją ciotkę jako białe, płodne mięso przekraczające granice jej osoby, która jest ledwie utrzymywana w ramach formy indywidualnej, ale i nawet w tym cielesnym ograniczeniu jakby gotowe w każdej chwili – jak pisze Schulz „rozpaść się, rozgałęzić i rozsypać"[29]. Charakteryzując swoje utwory Schulz napisał: „Te rojenia o wyzwoleniu z okowów ciała, o przeistoczeniu życia

---

26/ Tamże, s. 477.

27/ B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, tamże, s. 411.

28/ NT, s. 24.

29/ „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmowy, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę".

przez poezję znalazły sobie u Schulza nową ojczyznę, klimat swoisty, w którym wystrzelają czujną, tropikalną wegetacją: jakieś legendarne dzieciństwo pełne cudów zachwytów i przeobrażeń. Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm, a wszystko przetkane najbarwniejszą, najbardziej oszałamiająca fabułą"[30].

W tekstach Schulza wielokrotnie pojawiają się opisy redukcji formy indywidualnej, np.:

> Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę. Gdy tak idą prosto przed siebie wpatrzone w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani na milimetr. I wtedy jasnym się staje, że to, co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś *idee fixe* własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością. Jest to jakaś antycypacja powzięta na własne ryzyko, bez żadnej poręki, dogmat nietykalny, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość. Nie ma w tej książce bohatera indywidualnego, jest anonimowy tłum lalek, manekinów z wystaw fryzjerskich, passantów w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów, zagubionych i zaplątanych w mechanizm miasta, w „chodzenie ulicami", figur bez twarzy i bez indywidualności.[31]

W recenzji z książki Debory Vogel Schulz napisał:

> Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to, jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa wielkich skupisk ludzkich. Jest w tej degradacji, w tej rezygnacji z indywidualności jakiś spontaniczny patos, jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakieś zjednoczenie się z determinizmem, które go prawie przezwycięża. W tym świecie ludzkich atomów, krążących według praw przedustawnych nie miejsca na losy indywidualne, istnieją tylko losy typowe, ruchy od wieków prestabilizowane, fazy cykliczne i powracające. Dookoła tych manekinów zagubionych w pustyni ulic wstaje patetyczny świat geometrii, mas i ciężarów: [...] Jesteśmy jakby w surrealistycznym krajobrazie ograniczonym płaskimi domami bez okien, figurami reklam i szyldów, pod niebem tekturowym i lakierowanym, w świetle późnym i przesądzonym. Ten świat kolorów, materiałów, tandetnych etykiet i szyldów, metali i mas geometrycznych, posłuszny biegowi jakiegoś własnego kalendarza jest ruchomą scenerią życia, wyraża w transformacjach swych faz kolejnych sens tego życia, fluktuacje i nawroty wiecznej sprawy serc ludzkich. Ta książka w swym wegetatywnym rytmie opowiada o „fluktuacji istoty związanej z rytmem wszechrzeczy".[32]

30/ Nota na skrzydełku pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937. Zdaniem Ficowskiego jest to prawdopodobnie tekst autorstwa Schulza. Cyt. za: B. Schulz *Szkice krytyczne*, s. 8.

31/ B. Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: *Sanatorium pod Klepsydrą*, cyt. za *Opowiadania...*, s. 280.

32/ B. Schulz *Akacje kwitną*, cyt. za: *Szkice krytyczne*, s. 27.

Charakterystyczny jest opis pośmiertnej maski Piłsudskiego, która przechodząc w fazę mitu traci rysy indywidualne:

> Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. Zapewne ci, którzy byli w pobliżu niego, znali Jego uśmiech i zachmurzenie, błyski chwili na Jego twarzy. Nam z daleka coraz bardziej gubią się indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy. Umierając, wchodząc w wieczność, mży ta twarz wspomnieniami, wędruje przez szereg twarzy, coraz bledsza, przestronniejsza, aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze.[33]

> Koncert miłości kobiecej [...]. W tych ekstatycznych momentach gubi się dla autorki *principium individuationis*, znika różnica pomiędzy cierpieniem a rozkoszą [...] ból [bohaterów powieści] staje się jedynym ich szczęściem i w cudownym zmierzchu majowym, w całej rozkwitłej naturze wiosennej widzi ona nagle od wieków przygotowaną scenerię dla tej najgłębszej symfonii, która teraz triumfalnie nadciąga, jak od dawna utęsknione spełnienie.[34]

IV

W *Narodzinach tragedii* żywioły apolliński i dionizyjski występują w dwóch formach. Po pierwsze jako artystyczne moce samej przyrody, wynurzające się z niej bez pośrednictwa człowieka. W prozie Schulza odpowiadają tej koncepcji rozbudowane opisy wegetatywności natury: roślin, zwierząt, ludzi a także animacja przedmiotów. Schulz niewątpliwie podzielał zdanie Nietzschego, że wobec tych „bezpośrednich stanów artystycznych przyrody" każdy artysta może być jedynie „naśladowcą". Po drugie: Apollo i Dionizos to symbole dwóch wykluczających się koncepcji sztuki uprawianej przez artystów. Sztuka dionizyjska łamie granice, wyzwala świat, odradza go, przełamuje granice między człowiekiem i światem, kulturą i naturą. Ze zjednoczenia z nią płyną upojenie, rozkosz, ekstaza, będące wyrazem radości z uwolnienia od pozoru i złudzenia tworzonego przez sztukę apollińską. Identyczny motyw odnajdujemy w prozie i esejach Schulza.

Dionizos w koncepcji Nietzschego doświadcza na sobie „cierpień indywiduacji", jest bogiem cierpiącym, ponieważ według jednego z mitów został przez Tytanów rozerwany na kawałki (ten pokawałkowany Dionizos był czczony potem jako Zagreus). To dionizyjskie cierpienie – pisze Nietzsche – równa się podziałowi bytu na cztery żywioły: powietrze, ziemię, wodę i ogień. Nietzsche pisze w tym miejscu o „rozdartym, potrzaskanym na jednostki świecie", dla którego jedynie sztuka jest „radosną nadzieją, że zaklęte kolo indywiduacji da się przełamać jako przeczucie przywróconej jedności". Tę odzyskaną jedność bytu symbolizuje roztańczony i rozśpiewany orszak Dionizosa.

33/ Cyt. za B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, opr. S. Rosek, Kraków 1993, s. 25.

34/ *Zofia Nałkowska na tle...*, s. 412.

Wszystkie te idee należą do centralnych motywów w filozofii sztuki Schulza. Ich wersja teoretyczna została przez Schulza sformułowana w eseju *Mityzacja rzeczywistości*. Mówiąc w największym skrócie: Schulz rozwija w nim koncepcję, zgodnie z którą, dawna jedność słowa została rozerwana na izolowane fragmenty. Jedność tym elementom może przywrócić jedynie sztuka, a dokładniej – zabieg zwany przez Schulza mityzacją. Celem mityzacji jest odzyskanie utraconej jedności, mit jest bowiem w koncepcji Schulza rzeczywistością pierwotną. W pierwotnej rzeczywistości ukryty jest sens istnienia, którego nie ma w sztuce współczesnej zbudowanej na odizolowanych od siebie fragmentach dawnych kultur i mitów. Żeby więc dotrzeć do pierwotności, do mitu, do sensu – pisze Schulz – trzeba najpierw odrzucić pozór, jaki wytwarzają języki współczesnej cywilizacji. To schulzowska wersja krytyki kultury apollińskiej. Centralną kategorią Schulza staję się więc mit rozumiany jako pierwotność, a podstawową ideą – powrót do stanu owej pierwotności. Nie ma wątpliwości, że idea ta jest w literaturze polskiej kolejnym wariantem nietzschańskiej koncepcji „wiecznego powrotu"[35].

Następną ideą w schulzowskiej koncepcji mityzacji rzeczywistości jest „regeneracja mitów". We wspomnianej już *Mityzacja rzeczywistości* – jakby rozwijając metaforykę orszaku dionizyjskiego – pisał Schulz, że „Słowo" w dzisiejszym znaczeniu jest już tylko „fragmentem jakiejś dawnej integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełnienia się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności". Poezja, czyli sztuka – pisał Schulz – to „regeneracja pierwotnych mitów"[36].

Wydaje się, że pierwowzorem tej koncepcji jest także książka Nietzschego. Proces obumierania mitów w historii i postulat ich odnowienia Nietzsche nazwał właśnie narodzinami tragedii.

Pierwsze wydanie dzieła Nietzschego z 1872 r. miało tytuł *Narodziny tragedii z ducha muzyki* („*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*"), który w II wydaniu z 1886 r. został zmodyfikowany: znikło sformułowanie „z ducha muzyki", a doszedł podtytuł: „czyli hellenizm i pesymizm" (taki jest też podtytuł w tłumaczeniu

35/ Por. Jarzębski, *Wstęp*..., s. CI.

36/ B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, cyt. za: *Szkice krytyczne*, s. 11-12. Por. „[Wędrowiec] grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odlamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanosi się cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. Zaciera ręce, gdy mu się uda wywołać powszechny zamęt, maskaradę nieporozumień, wieżę babel idei. Z rozkoszą bawi się w arbitra i rozsądza spory między tymi widmami problemów, rozsądza je najopaczniej, ze złą wolą, z jedyną intencją do prowadzenia sprawy do absurdu, niby to rewindykuje rozkradzione członki na rzecz skrzywdzonej idei, ale biada faworyzowanej. Udusi ją wnet w nadmiarze zrewindykowanej treści" (*Wędrówki sceptyka*).

Staffa). Według Nietzschego sztuka apollińska jest obrazowa, dionizyjska – muzyczna. Sztuka apollińska to sztuka snu (pozór stwarzany przez sny), sztuka dionizyjska to sztuka upojenia. Oba te wątki istnieją w koncepcji literatury Schulza.

Nietzsche cytuje wiersz Hansa Sachsa: „Wszelkie wieszczenie i kunszt słów// Tłumaczem jest prawdziwych snów"[37]. Koncepcja sztuki jako tłumaczenia snów pojawia się w wielu sformułowaniach Schulza, który często posługiwał się identycznym sformułowaniem „translacja snu na język literatury". Ta romantyczna idea była też oczywiście znana Schulzowi z dzieł Zygmunta Freuda.

Z kolei terminologia muzyczna jest jednym z najważniejszych motywów leksyki w utworach Schulza. Mówiąc w skrócie: formą istnienia natury w opowiadaniach Schulza jest bardzo często muzyka obecna także na poziomie kompozycji utworów, w których poszczególne obrazy i motywy powtarzają się i zanikają w rozmaitych słownych modulacjach i tonacjach. Uzasadnienie tej koncepcji można także odnaleźć w *Narodzinach tragedii*. Nietzsche pisał bowiem o „zdolności muzyki do odrodzenia mitu" i w takiej funkcji – jako regeneracji mitu na poziomie języka – muzyczność istnieje u Schulza. Powtarzanie słów i wątków, rytmizacje, leksyka muzyczna – wszystkie te zabiegi mają u Schulza sens odnowicielski, zgodnie z podtytułem książki Nietzschego *Odrodzenie tragedii z ducha muzyki*.

Mit w *Narodzinach tragedii* – pisze Nietzsche – „mówi w przenośniach"[38]. Tego samego określenia używa wielokrotnie narrator opowiadań Schulza, uzasadniając niezwykłą ilość metafor w języku swojej prozy, które są, według niego, stylistycznym sposobem osiągania mityzacji rzeczywistości[39].

Sztuka osiąga jedność z istnieniem – pisze Nietzsche – „w krótkich okamgnieniach"[40]. Ta idea mogłaby z kolei tłumaczyć sformułowanie Schulza, że „poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów"[41].

Zdumiewające jest podobieństwo koncepcji procesu twórczego u obu autorów. Nietzsche powołując się na Schillera pisał: „Jest we mnie najpierw uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje dopiero później. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje idea poetycka"[42].

Schulz pisał identycznie:

> Nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny

37/ NT, s. 22.

38/ NT, s. 114.

39/ Zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy*...

40/ NT, s. 115.

41/ B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*...

42/ NT, por. s. 41, 42, 74, 75.

związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym zalążkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata. Pierwszym zawiązkiem *Wiosny* był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyślić treści. Ten stan, jakkolwiek treściowo ubogi, daje mi poczucie konieczności, legitymację do snucia, pewność legalności całego procesu. Bez tego fundamentu byłbym wydany na łup wątpliwości, miałbym poczucie blagi, dowolności i nieautentyczności tego, co tworzę.[43]

Podobnie jak u Nietzschego kategorie filozofii sztuki Schulza, np. dzieciństwo (oraz idea „dojrzewania do dzieciństwa"), nie mają charakteru biologicznego, lecz światopoglądowy[44]. „Elementy tego mitologicznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuć, leków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi kolebkę mitycznego myślenia"[45].

Tak jak wcześniej wspomniałem, schulzowskiej recepcji idei Nietzschego nie należy rozpatrywać jedynie jako dosłownych nawiązań do pism autora *Narodzin tragedii* (choć są i takie). Znaczna część tych idei stała się bowiem obiegowymi składnikami piśmiennictwa modernizmu (zwłaszcza w jego nurcie symbolistycznym – przykładem polskim mogą być wiersze Leśmiana). Jednak twórczość Schulza w tej perspektywie warta jest uwagi z jeszcze jednego powodu. Schulzowska recepcja nietzschanizmu różni się bowiem zasadniczo od jego najbardziej rozpowszechnionych i charakterystycznych realizacji. Schulz nie tylko wkomponował ją we własną, oryginalną koncepcję literatury i sztuki, ale przede wszystkim odrzucił jej najbardziej znane rozumienia – „woli mocy", „przeszacowania wszystkich wartości", „nadczłowieka", krytyki chrześcijaństwa etc. W recepcji Schulza nietzscheanizm staje się bowiem składnikiem filozofii istnienia, bytu, żywiołu natury etc. Jest to zapewne nietzcheanizm przefiltrowany przez idee Bergsona, ale jeśli by szukać dla niego jakichś interpretacyjnych paralel, to można by zapewne wskazać tę interpretację Nietzschego, której dokonał Heidegger.

V

Moja interpretacja filozofii sztuki Brunona Schulza wymaga jeszcze dwóch uzupełnień. Po pierwsze – jak kiedyś napisałem – estetycznym źródłem twórczości Schulza jest tradycja groteski wczesnego modernizmu, to znaczy tego jej nurtu, który nazywany jest secesją lub *Art Nouveau*[46]. W typowych dla niej hybrydycz-

43/ *W pracowniach pisarzy*, cyt. za: B. Schulz *Szkice krytyczne*...

44/ Por. NT, s. 76.

45/ Schulz *„Exposé" o Sklepach cynamonowych*...

46/ Zob. Hasło *Groteska, groteskowość* w: *Słownik literatury Polskiej XX wieku* oraz mój artykuł *Schulz-Witkacy, Witkacy-Schulz*...

nych połączeniach roślin, zwierząt i ludzi, w zamiłowaniu do przedstawianiu postaci mitologicznych, szczególnie misteriów eleuzyńskich, postaci Selenów, satyrów czy Dionizosa, Schulz odnalazł kontynuację filozofii kultury sformułowaną przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii*. Co ma wspólnego dionizyjskość z „grzesznymi manipulacjami" i *principium individuationis*? Żywioł dionizyjski to „upojenia pełna rzeczywistość, która również na jednostkę nie zważa, lecz nawet stara się indywiduum zniweczyć i wyzwolić mistyczne u c z u c i e j e d n o ś c i "[47]. Pogański orszak Dionizosa to tradycja mitologicznej groteski, której centralnym motywem są najróżniejsze hybrydy: ludzi-zwierząt, zwierząt-zwierząt, ludzi-roślin etc. Wszystkie te hybrydy były pojęciowymi i ikonicznymi obrazami idei jedności i nieustannej metamorfozy bytu, której echo słychać wyraźnie także w Schulzowskim sformułowaniu: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statutowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Ta wędrówka form jest istotą życia"[48].

Jednakże z drugiej strony, interpretacja moja pomija obecność w twórczości Schulza tradycji judaistycznej – najbardziej wyraziście obecnej na rysunkach i w grafikach pisarza. Niewątpliwe wizualizacja kultury żydowskiej na rysunkach i obrazach Schulza jest zdecydowanie wyraźniejsza niż motywy secesyjnej groteski i rzecz jasna trudno się w obrazach Schulza dopatrzyć jakichkolwiek aluzji do *Narodzin tragedii*. Czy w tych dwóch interpretacjach nie ma więc sprzeczności? To pytanie musi być postawione tym bardziej, że jedyna jak dotąd całościowa interpretacja dzieła Schulza, której autorem jest Władysław Panas, opiera się na tezie, że twórczość Schulza wywodzi się z symboliki kabały, a szczególnie z tej jej odmiany, którą stworzył żydowski mistyk Izaak Luria. Zdaniem Panasa, leksyka Schulza oraz kosmogeniczna wizja wpisana w jego utwory tłumaczą się poprzez symbolikę kabały i charakterystyczną dla niej topikę mesjańską. Panas wskazuje ją w tych utworach, które ja z kolei łączę z filozofią Nietzschego. Mówiąc w największym skrócie: esej *Mityzacja rzeczywistości*, opowiadania *Noc lipcowa*, *Sierpień* czy *Wiosna* są w mojej interpretacji literackimi realizacjami „światopoglądu dionizyjskiego"[49], w interpretacji Panasa – topiki mesjańskiej. Pytanie zatem brzmi: co było rzeczywistą inspiracją schulzowskiej koncepcji literatury: nietzscheanizm czy mesjanizm kabały? Obu interpretacji, rzecz jasna, pogodzić się nie da, ale może zasada ich paradoksalnego współistnienia jest dokładnie taka sama jak falowej

---

47/ NT, s. 27.

48/ *B. Schulz do S.I. Wikiewicza*, przedr. w: *Opowiadania, eseje, listy...*

49/ Takie tematy jak wiosna, szczyt lata (noc lipcowa, sierpień) to centralne kategorie czasu dionizji. *Światopogląd dionizyjski* to tytuł artykułu Nietzschego, s. 53-79.

i korpuskularnej teorii światła. Nie ma jednak sprzeczności w pozytywnej odpowiedzi na konsekwencje obu tych interpretacji. W topice mesjańskiej, którą Schulz wizualizował w swoich grafikach i którą perfekcyjnie udokumentował Władysław Panas, łatwo bowiem odnaleźć także sensy charakterystyczne dla topiki dionizyjskiej. Dionizos i Mesjasz – to bowiem w świecie Schulza dwa symbole kosmicznej odnowy świata, święta wiosny, oczyszczenia, odrodzonej wegetacji, wiecznego powrotu i „zbawienia świata"[50]. A oczekiwanie na ten moment to ukryty temat i zarazem ukryta symbolika wszystkich utworów Schulza.

VI

Twórczość Schulza, obok dziel Bolesława Leśmiana, Wacława Berenta, Witolda Gombrowicza, Witkacego, Jarosława Iwaszkiewicza czy Zofii Nałkowskiej należy do najwybitniejszych osiągnięć dojrzałego modernizmu. Każdy z tych pisarzy znajdował w pismach Nietzschego inny typ inspiracji. Nałkowska czy późny Gombrowicz, czytali Nietzschego poprzez Schopenhauera[51], ale to trochę inny temat. Filozofia Nietzschego – jak i cała problematyka wczesnego modernizmu – nie była jednak popularna w Polsce w latach trzydziestych. To może wyjaśnia, dlaczego nietzscheanizm Schulza nie był wówczas zauważony, a jego literackie konsekwencje po prostu odrzucano. Schulz był przecież przez wielu krytyków uznany nawet za pisarza anachronicznego – za epigona secesji. Klimatowi literatury polskiej lat trzydziestych bardziej odpowiadał bowiem inny filozof niemiecki, którego filozofia była całkowitym zaprzeczeniem myśli Nietzschego.

Tym filozofem był Immanuel Kant i jego koncepcja podstaw metafizyki moralności[52].

*

Kolejne pokolenia czytelników próbują wpisać twórczość Schulza w takie opozycje modalne, jak: soma–psyche; sadyzm–masochizm; herezja–ortodoksja; pewność–niepewność; etyka–niemoralność; przypuszczenie–pewność, humanizm–antyhumanizm; dialog–monolog; Religia–gnoza;. Jednak modalność schulzowskiej

---

50/ Wyrażenie Schulza charakteryzującego postać Jakuba: „Pisane było temu srodze doświadczonemu przez los mężowi pielęgnować medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczułego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej", B. Schulz, *„Exposé" o Sklepach cynamonowych*, z niemieckiego tłumaczył J. Ficowski, w: Schulz *Księga listów*, zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 177-178.

51/ Jarzębski wywodzi koncepcje Schulza także z filozofii Schopenhauera, ale tezy tej nie uzasadnia.

52/ Piszę o tym w szkicu *Czas, przypadek i metafizyka moralności (Straszny czwartek w domu pastora K.L. Konińskiego)*, „Arkusz" 2003 nr 4.

filozofii sztuki unieważnia te opozycje, ponieważ Schulz bierze je w nawias – tak jak „ojca", bohatera swoich opowiadań, którego status opatruje cudzysłowem[53]. Twórczość Schulza jest bowiem antypsychologiczna, antyfreudowska, antybiologiczna nie dotyczy bowiem faktów, lecz – jak ją sam Schulz określił – „innej dymensji ducha"[54].

Zapewne także w jakimś stopniu z *Narodzin tragedii* wywodzi się najważniejsza modalność w koncepcji sztuki Schulza – ironia. W swoich sławnych komentarzach Schulz podkreślał, że w jego opowiadaniach obecna jest „zasada panmaskarady".

> *Sklepy cynamonowe* dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko defunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach życia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statutowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po blazeńsku wystawiony. [...] Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie tkanki.[55]

Motyw maskarady jako formy objawiania się bytu jest obecny w *Narodzinach tragedii*. Nietzsche pisał, że „bohaterowie mają tylko podrabiane, maskowane namiętności i wygłaszają tylko podrabiane, maskowane mowy"[56].

53/ W centrum akcji widzimy „ojca", zagadkową postać, kupca z profesji, który przewodząc gromadzie ciemnych i ryżowlosych subiektów, stoi na czele sklepu materiałów bławatnych. Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielęgnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczułego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej. *„Exposé" o Sklepach cynamonowych*.

54/ *„Exposé" o Sklepach Cynamonowych*, s. 5.

55/ *B. Schulz do S.I. Witkiewicza*, cyt za: *Opowiadania...*

56/ NT, s. 77.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Idee, metafory, wizje *Narodzin tragedii* ukształtowały wiele utworów europejskiego modernizmu. W literaturze polskiej – przed Schulzem – najważniejszą były *Żywe kamienie* Berenta (i twórczość Leśmiana). Natomiast w piśmiennictwie rosyjskim – poza bliskim Schulzowi nurtem literackiego symbolizmu[57] – koncepcja kultury przedstawiona w *Narodzinach tragedii* została w całości i w szczegółach powtórzona w dwóch książkach M. Bachtina *Poetyka powieści* Dostojewskiego i *Twórczość F. Rabelais*. Dziś nie ma już wątpliwości, że nadrzędne opozycje w koncepcjach Bachtina (homofonia–polifonia; kultura oficjalna–karnawał) są dosłownymi powtórzeniami podstawowych idei Nietzschego: opozycji kultury appolińskiej i dionizyjskiej – narodzin tragedii z ducha muzyki...[58]. Ale to już trochę inna historia.

57/ Zob. Głowiński *Maska...*; B.G. Rosenthal *Nietzsche in Russia...* oraz *Introduction* w: *Nietzsche and Soviet Culture...*, s. 1-32.

58/ Zob. J.M. Curtis *M. Bakhtin, Nietzsche and Russian Pre-Revolutionary Thogught*, w: *Nietzsche in Russia...*, s. 331-354; B. Groys *Nietzsche's influence on the non-official culture of the 1930s.*, w: *Nietzsche and Soviet Culture...*, s. 367-389.

Marek ZALESKI

Zamiast

> Myśl współczesna szykuje nam niespodziankę ateizmu, który ucieka od humanizmu: bogowie umarli albo odeszli z tego świata a człowiek sam, najbardziej nawet posłuszny rozumowi, nie potrafi już zrozumieć wszechświata. We wszystkich tych książkach przekraczających metafizykę obcujemy z gloryfikacją posłuszeństwa i wierności, które nie są posłuszeństwem i wiernością komukolwiek. Nieobecność bogów daje się odczuć jako nieokreślona obecność.
>
> Emmanuel Lévinas, *Spojrzenie poety*, 1956

> Zdawałoby się, że wszyscy ludzie powinni paść sobie w objęcia, krzycząc, że nie mogą żyć, ale żaden krzyk nie potrafi wydostać im się z gardła i jedyne co jako tako umieją, to kłaść słowa na papierze albo farby na płótnie, całkiem świadomi, że tzw. literatura i sztuka są zamiast.
>
> Czesław Miłosz, *Notatnik 1964-68*

I.

W poemacie zadedykowanym pamięci zmarłej żony, Orfeusz przestrzega zakazu bogów Hadesu[1]. Nie ogląda się za siebie i nie próbuje mówić z ukochaną. Mimo to traci Eurydykę: na ścieżce wynurzającej się z podziemi nie ma nikogo.

Każde odstępstwo od opowieści mitycznej jest znaczące, nie zmienia jednak funkcji samej opowieści. Każda wersja mitu pozostaje mitem, każdy mit stanowi pomost między tym, co pochodzi z porządku rzeczy niekoniecznych, przypadkowych i nietrwałych a tym, co przynależy do rzeczy wiecznych, uczestniczy w całości, w boskim porządku rzeczy pierwszych, niepoddane niszczycielskiemu

1/ Cz. Miłosz *Orfeusz i Eurydyka*, „Tygodnik Powszechny" 2002 nr 40. Wyd. książkowe: Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

działaniu czasu. Każdy mit stanowi przestrzeń sensu wypełniającego przepaść między znakiem – śladem obecności bytu (*resp.* – sensu) a jego znaczeniem partycypującym w owej obecności. Buduje most między tym, co przynależy do świata fenomenów i zdarzeń a tym, co stanowi rzeczywistość logosu. Tak jest też – co postaram się pokazać – i w poemacie Miłosza. Zarazem w tej Miłoszowskiej wersji mitu o Orfeuszu i Eurydyce dokonuje się coś niezmiernie istotnego, co każe pytać o samą funkcję mitycznej opowieści.

2.

O funkcji i znaczeniu mitu, antropologowie i religioznawcy, a wreszcie filozofowie i historycy idei napisali całe biblioteki. Ale w tym wypadku, szczególnie istotne w Miłoszowskiej wersji opowieści wydaje się charakterystyczne dla mitycznej koncepcji życia – jak pisze o tym Ernst Cassirer – „głębokie przeświadczenie o zasadniczej i nie dającej się wymazać solidarności życia, która przerzuca pomost nad bogactwem i różnorodnością jego poszczególnych form"[2]. Cassirer utożsamia je z „silną wiarą w jedność życia" – tak silną, że „usuwa ona w cień wszystkie różnice, które z naszego punktu widzenia wydają się oczywiste i nie do zatarcia". Nie dość tego: powiada, że uczucie to jest tak silne i niezachwiane, iż „przeczy i rzuca wyzwanie śmierci". „W pewnym sensie całą myśl mityczną można zinterpretować jako stałe uparte negowanie zjawiska śmierci" – konkluduje filozof[3].

W opowieści Miłosza owo wspomniane już, mityczne przeświadczenie o solidarności życia zostaje nie tyle zakwestionowane czy podane w wątpliwość, ile unaocznione i poddane deziluzji, jako dokonująca się w mitycznym powtórzeniu kompensacyjna, choć w końcu daremna praca. Skryta w opowieści mitycznej nadzieja zwycięstwa nad śmiercią okazuje się bezsilna. Miłosz zdaje się dawać nam do zrozumienia – i w zgodzie z nietzscheańskim przekonaniem – że to, co nam przynosi opowieść (*resp.* poezja, filozofia) jest iluzją: ludzie wynaleźli sztukę po to, by móc znieść ciężar prawdy nie do zniesienia. Oczywiście, taki sposób myślenia u autora *Światła dziennego* ma swoje antecedencje. Miłosz wielokrotnie powtarzał: „ród ludzki zbyt silnej dawki rzeczywistości znieść nie może", dlatego też stara się przesłonić grozę wypełniającego ową rzeczywistość *mysterium fascinosum et tremendum* stając w szeregu tych, którzy stawiając słowa na papierze, nanoszą farby na płótno i uciekają się do rytuałów[4].

Na czym polega owa dokonana przez autora *Orfeusza i Eurydyki* inwersja w mitycznej opowieści? Inaczej aniżeli w tradycji przedstawień historii, Miłoszowski Orfeusz powstrzymuje się od pokusy, by spojrzeć na przedmiot swojej miłości i pozostaje posłuszny władcom Podziemia. Czym jest łamiące zakaz spojrzenie i czym

---

2/ E. Cassirer *Esej o człowieku, Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 152.

3/ Tamże, 153.

4/ Por. Cz. Miłosz „*Szkło*", w: *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 13 oraz *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 237.

jest tutaj posłuszeństwo? Spojrzenie Orfeusza jest złamaniem danego bogom przyrzeczenia: za karę Eurydyka zostanie mu odebrana na zawsze. Wergiliusz i Owidiusz oceniają jednoznacznie postępek arcypoety, choć mają dla niego słowa usprawiedliwienia. Im dalej w historię poezji, ocena ta staje się coraz bardziej niejednoznaczna: w wieku dwudziestym mityczna opowieść staje się filozoficzną parabolą, a sam Orfeusz eponimem poety i uosobieniem przygody poezji[5].

Nieposłuszeństwo Orfeusza jest oznaką *hybris*, czyli braku miary, i szacunku należnego od śmiertelnika bogom. Ale rzecz w tym, że Orfeusz nie jest zwykłym śmiertelnikiem, przysługuje mu status półboga: jego inkantacje mają moc sprawczą, są interwencją w porządek natury i porządek zdarzeń, zdolnością właściwą istotom nadprzyrodzonym. W tradycji literackiej Orfeusz od początku staje się arcypoetą ale i kapłanem, *sacer interpresque deorum* – jak go określił Horacy[6]. Jego mowa jest bowiem obdarzona niezwykłym darem. Za Cassirerem, który o poezji wprawdzie nie pisze, ale aby zilustrować władzę słowa mitycznego sięga właśnie po Horacego, dopowiedzmy: „nic się nie może oprzeć magicznemu słowu: *carmina vel coelo possunt deducere lunam* – pieśń zdoła nawet księżyc sprowadzić z nieba"[7].

Ta jego podwójna bosko-człowiecza natura, kondycja graniczna, liminalna[8], zdaje się wywracać wszelki porządek ustalony jako naturalny, czyni go figurą tego, co paradoksalne, sytuuje poza dobrem i złem, wywyższa go i jest przyczyną jego nieszczęść. Jego postępek jest przekroczeniem, jest – jak pisze Lévinas na okoliczność orfickiej książki Maurice'a Blanchota – „przekraczającym spojrzeniem"[9]. Jest zatem transgresją, próbą wdarcia się w przestrzeń Tajemnicy, do matecznika bytu, a więc w miejsce, w którym – by użyć sformułowania Paula de Mana podążającego tropem egzegez Heideggera w analizach tekstów tak orfickiego poety jak Hölderlin – „nie tylko mówi o Byciu, ale mówi samo Bycie"[10].

5/ Jak pisze W.A. Strauss, w: *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetss 1971, w nowoczesności mit orficki zaczyna pełnić rolę metatekstu interpretacyjnego, rolę „mitu myślącego o micie" (s. 2). Tym tropem idzie także Robert McGahey w swojej książce *The Orphic Moment. Shaman to Poet- thinker in Plato, Nietzsche & Mallarmé*, State University of New York Press 1994, pisząc o nowoczesnej poezji orfickiej jako „poezji myślącej o poezji" (s. XVI).

6/ W.A. Strauss *Descent and...* s. 2.

7/ E. Cassirer *Esej...* s. 193.

8/ Por. V. Turner, Fields *Dramas, Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press 1974, s. 231 i n.

9/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na świecie" 1996 nr 10, s. 71.

10/ P. de Man *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, s. 256. Właśnie owo „spojrzenie przekraczające" będące domeną literatury, Lévinas za Blanchotem uznaje jako warunek instalowania się w Byciu, pozwala bowiem objawić się inności, wolnej od mediatyzacji naszego poznania. Por. E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 71 i n.

Postępek Orfeusza wydaje się karygodny: stanowi przekroczenie, które gwałci porządek panujący w państwie śmierci, manifestację aktywności, która w owej przestrzeni pozostaje najgłębiej obca, jest bowiem działaniem właściwym dla innych okoliczności i innego miejsca. Spojrzenie Orfeusza, *daimona* – półboga ale i śmiertelnika, wtrąca na powrót pod władzę czasu, narusza panujące w państwie umarłych *status quo*. Przywraca życiu to, co umarłe i nieodwołalnie wyrwane z porządku ludzkiej czasowości. Granica między światem żywych i światem zmarłych pozostaje wyraźnie wytyczona i w poemacie Miłosza. Twarze zamieszkujących królestwo zmarłych, to twarze o nieobecnym, niewidzącym spojrzeniu:

> Otaczały go twarze tłoczących się cieni.
> Niektóre rozpoznawał. Czuł rytm swojej krwi.
> Czuł mocno swoje życie razem z jego winą
> I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło.
> Ale oni stracili zdolność pamiętania.
> Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni.

Eurydyka należy więc do świata umarłych, co akcentują wyraźnie wszystkie poetyckie wersje mitu: tak jest u Wergiliusza, u Owidiusza, i tak jest też u Rilkego. U Miłosza tę przynależność poświadcza martwota wzroku, nieobecność spojrzenia, w którym brak siły ustanawiającej relację ze światem. Spojrzenie zamknięte, zapieczętowane opuszczonymi powiekami, zaświadcza o letargu niepamięci, o obcości i wyłączeniu ze świata żywych:

> I Hermes przyprowadził Eurydykę.
> Twarz jej nie ta, zupełnie szara,
> Powieki opuszczone, pod nimi cień rzęs.
> Posuwała się sztywno, kierowana ręką
> Jej przewodnika. Wymówić jej imię
> Tak bardzo chciał, zbudzić ją z tego snu.
> Ale wstrzymał się, wiedząc, że przyjął warunek.

Orfeusz patrzy więc na zmarłą. Zanim ruszy w drogę powrotną z Eurydyką prowadzoną przez Hermesa, z woli bogów widzi ją tylko przez chwilę, by zaraz dowiedzieć się, że dopóki znajduje się w państwie zmarłych patrzeć na nią mu nie wolno i nie wolno mu do niej mówić. Mowa jest tutaj czymś z tego samego porządku, co zakazane Orfeuszowi spojrzenie. Zdaje się działaniem w tej samej sprawie. Nazywanie jest dobre: jest w końcu imitacją boskiej kreacji. „Co jest wymówione wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia" (W, III, 28) – medytuje Miłosz w innym wierszu[11]. Jest więc czymś pozytywnym, choć .obdarzonym mniejszą aniżeli spojrzenie zdolnością docierania do przedmiotu swej adoracji:

11/ Cytaty z wierszy wydanych do 1993 roku lokalizuję za Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 1-3, Kraków 1993 i dalej w tekście oznaczam literą W. Cyfra rzymska oznacza numer tomu, liczba arabska numer strony.

Miłosz jako poeta buntuje się przeciwko negatywnej teologii dzisiejszych filozofów literatury, ale jest przecież świadomy zawodności języka, który w swych próbach dotarcia do rzeczywistości, gubi obecność przedmiotu w kolejnych zapośredniczeniach. Zapytajmy: czym jest tutaj spojrzenie i czym jest posłuszeństwo wobec zakazu?

Owe kwestie pozwoli lepiej oświetlić interpretacja gestu Orfeusza dokonana przez rówieśnika Miłosza a zarazem pisarza doskonale od niego różnego – Maurice'a Blanchota. Blanchotowska wykładnia mitu, zawarta w eseju *Spojrzenie Orfeusza*, jest filozoficzną rozprawką o literaturze – tu należałoby dodać: również o literaturze jako przedsięwzięciu, będącym próbą odzyskania tego, co utracone[12]. Jak pisze Richard Stamelman: obiekt miłości zostaje utracony, odnaleziony i stracony ponownie[13]. Orfeusz ogląda się za siebie i traci Eurydykę: jego spojrzenie ma potwierdzić istnienie ukochanej, lecz – tymczasem – ponownie ją uśmierca. Spojrzenie Orfeusza anihiluje, unicestwia, czyni nieobecnym. Mit jest alegorią klęski sztuki i klęski poetyckiego przedstawienia w próbach odzyskania tego, co zostało stracone. Zstąpienie Orfeusza do piekieł symbolizuje wysiłek poety zstępującego w przestrzeń, którą Blanchot nazywa Nocą. Warto przyjrzeć się jej symbolice. W tradycji poetyckich przedstawień mitu orfickiego noc ma jedno z najważniejszych znaczeń. W mitologii orfickiej jest przestrzenią śmierci, ale i primordialnego chaosu, z którego wyłania się świat bogów i ludzi. Patronką nocy jest bogini Nyx uważana za matkę bogów[14]. Dla romantyków, jak chociażby dla Novalisa, noc jest przestrzenią tajemnicy, w której biją źródłą sztuki, dostępnej we śnie albo szaleństwie jako nocy umysłu. W orfickiej mitologii Mallarmégo jest polem energii języka, matecznikiem Bycia (w Heideggerowskim rozumieniu) – więc przestrzenią, w której objawia nam się byt, ale i zarazem królestwem śmierci i nicości (którą poeta adoruje i określa mianem „mojej Beatrycze")[15]. U Blanchota „Nocą" nazwana jest również Eurydyka, będąca uosobieniem zakrytego sensu i inspiracji, przestrzenią tajemnicy, do której dostęp chce mieć artysta. Można więc powiedzieć, niewiele ryzykując, że dla modernistycznych poetów spojrzenie Orfeusza jest metaforą wglądu w tajemny matecznik sensu: jest tym, czym w tradycji biblijnej było oglądanie Boga twarzą w twarz, a więc spoglądaniem w twarz tajemnicy.

W tekście Blanchota zstąpienie poety do piekieł okazuje się naznaczone negatywnością: dokonuje się po to, by odzyskać to, co nie do odzyskania. Poeta usiłuje

---

12/ M. Blanchot *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na świecie" 1996 nr 10, s. 36-42. Tekst pochodzi z książki *L'Espace litteraire* (1955). Dalej w tekście jako SO, z numerem strony.

13/ R. Stamelman *Lost Before Telling. Representation of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press 1990, s. 43. Do tej znakomitej interpretacji tekstu Blanchota odwołuję się wielokrotnie w dalszych częściach mojego szkicu.

14/ Por. A. Krokiewicz *Studia orfickie*, Biblioteka „Meandra", Warszawa 1947, s. 41 i n. oraz R. McGahey *The Orphic Moment...*, s. XVIII i n.

15/ R. McGahey *The Orhic Moment...*, s. XVI-XVII, 119-121.

wyrazić w słowach to, co niewyrażalne, czyli doświadczenie śmierci i nicości. Próbuje dokonać niemożliwego. Orfeusz chce wyprowadzić Eurydykę w światło dnia, przywrócić jej dawną postać. Eurydyka jest utraconą żoną, ale zarazem symbolem sztuki:

> [...] jest ona skrajnością, którą mogłaby osiągnąć sztuka, jest – pod imieniem, które ją skrywa i pod zasłoną, która ją osłania – głębokim i ciemnym punktem, do którego zdają się zmierzać sztuka, pragnienie, śmierć i noc. Jest ona chwilą, w której istota nocy zbliża się jako i n n a noc (SO, 36).

Niełatwo interpretować metafory: każda jest pojemniejsza aniżeli jej interpretacja, ale Blanchotowskie metafory są wyjątkowo trudne do interpretacji. Stanowią bowiem, na co zwraca uwagę Lévinas, „próbę przejścia od języka do wypowiadającego się niewypowiadalnego", usiłują sprostać owej negatywności przedstawienia, „kłaść nacisk na tę zasłonę «nie», na pozbawioną istoty ostateczną istotę dzieła"[16]. Rozumienie „inności" jako „wiecznego strumienia zewnętrza", czyli tego, co pozostaje wolne od mediatyzacji naszego poznania, zakładające artykulację czy przedstawienie wolne od pułapki uprzedmiotowienia, w wyniku czego mamy do czynienia z ułomną i pozorną obecnością, znajdzie tu jeszcze swoje rozwinięcie. Na razie dopowiedzmy: Eurydyka stała się częścią królestwa cieni. Oczy śmiertelnych jej nie widzą, bo nie należy ona już do świata żywych. Orfeusz może wyprowadzić Eurydykę, tę inkarnację nicości, na światło dzienne jedynie wtedy, gdy powstrzyma się od tego, by na nią spojrzeć.

Jak podkreśla Stamelman, rozumowanie Blanchota w jego eseju jest zaprzeczone i żywi się paradoksem: rozdzielenie jest formą więzi, dystans – bliskością, nieobecność – obecnością. Ale też Orfeusz jest sprzeczną w sobie postacią: „przepaścią, granicą i mostem" – jak o tym pisze Robert McGahey, rekonstruując tradycję orficką w mitologii i poezji. Pośrednicząc między bogami i ludźmi, sam jest pośrednikiem między manicznym Dionizosem i mantycznym Apollinem, między wolnością woli a podległością sile dajmoniona, między porządkiem doryckim a frygijskim, odnowionym po koniec XIX wieku przez Nietzschego. W jego postaci zbiegają się i inne przeciwieństwa: także między tym, co ludzkie i zwierzęce, duchowe i cielesne. Ta sprzeczna kondycja – zauważa McGahey – to typowa kondycja szamana przewodniczącego misteriom, z których wywodzi się grecka tragedia: „Jego inkantacje i zaklęcia pomagały plemiennej wspólnocie – tak jak potem tragedia mieszkańcom greckiej *polis* – uporać się z licznymi na co dzień sprzecznościami w życiu czyniącymi zeń przestrzeń tragedii"[17]. Szamańska, sprzeczna w sobie kondycja, utrzymuje badacz, objawia się w kolejnych wcieleniach Orfeusza: znajdujemy ją w legendzie o Orfeuszu na Argos, u Empedoklesa i Heraklita, u Platona – filozofa a zarazem mimowolnego poety orfickiego, u Mallarmégo jako poety-myśliciela, sztukmistrza i maga, ojca poetyckiej nowoczesności.

16/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 74-5.

17/ R. McGahey *The Orphic...*, s. XV.

Rozumowanie Blanchota idzie jednak znacznie dalej. Aby pojąć stosowaną przez niego logikę, trzeba zrekonstruować jego poglądy na istotę literackiego przedstawienia, na szanse i zadania literatury. Myślenie autora *L'Espace littéraire* lokuje się w tradycji wyznaczanej przez twórczość Mallarmégo, Rilkego, Kafki, jak i filozofów, takich jak Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty. Tym, co jest dla niego konstytutywne – i co zarazem zakorzenia je w dwudziestowiecznej refleksji nad ontologiczną obcością języka i zewnętrznej wobec niego rzeczywistości – to przekonanie o przymusie przedstawiania rzeczywistości jako o potrzebie wywodzącej się ze stale towarzyszącej nam świadomości straty. Dla Blanchota samo pisanie pozostaje spowinowacone z ostateczną formą utraty, jaką jest śmierć. Śmierć, czyli nicość, w tym postępowaniu okazuje się kołem hermeneutycznym literatury. Pisanie nie tylko ma swoje źródło w doświadczeniu utraty, ale również – co paradoksalne – pozytywnie spełnia się w negatywności: „Bycie ujawnione przez dzieło – doprowadzone do mówienia – znajduje się poza wszelką możliwością, niczym śmierć, której nie można oswoić mimo całej retoryki samobójczej, albowiem to nie ja umieram, lecz nieodmiennie «się» umiera [...]"[18].

Zatem pisanie spełnia się w przeświadczeniu o niewyrażalności, w konstatowaniu fiaska, którym kończą się próby przedstawienia w literackim obrazie, na podobieństwo fiaska ostatecznego, jakim jest próba komunikowania realności śmierci. Ale Blanchot formułuje to jeszcze mocniej. Przyjmuje, że śmierć nie jest czymś danym, ale zadanym i tak jak u Heideggera stanowi *telos* ludzkiego bytu: każde *Dasein* jest budowanym sobie pomnikiem nagrobnym – więc należy tak żyć, by wykuć na nim godne nas epitafium. Nie tylko: śmierć stanowi również *telos* tekstu literackiego, jest w każdym razie przestrzenią, w której nieuchronnie spełnia się, ale i – co istotne – w której d o k o n a s i ę każdy akt pisarski. Pisarz jest „pracującą nicością", a śmierć i nicość są „nadzieją języka" pisze Blanchot w pochodzącym z 1947 roku eseju *Literatura jako prawo do śmierci*[19]. Bowiem pisanie jest doświadczaniem „cudotwórczej mocy negatywności". W tej metafizyce negatywnej śmierć jest figurą możliwości śmierci:

> Rozumiemy – pisze Blanchot – jedynie wyzbywając się istnienia, czyniąc śmierć m o ż l i w ą, zarażając to, co rozumiemy możliwością śmierci w taki sposób, że jeśli opuszczamy byt, wykraczamy poza wszelką możliwość śmierci i wyjście staje się brakiem wszelkiego wyjścia.[20]

Pisanie, ba!, sam język pojawia się przecież w miejsce rzeczywistości, zastępuje to, czego w sposób istotny nie ma: gdyby rzeczywistość, choć wydaje się oczywista, była dla nas nieproblematyczną obecnością, język i literatura byłyby niepotrzebne. Pisanie jest ufundowane na poczuciu próżni, na przeczuciu nicości, którą podminowana jest nasza egzystencja, pisanie artykułuje nieobecność, któ-

18/ E. Lévinas *Spojrzenie poety...*, s. 75.

19/ M. Blanchot *Wokół Kafki*, przel. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 14 i 41.

20/ Tamże, s. 49-50.

rej najpełniejszym wyrazem jest śmierć. Stanowi więc – to prawda, że upodrzędnione w stosunku do oryginału i będące jego lichą imitacją, ale jednak! – wcielenie nicości. I niczym śmierć wyposażone jest w siłę negatywności: niweczy to, co przedstawia.

Na tę paralelność umierania i pisania zwraca uwagę Richard Stamelman: to śmierć zobowiązuje nas do tego, by nadać życiu jak najdoskonalszy kształt. To ona pobudza naszą wolność i zmysł estetyczny – podobnie jak pisanie. Pisanie, wszelka literatura zaczyna się wraz z uwewnętrznieniem wiedzy o czekającym nas końcu, wraz ze świadomością pustki i znikomości, którą podszyte jest spełniające się życie. Ale język nie jest w stanie ocalić tego, co odchodzi w przeszłość i znika. Zdaniem Blanchota nawet przyspiesza znikanie tego, co nazywa i wywłaszcza je z istnienia:

> Język to źródło zarazem pewności i niepokoju. Mówię: „ta kobieta" i natychmiast mam nad nią władzę. Oddalam ją, przybliżam, jest ona tym wszystkim, czym pragnę, żeby była. Staje się miejscem najbardziej zdumiewających przemian i działań. Z przedmiotem bez nazwy nie potrafimy nic zrobić. [...] Mówię: ta kobieta. Hölderlin, Mallarmé i ogólnie rzecz biorąc wszyscy ci, których poezja mówi o istocie poezji, w akcie nazywania widzieli niepokojący cud. Słowo daje mi to, co samo oznacza, ale najpierw samo to unicestwia. Abym mógł powiedzieć „ta kobieta" muszę najpierw w taki czy inny sposób pozbawić ją rzeczywistego istnienia z krwi i kości, unicestwić ją i uczynić nieobecną. Słowo daje mi byt, ale daje mi go wyzbytym z bytu. Jest nieobecnością tego bytu, jego nicością, tym, co pozostaje z niego, gdy utracił byt, to znaczy, jest tylko faktem, że go nie ma. Z tego punktu widzenia mówienie jest dziwnym przywilejem.[21]

Język pojawia się więc w miejsce tego, co „jest". Język przeczy istnieniu! Nie tylko pozbawia rzeczy ich ontologicznej realności, ale również nie posiada zdolności odzyskiwania znaczenia tego, co przepadło w studni przeszłości. Nie jest władny zachować tego, co czyni przedmiotem przedstawienia, co zmienia w obraz czy metaforę. Budując swoje konstrukcje, które rzekomo odnoszą się do rzeczywistości stając się jej artykulacją, podstawia się w jej miejsce, zastępuje tamtą obecność, spycha ją w niebyt. Mówienie o czymś, nazwanie czegoś, jest tożsame z zacieraniem, niweczeniem obecności przedmiotu naszej wypowiedzi. Wzięta w nawias języka rzeczywistość zostaje niejako zawieszona. Co więcej, aby język nie kłamał głosowi, utrata musi dokonać się naprawdę, zatem jest artykułowane to, co już jest nieobecnością i brakiem, tymczasem wszelka artykulacja i tak powoduje brak tego, do czego się odnosi. Nieobecność jest więc spotęgowana:

> Kiedy mówię, zdaje sobie w pełni sprawę, że moje słowa istnieją nie inaczej, jak tylko przez to, że to, co „jest" zniknęło w tym, co jest jego nazwą i nazywaniem, umarło, by zaistnieć w nazwie... A zatem coś było, a teraz tego nie ma. Jak je odnaleźć? Jak odzyskać w moim mówieniu ową uprzednią obecność, która musi zostać zanegowana, jeśli mam mówić, jeśli mam ją wypowiedzieć. I tak właśnie odkrywamy wieczną udrękę języka, kie-

21/ Tamże, s. 28.

dy nostalgicznie zwraca się ku temu, co jest w nim brakiem, co z konieczności brakiem być musi, by brak wypowiedzieć.[22]

Stamelman powiada, że Blanchot „chce pozostać wierny owej nieobecności". Bowiem „słowo unicestwia bezpośredniość tego, co wyraża. Spowija rzecz pustką czyniąc ją daleką i nieobecną. Słowa oznaczają nie rzecz, ale nieobecność rzeczy, i dlatego język zakłada utratę. Dlatego, jeśli chce wyrazić nieobecność, którą oznacza, musi sam stać się milczeniem i brakiem"[23]. Pisanie jest więc meblowaniem pustki, zanikaniem. Jest działaniem paradoksalnym, jako że za swój pozytywny cel zakłada spełnienie negatywne: ma wypowiadać „nic", wyrażać pustkę, artykułować brak, nieobecność, spełniać się jako działanie nieprzedstawiające niczego, a więc zrezygnować z figuratywności języka.

Zatem język, zdaniem Blanchota, obdarzony jest podstępną ambiwalencją: siłą anihilacji i pozoru przywracania. Co zjawia się w języku, pojawia się z a m i a s t rzeczywistości. Słowo zjawia się w zastępstwie rzeczy, ale owa właściwość zastępowania, więc wytwarzania dystansu między rzeczą a jej językową reprezentacją, jednocześnie dowodzi przecież związku między nimi. Czyniąc rzecz nieobecną, zarazem wyposaża ją w znaczenie, jakie jej może nadać jedynie język. Coś znika z rzeczywistości, by pojawić się w tekście. Pisanie powołuje do życia literaturę, ale usuwa w niebyt świat – bowiem „język bierze swój początek tylko z pustki, żadna pełnia, żadna pewność nie jest w stanie przemówić. [...]. Negacja jest związana z językiem"[24].

W tym ujęciu również mówiący podmiot zostaje poddany tej negatywnej transgresji i podlega wyobcowaniu: istnieje w separacji od siebie – realnego, prowadzi zastępczą, widmową egzystencję w swoim tekście. Sytuując się w tekście staje się dla siebie „innym". Jednostkowy podmiot powierza swoją egzystencję bezosobowości języka. Ta Blanchotowska ontologia pisania i literatury, dodajmy, znalazła swoją kontynuację w dziele Rolanda Barthes'a. „[...] wiedzieć, że pismo niczemu nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć że jest dokładnie «tam, gdzie nas nie ma»" – pisze Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*[25]. Dla Blanchota język nie artykułuje uczuć, nie wyraża osobowości piszącego, nie przedstawia jego świata: jest raczej ekstensją próżni, w jaką zmienia się „ja" mówiące. Wymazuje podmiot z tekstu wydając go pastwę językowego „się", bezosobowych znaczeń konstytuujących się w grach językowych. Jak głosi słynna formula Barthes'a, język to pomieszczenie, w którym drzwi nie mają klamki. Istniejemy w swoim macierzystym języku: nie można „wejść" do języka, ani go „opuścić". Dla Blanchota jest on pro-

---

22/ M. Blanchot *L'Entretien Infini*, cyt. za R. Stamelman *Lost Before Telling*..., s. 39).

23/ R. Stamelman *Lost Before Telling*..., 39.

24/ M. Blanchot *Wokół Kafki*, s. 30.

25/ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przel. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 152, a stronę wcześniej notuje: „Ktoś powinien mnie nauczyć, że nie można pisać nie odbywając żałoby po własnej «powadze» (czyli uzurpowaniu sobie nadziei na dostęp do rzeczywistości – M.Z)" i dodaje: „wciąż mit Orfeusza – nie odwracać się".

giem ontologicznym: drzwi języka prowadzące na stronę egzystencji prowadzą zarazem w pustkę. Język jest zatem ufundowany na doświadczeniu straty.

3.

Myślenie Miłosza znajduje się na antypodach myślenia Blanchota, choć i Miłoszowi jako nowoczesnemu poecie przychodzi dzielić wspólną z autorem *L'Espace littéraire* wiedzę o ontologicznym pęknięciu między językiem a rzeczywistością. Tyle, że wyciąga on z tej wiedzy radykalnie inne wnioski i inną, w związku z tym, buduje mitologię literatury. Napisać, że Miłosz jest bardzo daleki od zadomowionej w nowoczesnej poezji orfickiej mistyki śmierci, znaczyłoby napisać za mało: autor *Miasta bez imienia* jest jej niechętny a nawet wrogi. „Jest bardzo dużo śmierci, i dlatego tkliwość..." (W, II, 201) „Poezja jest energią. Otóż istnieje we wszechświecie tajemnicze wspólnictwo pomiędzy energią, ruchem, rozumem, życiem i zdrowiem. Czy są optymistyczne, czy pesymistyczne wiersze są zawsze pisane przeciwko śmierci"[26]. Swoją poezję od *Trzech zim* sytuuje niezmiennie po stronie życia, światła, ruchu. Głosi w niej zaprzysięgłą pochwałę istnienia. Jego koncepcja literatury pozostaje więc w całkowitej opozycji do scharakteryzowanej wcześniej wizji Blanchota naznaczonej pasywnością i negatywnością. Jeśli Blanchot za cel i pokarm literatury uznaje dokonującą się na papierze transgresję: od bycia do nie bycia, Miłosz odwrotnie: „Tylko tam, gdzie poezja uczestniczy w borykaniu się człowieka z sensem słowa «być» (a nigdy to się nie skończy, dopóki będzie żył na ziemi człowiek), jest potrzebna"[27].

Opowiada się jako poeta słowa „jest" – i to we wszystkich jego znaczeniach: od fizykalnego po metafizyczne. Nieodmiennie pozostaje po stronie tego, co dziś określa się mianem „metafizyki obecności". Tak okazuje się także i tym razem. W jego poemacie Orfeusz próbując zjednać sobie Persefonę i podziemne bóstwa wyśpiewuje hymn na cześć urody świata i za zasługę poczytuje sobie to, że jako poeta zawsze afirmował byt i bycie:

> Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
> O dymiącej wodzie różanego blasku.
> O kolorach: cynobru, karminu,
> Sieny palonej, błękitu,
> O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.
> O ucztowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.
> O smaku wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów.
> O locie jaskółki, locie sokoła, dostojnym locie stada
> Pelikanów nad zatoką.
> O zapachu naręczy bzu w letnim deszczu.
> O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci
> I żadnym swoim rymem nie sławił nicości.

26/ Cz. Miłosz *Przemówienie na Rencontre Mondiale de poésie (World Poetry Conference)*, Montreal, wrzesień 1967, w: *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 346.

27/ Cz. Miłosz *Jeffers: próba ujawnienia* (1962), w: tenże *Ogród nauk*, Paryż 1985, s. 258.

W poemacie Miłosza pieśń Orfeusza wybrzmiewa na przekór tradycji swoich wybrzmień. Od Wergiliusza i Owidiusza pieśń Orfeusza jest opowieścią o bólu po stracie, lamentem nad zmarłą ukochaną, skargą opuszczonego kochanka na okrucieństwo losu, zaklinaniem go w żałobnej inkantacji. Orfeusz śpiewa, i zdawać by się mogło – jak czytamy u Rilkego – że „z płaczu cały świat się począł". Ale tym razem Orfeusz wygłasza pean sławiący życie i jego uroki. Jest w dysonansie z tradycją poetycką, ale przecież nie jest całkiem w niezgodzie z mitologią orficką! Bowiem, jak o tym możemy przeczytać u Adama Krokiewicza, tęsknota do śmierci widoczna w archaicznej literaturze orfickiej, reaktywującej echa metafizyki minojskiej, sąsiaduje z pochwałą życia obecną wyraźnie w późniejszych, datowanych na III wiek po Chrystusie, hymnach orfickich i pismach neoplatoników, uważających orfizm za pierwowzór swojej filozofii. Im też, podkreśla Krokiewicz, zawdzięczamy większość fragmentów orfickich, a „wierzenia i dawne poematy orfickie przyczyniły się bardzo wydatnie do powstania gnozy chrześcijańskiej, w której orfizm znalazł bodaj swe główne ujście"[28].

Podobnie rzecz się ma z pochwałą miłości. Od orfików po Platona z jego metafizyką Erosa jako zasady bytu, miłość traktowana jest nie tylko jako spełnienie erotycznego pragnienia i manifestacja seksualności, ale jako wspólnota dusz, z jej „mądrością uczuciową, doskonalszą od czysto intelektualnej i egoistycznej mądrości indywidualnej", jako miłość, która „sprawia, że człowiek przestaje być «kaleką», czyli odosobnionym w swej świadomości kawałkiem świata, że tworzy razem z drugim człowiekiem doskonalszą od każdego z ich obu całość, że buduje się w nim poczucie rdzennego związku z resztą wszechświata, że wstępuje na drogę prawdziwego szczęścia i swobody, bo zrzuca jarzmo indywidualnego ubóstwa i wzbogaca niejako drugą oddaną mu jaźnią jaźń własną"[29]. Zauważmy, że pojęta w zgodzie z tradycją orficką miłość jest siłą znoszącą nieusuwalne jakoby i stąd absolutyzowane i przez Blanchota, i przez współczesną filozofię pojęcie „inności", będące (zdaniem Lévinasa właśnie) punktem wyjścia dla ustanowienia wszelkiej autentycznej relacji etycznej. I takie „greckie" rozumienie miłości znajdujemy w poemacie Miłosza:

> Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem".
> Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
> Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
> To niemal warunek. Doskonałość sztuki
> Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.
>
> Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała.
> Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.
> Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła.

28/ A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 23 i 35-36.

29/ Tamże, s. 59.

Jak czytamy u Krokiewicza, Grecy kładli nacisk na to, że prawdziwa miłość musi jednoczyć, musi być wzajemna i musi być silniejsza od trwogi przed śmiercią. Alkestis (z opowieści Fajdrosa w *Uczcie* Platona – M.Z.) wolała umrzeć, niż przeżyć ukochanego i dlatego zdobyła wiekopomną sławę, za to Admet, który przyjął jej ofiarę, nie wzbudził szacunku.

> Fajdros – czytamy u Krokiewicza – wychwala w *Biesiadzie* Platona wierną żonę Admeta, Alkestis, która chętnie wybrała śmierć, by przedłużyć życie ukochanego męża, i której bogowie w nagrodę za tak wielkie poświęcenie pozwolili powrócić z krainy umarłych na światło dzienne, po czym mówi dosłownie: „Atoli Orfeusza... odesłali z niczym... Pokazali mu jeno widmo żony... samej zaś nie dali mu zabrać, bo wydawało im się, że postępuje tchórzliwie, właśnie jak lutnista, że nie miał odwagi, by umrzeć dla miłości na podobieństwo Alkestis, lecz że się wślizgnął podstępnie żywy do Hadesu! Więc za to go ukarali i sprawili, że zginął z rąk kobiet".[30]

W poemacie Miłosza Persefona docenia odwagę Orfeusza:

> Nie wiem, rzekła bogini, czy ją kochałeś,
> Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić.
> Będzie tobie wrócona. Jest jednak warunek.
> Nie wolno ci z nią mówić. I w powrotnej drodze
> Oglądać się, żeby sprawdzić, czy idzie za tobą.

Wątki orfickie i neoplatońskie obecne w tradycji myślenia, którą Miłosz studiujący pisma gnostyków i Ojców Kościoła i egzegetów Pisma Świętego pilnie sobie przyswajał, odzywają się zatem w poemacie, ale nie tylko w nim. Wymienione do tej pory, nie wyczerpują listy. Właściwie wszystkie najważniejsze idee orfickie znajdują w twórczości Miłosza jakieś swoje echo. Idea związku jedności z wielością jest jedną z najważniejszych: orficy wierzyli, że wielość wyłania się z jedności, ale też do niej powraca, stąd też wszystkie rzeczy są ze sobą tożsame. Jej symbolem jest Zagreus-Dionizos, bóg rozszarpany przez Tytanów i odradzający się z serca, oznaczający jedność zmuszoną wbrew woli do przemiany na wielość i powracającą do jedności.

> Zagreus istnieje po swym rozszarpaniu i po spopieleniu przez Tytanów podwójnie, raz w jednej osobie odrodzonego z jego serca Dionizosa, a drugi raz w wielości wszystkich dusz ludzkich (symbolizowanych przez popiół składający się z niezliczonych drobin), które muszą być odczyszczone od nalotu zbrodniczych tytanicznych porywów i dlatego wstępują w przeróżne ciała ludzkie, zwierzęce oraz roślinne, aż dostąpią zbawczej apoteozy lub zostaną skazane na wieczną karę w Tartarze. „[...] Byłem ja niegdyś chłopcem,

---

30/ A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 7. Tę interpretację powtórzy Soren Kierkegaard: „[...] bogowie oszukali Orfeusza powietrznym obrazem zamiast prawdziwej oblubienicy; oszukali go, bo był niedojrzały, oszukali, bo nie był mężczyzną tylko cytarzystą", w: *Bojaźń i drżenie*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 23.

a także byłem dziewczyną,/ Krzewem, ptakiem i rybą milczącą z morskiej otchłani" – pisze Empedokles.[31]

Wizja świata jako wielkiej kosmicznej przemiany, z jaką mamy do czynienia w młodzieńczych *Trzech zimach*, znajduje swoje dopełnienie w idei *apokatasthasis*, czyli idei powrotu do utraconej formy wyjściowej a w ostateczności do jedności, zatem w wątku silnie obecnym od lat siedemdziesiątych w twórczości Miłosza. Podobnie idea wędrówki dusz ma swoje odbicie w imaginacyjnych i fantazmatycznych inscenizacjach person lirycznych i w pragnieniu wielości inkarnacji: „[...] nadzieja, że będę wszystkim, / Może nawet motylem i kosem, przez zaklęcie" (W, II, 90). „Nosiłem pióra, jedwab, żaboty i zbroje / Suknie kobiece, zlizywałem róż / Unosiłem się nad każdym kwiatem od początku, / Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kreta" (W, II, 135).

Podobnie – idea życia pozagrobowego i nieśmiertelności. W tym przypadku poetycka mitologia orficka zdaje się funkcjonować w szczególny sposób: przestaje przynależeć do prywatnego muzeum obrazów i staje się czymś więcej aniżeli elementem żywej tradycji. Zyskuje wymiar religijny, ale – co znamienne, zyskuje ów wymiar w różnej funkcji i na różne sposoby w twórczości autora *Miasta bez imienia*, ale nie w *Orfeuszu i Eurydyce* właśnie! Tu akurat zostaje przenicowana, zanegowana i porzucona, co jedynie wzmaga ważność poematu i każe go zaliczyć do tych tekstów, w których zapisane zostają rozstrzygnięcia fundamentalne dla Miłosza i jego filozofii literatury. I owa wyjątkowość jest tu dla nas sprawą zasadniczą. Na czym polega owa wola kontynuacji i ów akt sprzeciwu?

Wedle wierzeń orfickich, po życiu na ziemi i wyzwoleniu się z koła wiecznych żywotów, wybrańcy bogów przebywają na wyspach szczęśliwych, gdzie zażywają wiecznego szczęścia. Ich pośmiertne życie jest kontynuacją życia ziemskiego, tyle że bez jego udręk i dolegliwości. Przekonanie, że na tamtym świecie będzie tak samo jak tutaj, na ziemi, (przy czym „tak samo" oznacza właśnie afirmację urody i słodyczy życia – inaczej wypadałoby zwątpić w ideę boskiej dobroci i miłości stworzenia) – pod piórem autora *Kronik* powraca niejednokrotnie. Ale Grecy mieli także i inną wizję eschatologiczną: u Homera dusze zmarłych – pisze Krokiewicz – „wiodą jakiś nieznośnie czczy i sztuczny byt zgoła zbędnych cieniów podziemnych", a „nieśmiertelna dusza jest gorszą i pośledniejszą częścią człowieka od śmiertelnego ciała"[32]. Ta – jak ją nazywa Krokiewicz – „beznadziejnie szara eschatologia" pojawia się w poemacie Miłosza a wcześniej, w wierszach takich jak *Na pożegnanie mojej żony Janiny* i w *Traktacie teologicznym*, pojawia się zwątpienie w ideę zmartwychwstania i nieśmiertelności duszy. Trudno Miłoszową „szarą eschatologię" z poematu nazwać ateistyczną: rozpacz, jaką budzi myśl, że orficko-chrześcijańska tęsknota to tylko wielka iluzja, jest negatywnym dowodem na obecność przedmiotu wiary. Właśnie ów brak obecności przed-

31/ A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 50 i 81.

32/ Tamże, s. 78 i 56.

miotu wiary, jego obecność niemożliwą, autor czyni w swoim tekście jedyną prawdziwą realnością:

> Pod jego wiarą urosło zwątpienie
> I oplatało go jak chłodny powój.
> Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
> Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
> Bo teraz był jak każdy śmiertelny.
> Jego lira milczała i śnił bez obrony.
> Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć.

Jesteśmy świadkami, jak stawką w grze staje się coś, co znajdowało się w samym sednie antropologii filozoficznej Miłosza, i co od wielu lat stanowiło kamień węgielny wznoszonej przez niego budowli. Przez dziesięciolecia jej fundamentem było Pascalowskie przekonanie o wierze, jako przyrodzonej rodzajowi ludzkiemu konieczności. Konieczności źródłowej obecności sensu. Zakład metafizyczny był aktem zgody rozumu na akt wiary, wiary w to, że świat – jak to niegdyś ze światopoglądu biblijnego wywodził Kartezjusz – ustanowiony jest w boskim spojrzeniu. Ono stanowi porękę jego trwania i gwarantuje nasze poczucie rzeczywistości. Zatem patrzeć, to wyposażać w sens i utwierdzać w istnieniu. Ta kwestia wracała u Miłosza nie raz na różne sposoby. O tym mówi, używając biblijnych metafor czarownik, Masiulanis w *Dolinie Issy*, i na sposób bardziej już dyskursywny, Miłosz jako autor eseju *Rzeczywistość*, kiedy wydobywa tę uprzednią wolę nadawania znaczeń, uprzednią potrzebę sensu, i powiada: „Człowiek albo jest istotą «podtrzymywaną», albo sam dla siebie rozwiewa się w mgłę, w miraż. Wiekowi dziewiętnastemu jeszcze starczyło rozpędu nadanego przez chrześcijaństwo, żeby człowieka podtrzymać, to znaczy pojmować los indywidualny jako mający znaczenie"[33]. O tym samym pisze Miłosz w swoim „Traktacie teologicznym":

> Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.
> A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja
> swoim zachowaniem przerażonego ptaka
> tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadcza,
> że nie umiemy żyć w fantasmagorii.
>
> Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.
> To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia.[34]

To stale obecne założenie Miłosza. Jeśli dla Blanchota porękę dzieła stanowi niewyrażalne „nic" w zewnętrznym wobec podmiotu strumieniu mowy, to dla Miłosza taką poręką jest (boska) Obecność. Jego filozoficzny konserwatyzm nie czyni go wcale myślicielem anachronicznym. Formułując swoje stanowisko, na po-

---

33/ Cz. Miłosz *Ogród nauk...*, s. 35.

34/ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 63.

zór staroświecki, Miłosz znajduje się w centrum dyskusji o możliwościach języka jako medium przedstawienia rzeczywistości: dość przeczytać to, co Charles Taylor pisze o religijnie umotywowanym spojrzeniu „zaangażowanym" (czyli o koniecznej dla poety instancji *mimesis* będącej repliką tamtego, ustanawiającego i podtrzymującego świat w istnieniu, boskiego spojrzenia), jako warunku nowoczesnej, dwudziestowiecznej epifanii[35].

Dla Miłosza poetyckie „widzenie" ma siłę fundującą: przedstawienia językowe, metafory zdają się być wyposażone w energię zdolną umacniać rzeczy w ich istnieniu, chwytać i ocalać to, co „jest", ale czy język obdarzony jest również zdolnością wyrażania śmierci i nieobecności? Bo przecież potrafi tak wiele: w swej potencjalności uchylającej możliwość zdefiniowania jego statutu ontologicznego – pozwala dotknąć tego, przed czym kapituluje nasza inteligencja, powiedzieć coś, czego nie potrafimy pomyśleć. Jak czytamy w *Traktacie teologicznym*:

> Tak naprawdę nic nie rozumiem, jest tylko
> ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości.[36]

Ta wibrująca wielka całość, potencjalność stanowiąca matecznik bycia, którą była orficka *Nyx*/Noc, u Miłosza nie znajduje swej apoteozy w duchu mallarméańskim. Nie jest uwodzicielską nicością, „śpiewającą tajemnicą", wołającą otchłanią. Ale i z perspektywy, jaką wyznacza poemat *Orfeusz i Eurydyka*, słowa *Traktatu teologicznego*, słowa na „pożegnanie dekadencji, w jaką popadł poetycki język mego wieku", i dla samego Miłosza okazują się być słowami nieostatnimi... Czy lekcja tego poematu wykłada się: po tamtej stronie nie ma już nic? Granica między tym, co jest „tutaj" a „tamtym" jest nieprzekraczalna. Daremne są poetyckie podróże do piekieł, próżno nam zaglądać w otchłań w nadziei na przywrócenie tego, co stracone. Gdy już znajdziemy się na progu, w sytuacji utraty i w obliczu pustki, gdy zdarzy się nam, jak Miłoszowskiemu Orfeuszowi „znaleźć się w Nigdzie", w przestrzeni, w której jedynym dostępnym nam językiem staje się mowa nieszczęścia, mowa zdzierająca wszelkie zasłony, wówczas i słowa „z tej strony", słowa pracujące nad stawaniem się świata i podtrzymywaniem go w jego istnieniu, tracą moc zaklęcia, a nasza wiara okazuje się jedynie iluzją, pocieszeniem, które przynosi ulgę tu, ale tam jest bezsilna.

> Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
> Jego lira milczała i śnił bez obrony

35/ Por. Ch.Taylor *Źródła podmiotowości*, Warszawa 2001, s. 824 i n. W postromantycznym ujęciu – pisze Agata Bielik-Robson w przedmowie do dzieła Taylora – „epifania sensu, zestrojenia i przynależności do planu istnienia jest *dopełnieniem* widzenia świata, takim jakim on jest [...] Romantyczna podmiotowość naśladuje zatem nie stwórczy gest Boga, ale jego założycielski akt etyczny, w którym «moc afirmująca» ujawniła się ze wzorcową siłą: pierwsze widzenie świata jako dobra", s. L.)

36/ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, s. 79.

W obliczu t a m t e g o daremne są mitologie. Wszystkie – tu Miłosz uchyla jakby pytanie o transcendentalne źródło sensu, jako „dla nas niezrozumiałe"[37] – pochodzą tylko z tego świata. Prymat tego, co „jest", nad tym, co jest jedynie przedmiotem naszej tęsknoty, nawet tej religijnej, nigdy dla Miłosza nie ulegał wątpliwości. Już raz kiedyś Miłosz wyrzekał się spojrzenia Orfeusza. Nie było to łatwe: fascynacja tak bardzo orfickim poetą, jakim był Robinson Jeffers, choć Miłosz nie wydobywał orfizmu kalifornijskiego poety, pozostawiła w jego twórczości trwałe ślady. Przygoda z poezją Jeffersa zmuszała do udzielenia odpowiedzi także i na własne pytania. „Myśli te układały się w kilka wątków, nabierających wyrazistości wskutek osobistych doświadczeń i temat – Robinson Jeffers – pozwalał krystalizować niejasne zamiary sięgnięcia kiedyś do zagadnień bardzo, jak się zdaje, dotkliwych, ale niezbyt często poruszanych w druku", pisał w cytowanym już eseju o Jeffersie. Miłosz, co sam przyznaje, rozmyślał wiele nad Jeffersem, tłumaczył go dla siebie i pisał o nim. Wiersz *Kochaj dzikiego łabędzia*, którego przekładu dokonał, uznał w tym względzie za emblematyczny: zachwycał go zmysł rzeczywistości kalifornijskiego poety, imponowała mu skrajna „powaga" wyrażająca się w bezlitosnej, przedchrześcijańskiej wizji świata i naszego w nim istnienia. „Umysł" poety-myśliwego i „dziki łabędź świata" zostają w tym wierszu ze sobą utożsamione, na co Miłosz w swojej egzegezie wiersza akurat nie zwrócił uwagi; bardziej frapował go obiektywizm samotnika z Karmel, wola ścigania tego, co zdaje się „przedmiotem zdań orzekających w sensie potocznym", a jednak okazuje się niedościgłe. Ale utożsamienie dokonane w wierszu daje do myślenia, podobnie jak sama tytułowa metafora. Łabędź to emblemat. Wedle orfickich podań, zapisanych także przez Platona, dusza Orfeusza, kiedy nadszedł czas powrotu na ziemię, wybrała sobie życie w ciele łabędzia. Baudelaire'owski łabędź z wiersza o tym samym tytule, jest symbolem poezji dla tych, co – jak w nim czytamy – „nigdy nie odnajdą straty".

Na to, co orfickie w poezji Jeffersa, szczególnie na dążenie do panteistycznie rozumianej jedności, Miłosz nie pozostawał obojętny, choć – jak wspomniałem – wydobywał te treści bez odwoływania się do orfizmu. W konkluzji eseju o Jeffersie zaznaczał:

> Powinno być teraz jasne, że poezja jest rozpatrywana przeze mnie jako przydatek religii (co jest dokładnym przeciwieństwem poezji pojętej jako religia), religii w szerokim znaczeniu (wolno czy nie wolno ją wywodzić od *religare*, wiązać), przy czym upragniona spójność może być teistyczna albo ateistyczna. Mięśnie i nerwy umysłu przezierają przez słowo religia, toteż jest ono lepsze niż słowo Weltanschauung. Poezja, która uchyla się od udziału w podstawowym dla człowieka wysiłku jednoczącym, zmienia się w zabawę i umiera. Nie taka jest jednak poezja Jeffersa i dlatego przystępuję do niej z należytą powagą.[38]

37/ Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, s. 83.

38/ Cz. Miłosz *Ogród nauk...*, s. 259.

Skoro mowa o wątkach orfickich, warto zwrócić uwagę i na jeszcze jedną paralelę, świadczącą o powinowactwie językowej wyobraźni nowoczesnego poety i archaicznej mitologii. Czytamy zatem u Miłosza: poezja jest w służbie religii, a „mięśnie i nerwy umysłu przezierają przez słowo religia...". Obecność tak przecież często używanych cielesnych tropów w myśleniu Miłosza, również nie jest w tym kontekście obojętna. Postać Orfeusza mediatyzuje w sobie to, co ludzkie i zwierzęce, ale i jego lira łączy w sobie to, co przynależy do sprzecznych porządków: natury i kultury – z niej płynie pieśń, w niej, obok metafor tego, co primordialne, zjawiają się metafory ładu i harmonii. Elizabeth Sewell zwraca uwagę na słowa Bacona z traktatu *De Sapientia Veterum* o tym, że historia Orfeusza jest metaforą filozofii, a on sam jest jej personifikacją, i na zdanie Szekspira, mówiące o tym, że struny swej lutni Orfeusz splótł z „żył poetów"[39]. Instrumentem Orfeusza jest jego ciało, a on sam (i jego historia) jest wcieleniem (*epitome*) filozofii. Dla Miłosza związki między poezją a filozofią nigdy nie były wątpliwe. Wielokrotnie deklarował się, jak w wierszu *W Mediolanie*, „poetą pięciu zmysłów". Jest też autorem frapującego zdania o tym, że w poezji przyszłości „rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienie periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, będą w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej strefy albo drugiej" (W, III, 134). Gdzie indziej pisze o tym, że „należy zaczynać od ciała", bo bliskie mu panteistyczne rozumienie Boga podpowiada, iż „utożsamia się on niepostrzeżenie z samym rytmem krwi", „przebywa w trzewiach, mięśniach, w smakowaniu siebie, które jest jak przeciąganie się kota"[40]. W wierszu *Capri* czytamy: „Jeżeli coś zrobiłem, to tylko, pobożny chłopczyk, ścigając / pod przebraniem utraconą Rzeczywistość. // Prawdziwą obecność Bóstwa w naszym ciele i krwi, które są jednocześnie chlebem i winem"[41].

Ale upragniona jedność duszy/rozumu i ciała, jest przestrzenią tajemnicy i paradoksu, jest więc aporią, przestrzenią niekongruencji i rozsadzających ją napięć, niczym przestrzeń w opowieści mitycznej, *coincidentia oppositorum* Mikołaja z Kuzy, heglowska *Aufhebung*, niczym przestrzeń mallarméańskiego tekstu, będąca skojarzeniową lotnością języka, wibracją sensu, ciągłą oscylacją i dyseminacją znaczeń. Niczym orficka chwila, spotkanie z Nocą. Owa jedność stale jest wystawiona na szwank i narażona na konieczne rozdarcie, tak jak ciało Orfeusza:

> Poeta nie znajdzie w świecie, takim jak dzisiaj, pokarmu,
> Zanim nie rozerwie go na strzępy; a także siebie.

39/ E. Sewell *The Orphic Voice*, New Haven, Yale University Press 1960, s. 58. Por. W. Szekspir *Dwaj panowie z Werony*, akt III, sc. 2. Przekład Stanisława Koźmiana to zaciera.

40/ Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, s. 84.

41/ Cz. Miłosz *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 15.

– powiada Jeffers tłumaczony przez Miłosza[42]. Mityczna opowieść o świecie, opowieść ciała mówiącego, niczym opowieść Orfeusza (wedle orfickich podań, długo jeszcze po śmierci poety jego głowa snuła profetyczne opowieści), zrasta się w niosącej się poprzez stulecia mowie poetów, w języku tropów, w którym najważniejszą rolę odgrywa metafora, jako figura tożsamości, identyczności różnych elementów.

Ta podzielana przez Miłosza tęsknota do jedności, nie zwalniała go jednak z zastrzeżeń wobec metafizyki amerykańskiego poety. „Nie daje się sobie bezkarnie oczu boga" – napisze w wierszu *Do Robinsona Jeffersa*. Czy nie dlatego, że spojrzenie wróci spojrzeniem Meduzy? *Abyssus abyssum invocat* – nauczali ojcowie Kościoła. „Kiedy spoglądasz w otchłań, pamiętaj, że otchłań patrzy w ciebie" – przestrzegał prawodawca nowoczesnego nihilizmu[43]. Miłosz buntował się przeciwko inhumanizmowi wizji Jeffersa, przeciw głoszonej w niej ewangelii „nieczłowieczej rzeczy". Dla Miłosza staje się ona zbyt jednowymiarowa i też przecież fałszuje obraz naszej kondycji, bo wyzbywa się czegoś, co odróżnia nas od reszty tego, co istnieje. Nasze człowieczeństwo jest niczym katedra zawieszona „w otchłani, wypełnionej bólem organizmów przemijających bez śladu"[44]. Ale bez naszego spojrzenia, Tamto, otchłań, choć rzeczywista, nie istnieje, pozbawiona znaczenia. Jak pisze w *Domu filozofa „esse est percipi*, być, to znaczy być postrzeganym" (W, III, 380). Jeszcze jeden czynnik może wchodzić w grę: absolutyzacja poetyckiego spojrzenia, pozostawanie w służbie religii poezji, której Miłosz nie chce, jak o tym wspomniałem, być kapłanem. Znamy wielu poetów czy pisarzy – czcicieli Dzieła, mitycznej Księgi, entuzjastów kreacji wtórej, konkurencyjnej wobec dzieła stworzenia. Miłosz nigdy do nich nie należał. Zawsze chciał być poetą tego, co j e s t.

„Spojrzenie przekraczające" Orfeusza – jak o tym pisze Lévinas – jest wyjściem poza metafizykę *esse percipi*: literatura „otwiera nas na niemyślane", a więc wstępuje w „wieczny strumień zewnętrza", w to, co pozostaje nieobjęte horyzontem naszej percepcji. Spojrzenie Orfeusza jest czymś innym aniżeli spojrzenie kontemplacyjne, jest jego radykalizacją, bowiem chce uniknąć właściwego kontemplacji dystansu, który, choć pozwala wyzbywać się własnego „ja" i jednoczyć się z tym, co postrzegane, jest ciągle znakiem obecności i supremacji „ja", czyni spojrzenie aktem n a s z e j woli, „pozostawia autonomię naszego ja i horyzont naszego świata nam samym"[45]. W spojrzeniu kontemplacyjnym patrzeć, postrzegać, to wydobywać z potoku przemijalności, czyli uwalniać spod władzy czasu, obdarzać nieśmiertelnością. W zgodzie z wykładnią „spojrzenia kontemplacyjnego", jaką znajdujemy w myśli fenomenologicznej, „patrzeć – to w jakimś sensie zaprzeczać temu, że wszystko płynie i nic nie zostaje, jak myślał Heraklit z Efezu. To utrwalić świat w pewnego rodzaju wieczności. [...] Postrzegać jakiś przedmiot, to jednoczyć się

42/ Wiersz *Rozdzierać życie*, w: *Mowa wiązana*, Olsztyn, s. 235.

43/ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, Warszawa 1907, aforyzm 146.

44/ Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, s. 87.

45/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 72 i 75.

z nim, stawać się na moment światem. Teraźniejszość postrzegana, przedmiot postrzegany w tej teraźniejszości jest obecny jakąś obecnością wieczną, która w momencie, kiedy się to chwyta, pozwala nam doznać dreszczu niezmienności"[46]. W tej optyce ważny jest nie tylko unionistyczny, ale i fundatorski aspekt spojrzenia. Fundatorski, bo powołujący do istnienia, imitujący charakter boskiego sprawczego spojrzenia, datujący się w sztuce europejskiej od czasu renesansu, czyli od wprowadzenia perspektywy. Spojrzenie jest niczym „strumień światła latarni morskiej, tyle że zamiast wyrzucanego snopu światła oświetlającego przedmioty, w spojrzeniu stają się niejako same wyglądy rzeczy. W zgodzie z umową nazywamy je rzeczywistością. Perspektywa czyni z oka centrum widzialnego świata. Wszystko zbiega się w oku, aż do zanikającego punktu w nieskończoności. Świat widzialny istnieje tu dla spektatora niczym niegdyś świat w boskim spojrzeniu"[47]. Zanim w sztuce nowoczesnej, a w ślad za nią i w myśleniu, rozpoczęła się rebelia „antywzrokocentryczna", kwestionująca supremację spojrzenia promującego poplatoński, metafizyczny sposób myślenia, owo czynne i konstytuujące widzialny świat spojrzenie, uznawane było za coś, czemu przysługuje niekwestionowana wartość. Spojrzenie wyrywa to, co przypadkowe z nieoznaczoności, wydobywa z chaosu, „zatrzymuje żywiołowy ruch fenomenów, kontempluje to, co w polu widzenia, będącym uprzywilejowanym zewnątrz, wyrwanym ruchowi trwaniem, chwyta odsłaniającą się obecność"[48] . Również i dla Miłosza głoszącego pochwałę wzroku jako najdoskonalszego ze wszystkich zmysłów, spojrzenie ma wartość zasadniczą, bowiem nie tylko ustanawia więź, ale i konstytuuje ją w sposób jeszcze doskonalszy aniżeli może to się dokonać w literackim przedstawieniu. Wypowiedziane w wierszu *To jedno* pragnienie: „być samym czystym patrzeniem bez nazwy / Bez oczekiwań, lęków i nadziei, / Na granicy gdzie kończy się ja i nie – ja" (W, III, 248) oznacza ten rodzaj kontaktu, w którym wyeliminowane zostaje pośrednictwo języka, mankamenty artykulacji werbalnej i graficznej opóźniającej i zacierającej istotę samego kontaktu. Patrzenie jest komunikacją bezpośrednią, realizacją funkcji deiktycznej, ustanawia obecność obiektu niczym w geście wskazywania, niezamąconą przez zawsze zawodne i niedoskonale pośrednictwo języka.

Niewykluczone, że właśnie poezja Jeffersa (bo nie Mallarmégo, której zawsze pozostawał niechętny) pozwoliła Miłoszowi wydobyć na jaw antynomię, z którą borykał się i on sam. Podmiot wiersza Jeffersa, podobnie, choć nie tak całkowicie jak podmiot wiersza mallarméańskiego, roztapia się w tym, co jest poetyckim przedstawieniem. Spojrzenie Jeffersa ma przymioty upragnione przez samego Miłosza. Jest w nim wola uniknięcia tego, co w *Traktacie poetyckim* nazwał „brudem

---

46/ Tak za Merleau-Pontym pisze Jacques Durandeau w książce *Wieczność w życiu codziennym*, przeł. L. Rutowska, Warszawa 1968, s. 41-42.

47/ J. Berger *The ways of seeing*, 1972, s. 16, cyt. za: Martin Jay *Downcast Eyes. The denigration of vision In Twentieth Century Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, London 1993, s. 54.

48/ Tamże, s. 56.

subiektywnym", biorącym się z zanieczyszczenia wizji poetyckiej naleciałościami autorskiego *ego* i fetyszami historycznego momentu, jest też dążenie do obiektywizacji doskonalej, marzenie o przezroczystości kodu językowego. Takie patrzenie jest bliskie spojrzeniu kontemplacyjnemu, uchylającemu relację „ja" – „świat". Jest ono pożądanym wglądem w naturę rzeczy, zbliżaniem się do rzeczywistości, chce uniknąć uprzedmiotowienia rzeczy danej w naszym oglądzie. W takim patrzeniu rzeczywistość odsłania nam swoją prawdziwą twarz, wolną od maski, jaką jej narzucamy. Jednak takie patrzenie z doskonałego dystansu, zaciera różnicę między nami a światem – i w ogóle ma to do siebie, że dąży do tego, by zatrzeć wszelkie różnice. Więc anihilizuje także i nas, pozbawia naszego *principium individuationis*. Skądinąd tak drogiego podmiotowi poezji Miłosza.

Czy jednak można się wyzbyć tego uprzedmiotawiającego aspektu spojrzenia? Nigdy do końca, bo tak, jak nie można wyskoczyć z własnej skóry, tak nie można przekroczyć horyzontu sensu zakreślanego przez nasz język jako medium poznania i artykulacji tego, co poznawane. Można starać się uniknąć pośrednictwa podmiotu: depersonalizacja liryki która nastąpiła w wyniku rewolucji mallarméańskiej pokazuje, że jest to możliwe, ale za cenę rezygnacji z funkcji przedstawieniowej literatury, co jest dowodem, że perspektywa podmiotowa jest konieczna dla przedstawienia. Nie sposób jednak uniknąć pośrednictwa języka. Nie sposób go uniknąć nawet w perspektywie Mallarmeańsko-Blanchotowskiej, w której „bycie rzeczy nie jest nazwane w dziele, lecz w nim się wypowiada, zbiega się z nieobecnością rzeczy, którą są słowa"[49], choć w tej perspektywie „ja" zanika a bycie równa się mówieniu w „mowie bezosobowej", przebywaniu w „się" języka. Próbując coś przedstawić, nigdy nie zdołamy wyzbyć się naszego ja i rozerwać przesłony języka spowijającego nawet najbardziej nagą rzeczywistość. Ale właśnie świadomość tych trudności a zwłaszcza wiedza, że to język właśnie „podtrzymuje" naszą rzeczywistość, nastraja nas nieufnie do naszych poczynań, nakazuje podejrzliwość wobec własnego poetyckiego przedsięwzięcia i roli „bycia poetą", a przede wszystkim do tworzonych przez nas przedstawień[50]. Przypomina, że są one nie tylko uzurpacjami, ale również każe myśleć, że jako reprezentacje rzeczywistości, zawsze *ex post* i niepełne, zacierają i zniekształcają przedmiot swego przedstawienia, stanowiąc tylko – mówiąc słowami Paula de Mana – jego funeralną alegorię. Wcześniej na ten jak i na wiele innych aspektów literackiej autoprezentacji zwracał uwagę Blanchot: „Nadaję sobie imię – to jakbym śpiewał dla siebie pieśń żałobną: oddzielam się od siebie samego, nie jestem już moją obecnością ani moją rzeczywistością, ale obiektywną i bezosobową obecnością mojego imienia, która mnie przekracza, jego skamieniały bezruch jest dla mnie jak kamień na-

---

49/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 72-73.

50/ O tak motywowanej nieufności Miłosza do własnego projektu autobiograficznego pisał Krzysztof Kłosiński w szkicu *„Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja"*, w: tenże *Poezja żalu*, Katowice 2001, s. 118-143.

grobny ciążący nad pustką"[51]. W *Spojrzeniu Orfeusza* pisał, że „moc jego pieśni czyni zeń nieskończenie umarłego".

Literatura, nawet ta, która chce wyzbyć się roszczeń „ja" i chce być przedstawieniem świata, zawsze okazuje się jakąś autoprezentacją i autointerpretacją. I zawsze zawodną i niepełną. Pisanie okazuje się próbą nadawania jedności temu, co w sobie sprzeczne. Staje się bowiem wysiłkiem porządkowania czegoś, co uporządkowane być nie może. Staje się wysiłkiem nadawania integralnego charakteru nieintegralnej, bo nieświadomej całości swoich procesów psychicznych, nieprzezroczystej dla siebie jaźni. Sytuująca się w orfickiej tradycji literatura, czy to Blanchota czy Miłosza, literatura świadoma tego, że wszelka jedność będzie tymczasowa – jest tylko figurą języka, w którym znaczenie nigdy nie staje się znaczeniem ostatecznym – dopowiada, że tej autoprezentacji nigdy nie ma końca.

Nie pozostaje więc nic innego jak zostać myśliwym, wiecznie ścigać to, co nieprzedstawialne, niewyrażalne, kochać dzikiego łabędzia świata, nie obiecując sobie, że uda nam się dojrzeć prawdziwe oblicze rzeczywistości, że zdołamy kiedykolwiek stanąć z nią twarzą w twarz. Trzeba więc nieufnie odnosić się do tego, co w naszym przedstawieniu „stygnie w brokat stylu" (W, II, 184). Dystans jest duszą piękna? Na pewno – Miłosz nie chce się wyrzec spojrzenia kontemplacyjnego. Poezja bez niego nie jest możliwa, jak wielokrotnie o tym pisał. Ale świadomy jest związanej z tym sprzeczności. Rzecz w tym, że – jak o tym czytamy w *Traktacie poetyckim* – świat dany w kontemplacji „gaśnie bez oporu", traci kontury i ciężar, rozmywają się różnice, dzięki którym przecież istniejemy jako indywidua. Więc „z miłości do niej trzeba jej zabronić". Piękno być może potęguje naszą wolę istnienia – jak wierzył Nietzsche, ale też jak o tym powiedział kiedyś bliski Miłoszowi Josif Brodski – „odziera rzeczywistość z sensu": w obliczu piękna, przestajemy pytać, co ta rzeczywistość znaczy, wystarczy nam, że jest. Uwzniośla, ale unieważnia osąd dający się wymierzyć naszą miarą. Przywołuje, wydobywa z nieistnienia, ale zarazem czyni obcym. I wreszcie, w naszych próbach przedstawienia, okazuje się też pośmiertną maską dla tej, co „raz kiedyś była".

To, co znajdzie się w poetyckim przedstawieniu, jest zawsze „z a m i a s t" rzeczywistości. *Orfeusz i Eurydyka* kładzie kres tak silnie obecnej w twórczości Miłosza nadziei na zmartwychpowstanie tego, co było w słowie. Słowo Miłoszowskie chce być słowem hymnicznym, chce sławić to, co „jest" i chce rezurekcji tego, co było. Ale jest tylko epitafium dla emocji, nie może wywołać z niebytu do istnienia, oddać sprawiedliwość temu, co było. Nasza wiedza o właściwej językowi retoryczności staje się sprawczynią deziluzji. „Jak ponazywać rzeczy? Wymawiam «jutrzenka» / A język sam się układa w przymiotnik / «Różanopalca» [...]" (W, II, 234) Szczególnie silnie musi zaprzątać uwagę poety takiego jak Miłosz, używającego mowy „wysokiej", sytuującej się w pobliżu literackiego *decorum*.

51/ M. Blanchot *Wokół Kafki...*, s. 30.

4.

Pragnienie przedarcia się do rzeczywistości, nadzieja na pokonanie owego rozziewu, na rozwiązanie antynomii między językiem a wymykającą mu się rzeczywistością, bardziej niż kiedykolwiek tworzy dziś literaturę, a i jako kwestia filozoficzna z nową siłą stanęła w centrum uwagi piszących[52]. Wiele napisano o paradoksalnym statusie ontologicznym języka a także o statusie rzeczy nieobecnych, a w nim przedstawionych. Tradycyjne uznanie siły odnowicielskiej języka i jego zdolności do uobecniania szło w parze z kwestionowaniem tych właśnie jego atrybutów, z datującym się od czasów romantyzmu negowaniem siły i patosu literatury wierzącej w substancjalną przedmiotowość swoich reprezentacji, stawiającej znak równości między słowem a rzeczą. Naruszona została również dobra wiara, z jaką przyjmowano intencje wypowiedzi komunikujących się podmiotów[53]. Ontologiczny rozziew między językiem a rzeczywistością nie ulega wątpliwości: brak (przedmiotowej obecności) jest czymś, co język konstytuuje: gdybyśmy żyli zanurzeni w „obecności", gdyby rzeczywistość była dla nas „obecna" sama przez się (doświadczana przez nas jako rzecz sama w sobie), pośrednictwo języka byłoby niepotrzebne. Ci, którzy dziś piszą literaturę, dobrze o tym wiedzą. Ale owa wiedza, nie czyni poczucia straty mniej rzeczywistym. Przymus uobecniania, a zwłaszcza uobecniania tego, co utracone, jest tym, czym żywi się literatura i co stanowi jej rację bytu.

> Literackie przedstawienie zmierza do tego, by odzyskać to, co natura, historia czy świat wokół nas, wyrwały z ludzkiej przestrzeni. Potrzeba figuracji wypływa z dojmującej realności straty. Wyraża pragnienie powrotu do przeszłości, by uczynić ją znowu obecną, życzenie, by chwila trwała i nie przepadła w potoku czasu. Literacka reprezentacja wyraża pragnienie odzyskania czasu, tęsknotę za obecnością. Ale literackie reprezentacje są jedynie obrazami i śladami rzeczy przedstawianych. Utrata oryginału wzmaga pokusę wyobraźni, by pokonać śmierć w akcie artystycznym. Kto mając dla siebie oryginał, trudziłby się nad jego przedstawieniem? Jego brak zaprasza do tego, by tworzyć jego obrazy i przedstawienia a negatywność zawarta w pustce nieobecności, śmierci i utracie każe pisać[54] – zauważa Stamelman.

Gdybyśmy byli w doskonałej unii z tym, co „jest", mieli niczym nie zmącony wgląd w naturę otaczających nas rzeczy, gdyby nasi bliscy nie znikali, gdyby rzeczy i zdarzenia nie przemijały, gdyby pamięć była siłą przynajmniej równą naszej wyobraźni, gdyby nasze wrażenia i nasze uczucia miały zawsze tę samą intensywność

52/ Por. R. Barthes *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty" 1979 nr 5, s. 16.

53/ Por. „Literatura jest takim użyciem języka, który eliminuje patos, bowiem zdaje sobie sprawę, że i on również jest figurą języka, przynależy do tego, co ma charakter ironiczny i estetyczny", w: G. Hartman *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York 1979, s. IX.

54/ R. Stamelman *Lost Before Telling...*, s. X.

– gdyby tak było, czy literatura byłaby konieczna? Pisanie literatury byłoby zbytkownym zajęciem, „niepróżnującym próżnowaniem" jak dla naszych dalekich przodków, choć i dla nich nigdy nie było tym tylko jedynie. Nie było nim od kiedy Orfeusz zszedł do podziemi w pierwszych tekstach orfickich, a jego historia stała się toposem poezji elegijnej.

Ale czy to, co jest pustką i nieobecnością może znaleźć swoje przedstawienie poza złudną i niepełną formą figuracji? Będzie figuracją zawsze uchybiającą oryginałowi i fałszywą, bo niemożliwą, jako że przedstawienie braku jest sprzecznością samą w sobie i sprzecznością performatywną? „Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi. / I więdną bezużyteczne kwiaty, złożone kiedy byliśmy już daleko" – czytamy w jednym z ostatnich wierszy Miłosza[55].

„Krzątanina zwana literaturą" – by odwołać się do znakomitego sformułowania Barthes'a z jego *Wykładu* – jest jednym z tych rytuałów, które „podtrzymują" świat w jego istnieniu. Ale Orfeusz u Miłosza wie o daremności rytuału poza granicami świata żywych. Dotrzymuje danej obietnicy: nie spojrzy na Eurydykę i nie będzie próbował do niej przemówić. Nie spojrzy, bo wie, że jego spojrzenie jest podwójnym widzeniem: jest spojrzeniem tego, który kocha i cierpi i tego, który pisze o tym, że kocha i cierpi. Jest również spojrzeniem sztukmistrza, trikstera, śmiałka, kogoś, kto chce rozedrzeć zasłonę, przechytrzyć los. Spojrzenie umieściłoby go w mitycznym porządku, ale i ponownie uśmierciłoby ukochaną. Niegdyś obecna w sposób tak oczywisty, teraz jest poza zasięgiem języka, wymyka się poza to, co zostaje w przedstawieniu. W przedstawieniu jest zawsze cieniem, odsyła do czegoś, co wykracza poza to, co dane w obrazie, do czegoś „innego" niż to, co w nim zawarte, do czegoś, co przywołuje, ale czym nie jest. Jest więc znakiem czegoś, czego w samym przedstawieniu nie ma i ten dojmujący fakt czyni bardziej przedmiotem przedstawienia utratę aniżeli postać zmarłej. To, co utracone, jest już nieobecne, pojawia się jako figuracja „czegoś innego", pustki i braku. „Twarz jej nie ta, zupełnie szara".

Orfeusz, powstrzymując się od spojrzenia sprzeniewierzy się kondycji poety i jego powołaniu. Odstępując od tradycyjnej wykładni mitu manifestuje swoją niezgodę: oczekuje cudu, jakim byłoby inne, szczęśliwe zakończenie, triumf życia nad śmiercią, epifania obecności. Cud jednak nie następuje:

> Dniało. Ukazały się załomy skał
> Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
> I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
> Za nim na ścieżce nie było nikogo.
>
> Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
> Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
> Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
> Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
> I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.

55/ Cz. Miłosz *Co mnie*, „Tygodnik Powszechny" z 29 czerwca 2003.

Pisanie jest nadawaniem sensu, podtrzymuje n a s z świat w jego istnieniu. Ale marzenie o poezji jako narzędziu magicznym i rytuale religijnym zdolnym poruszać słońce i gwiazdy, zmieniać świat, odnosić triumf nad śmiercią – marzenie poezji orfickiej o języku sprawczym, bo partycypującym w obecności, jest jedynie poetycką mitologią. „Poetry makes nothing happen": poezja nie czyni niczego – utrzymywał Wystan Hugh Auden, skądinąd znajdujący się na antypodach orfizmu, równie ważny kiedyś dla Miłosza jak Jeffers. Ale przecież – powie dziś orfik – każdy wiersz jest performatywem, gdyż nie istnieje wobec niego uprzedni stan rzeczy, do którego można by odnieść tekst wiersza. Wypowiedź poetycka nie ma innego odniesienia poza sobą samą, poza wolą wypowiedzenia intonującego ją autorskiego głosu. Nie tylko: stanowi porękę dla rzeczywistości, to nie gdzie indziej jak w tekście poetyckim odsłania się bycie:

> Jeżeli widzenie i poznanie – pisze Lévinas – polegają na z a w ł a d n i ę c i u swym przedmiotem, zapanowaniem nad nim z bezpiecznej odległości, to niezwykle odwrócenie powstające w trakcie pisania powoduje, że jesteśmy dotknięci przez to, co widzimy, dotknięci na odległość. Dzieło przechwytuje spojrzenie, słowa spoglądają na tego, kto pisze (tak właśnie Blanchot definiuje fascynację). Język poetycki, który odsunął świat, pozwala ponownie wynurzyć się niemilknącemu szmerowi tego oddalenia, jakby noc objawiała się nocy. Nie jest to bezosobowość wieczności, lecz nieustanne, nieskończone, które rozpoczyna się pod postacią kuszącej negacji. [...] jest niekończącym się pomrukiem bycia, któremu dzieło pozwala się rozlegać.[56]

Ta nowa mitologia, równie hermetyczna jak niegdyś nauki orfickie, wyposaża w wolę pisania, każe dziś Orfeuszowi spojrzeć w studnię przepaści, stanąć twarzą w twarz i zniknąć w swoim tekście. A jednak wiersz nigdy nie zrekompensuje straty – co najwyżej jest pracą żałoby, która jednak, jak to wiemy od Freuda, zawsze służy życiu. Więc jest figurą pocieszenia? To nie takie proste. Dla autora *Orfeusza i Eurydyki* w pisaniu zawiera się funkcja konsolacyjna ale i kłamstwo poezji, niemoralność sztuki, sprzeczność wynosząca ją poza osąd moralny, poza świat postrzegany między dobrem a złem. To temat skądinąd stale obecny w myśleniu Miłosza[57].

Jako *daimon* pośredniczący między sprzecznymi porządkami istnienia, Orfeusz łączy to, co stare z tym, co nowe. Jego zejście do królestwa śmierci i powrót zeń jest, tradycyjnie, od *Przemian* Owidiusza, figurą transformacji i odnowienia, a w poezji nowoczesnej, również odzyskania utraconego „ja": „W tej nowszej perspektywie, poeci orficcy przypominają Dantego z jego *Vita Nuova*, który odnawia się poprzez miłość i śmierć Beatrycze, w bardzo podobny sposób, w jaki Orfeusz «odnawia się» (przynajmniej w pojęciu poetów nowoczesnych) poprzez stratę Eurydyki i zejście do piekieł"[58]. Dla Miłosza życie jest „festynem bezustannej odnowy", ale poezja

56/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 73.

57/ Por. esej *Niemoralność sztuki*, w: *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 161 i n.

58/ W.A. Strauss *Descent and Return*, s. 12 i n.

uświetniając ten świat niekończącej się metamorfozy jest również poszukiwaniem sekretu *principium individuationis* i próbą wierności, w myśl wywodzącej się ze światopoglądu biblijnego zasady solidarności, tych „co raz, kiedyś żyli"[59], próbą odpowiedzi na „Olbrzymiejące wezwanie Poszczególnego, na przekór/ziemskiemu prawu nicestwienia pamięci" (*Capri*).

Katabaza Orfeusza – jego wpieklowstąpienie, dokonuje się w nowoczesnej scenerii właściwej dla naszego tu i teraz, a dla Miłosza będącego kontynuacją Baudelaire'owskiego *cité infernale*, nowożytnej przestrzeni zdesakralizowanej i odartej z obietnicy sensu. Jego anabaza – podróż powrotna, kończy się w mitycznej rajskiej przestrzeni. Obraz śpiącego „z policzkiem na rozgrzanej ziemi" jest metaforą pocieszenia: sen bywa figurą życiodajnego zapomnienia, wytchnienia i odpoczynku, po którym pamięć wróci z nową siłą, odzyskując – w powtórzeniu – wizerunek ukochanej. Czyli odzyskując to, co do odzyskania możliwe. Ale ten obraz poetycki jest zarazem figurą utraconej i odzyskanej jedności, przymierza z bytem w jego całości, metaforą zgody na istnienie. *Nota bene* ta sama metafora i w podobnej funkcji, pojawia się w wierszu z dytyrambicznego cyklu *Na trąbach i na cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*: „Na wielu brzegach jednocześnie leżę z policzkiem na piasku / i słyszę jak bijąc w ekstatyczne bębny nadbiega ten sam ocean". Zdaniem Donalda Davie, tytuł tego cyklu nawiązuje do rozważań Nietzschego z jego *Narodzin tragedii* o muzyce apolińskiej i dionizyjskiej[60].

Czy dlatego, że taka zgoda jest jednocześnie aktem afirmacji tajemnicy, jaką jest właśnie istnienie? Miłosz w swoim poemacie nadal stawia znak równości między bytem a dobrem. Nadal powiada za świętym Tomaszem: „dobre, bo jest". Ale dawne kategorie i pojęcia, choć nie tracą ważności, to otrzymują nowe interpretacje. Kluczowe według Nietzschego dla europejskiej metafizyki słowo „jest" znajduje nową wykładnię. Dla neoplatonika Mikołaja z Kuzy to, co „jest", istnieje jako *coincidentia oppositorum*. „Dynamika tej dialektyki – pisze W.A. Strauss referując Cassirera – zawiera nieustanne biegunowe napięcie pomiędzy *explicatio* a *complicatio*, pomiędzy *alteritas* a *unitas*. Prawda jedyna, niepojęta rozumem w swym sensie ostatecznym, może być przedstawiona i nam dostępna jedynie za pośrednictwem tego, co inne, ale znowu: wszelka inność zmierza w stronę Jedności i w niej uczestniczy"[61]. Według Kuzańczyka sprzeczności swoje pozytywne rozwiązanie znajdują w Bogu. Ale dla poetów „zwrotu językowego", takich jak Mallarmé, utożsamiających granice naszego świata z granicami naszego języka, jest już inaczej. „Słowo *nicość* u Mallarmégo znaczy: uniwersum, w którym Bóg jest nieobecny"[62].

59/ Por. K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 562.

60/ D. Davie *Czesław Miłosz and the Insuficiency of Liryk*, The University Of Tennessee Press, Thalasssa 1986, s. 45.

61/ W.A. Strauss *Descend and Return*, s. 16.

62/ Tamże, s. 89.

„Jest" to dla Blanchota – „siła negatywności, która «realność rzeczy» utrzymuje w zawieszeniu"[63]. Dawna *coincidentia oppositorum* uznawana za zasadę bytu, w pismach Mallarmégo, Rilkego, czy wreszcie Blanchota, przybrała postać wibrującej kształtem nicości, aporii będącej matecznikiem znaczeń. I jak o tym pisałem w szkicu *Miłosz – poeta powtórzenia*, u tego, którego prowadzą niewidzialne ręce, słowo „jest" otrzymuje całkiem nową interpretację[64]. Jak widzimy, niedaleką od tej, jaką możemy znaleźć w pismach nowoczesnych orfików.

63/ M. Blanchot *L'Espace littéraire*, s. 164. Cyt. za: W.A. Strauss *Descend and Return...*, s. 253.

64/ *Miłosz, poeta powtórzenia*, „Teksty drugie" 2001 nr 4/5.

Małgorzata ŁUKASIEWICZ

Tomasz Mann i cudze słowa

1. Z drugiej ręki

W przedmowie do *Rozważań człowieka apolitycznego* Tomasz Mann tłumaczy, że dzieło to nie jest dziełem artystycznym, a to między innymi z racji „niesamodzielności, potrzeby pomocy i wsparcia, nieskończonego cytowania i przywoływania potężnych sprzymierzeńców i autorytetów". Rzeczywiście, w zebranych pod tym tytułem rozprawach stronami ciągną się cytaty, z podaniem źródła albo po prostu wplecione w tekst bez żadnego wyróżnienia. To chyba jedyny przypadek, kiedy Mann tłumaczy się z praktyki cytowania i traktuje ją jako ujmę dla artystycznego charakteru dzieła. Zresztą nie do końca, bo natychmiast zastrzega, że „cytowanie uznano tu za sztukę, podobną do sztuki wplatania dialogu w opowiadanie, i sięgano do niej dla osiągnięcia podobnego efektu rytmicznego..."[1]. Hermann Kurzke w związku z tym nazywa Manna „dyrygentem cytatów"[2]. Że w utworze o charakterze eseistycznym i polemicznym dużo się cytuje – przeciwników i sojuszników – to wydaje się oczywiste, tym dziwniejsze więc, że Mann uważał za stosowne o tym wspominać, a na dokładkę oświadczać: „Powinno się mieć prawo do cytatów"[3]. Być może opędzał się w ten sposób od ewentualnych pretensji. Pokaźną część materiałów wykorzystanych w *Rozważaniach* zaczerpnął bowiem od Ernsta Bertrama, który pracował wówczas nad książką o Nietzschem, chętnie służył Mannowi zgro-

1/ T. Mann *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt a. M. 1983, s. 11. Mogłam przestudiować literaturę przedmiotu dzięki stypendium udzielonemu mi przez Robert Bosch-Stiftung.

2/ H. Kurzke *Betrachtungen eines Unpolitischen*, w: H. Koopmann *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1995 (dalej oznaczane jako TMH), s. 688.

3/ Tamże, s. 471.

madzonymi przez siebie archiwami i poradą, ale czasem najwyraźniej sądził, że ta współpraca posuwa się za daleko. W liście do przyjaciela skarżył się: „Wczoraj był tu Tom [...]. Obawiam się mocno, że użyje zbyt dużo wspólnych cytatów, zwłaszcza że swego czasu podesłałem mu już tyle innych (tyczących Lutra, Pasji wg św. Mateusza, Dürera etc.). W końcu, ponieważ książka Toma z pewnością ukaże się wcześniej, to ja wyjdę na kogoś, kto wszystkie te cytaty wyłuskał sobie z książki Toma"[4].

Z kwestią autorskiej samodzielności Mann zmierzył się frontalnie już wcześniej, w rozprawce *Bilse i ja* (1906). Oswald Bilse – przypomnijmy – oskarżony został o to, że w swojej powieści przedstawił oszczerczo stosunki panujące w garnizonie, a oskarżyciel wymienił *Buddenbrooków* jako powieść tego samego oszczerczego rodzaju. W odpowiedzi Mann broni się, po pierwsze, przed zestawianiem *Buddenbrooków* z utworem Bilsego, po drugie, przed sprowadzaniem *Buddenbrooków* do poziomu powieści z kluczem, po trzecie – ogólnie – przed czynieniem zarzutu literaturze z tego powodu, że sięga po wzorce z rzeczywistości. Wielcy pisarze zawsze bowiem woleli „opierać się na czymś danym, najchętniej na otaczającej ich rzeczywistości", natomiast „dar inwencji, jakkolwiek ma charakter literacki, bynajmniej nie może służyć za kryterium w ocenie pisarza. Mało tego, sądzę, że jest to dar całkiem podrzędny". Mann wymienia innych autorów, którzy nie wymyślali sami, lecz czerpali z gotowych wzorów, podsuwanych przez otoczenie lub tradycję literacką. „Cóż w tym sensie samodzielnie wymyślił Schiller albo Wagner?". Szekspir też „wolał przychodzić na gotowe niż zmyślać". Korzystanie z gotowych wzorów nie świadczy o braku niezależności, lecz o zdrowej „pogardzie dla strony przedmiotowej". Prawdziwym znamieniem artyzmu jest dopiero zdolność „uduchowienia tworzywa". „Wszystko jedno, co autor napełnia swoim oddechem i swoją istotą – jakąś przejętą historię czy kawałek żywej rzeczywistości – dopiero wyposażenie danego motywu w duszę, przeniknięcie i napełnienie go tym, co należy do indywidualności pisarza, czyni ten motyw jego własnością"[5]. W tym polemicznym wywodzie, niezależnie od tego, co wnosi on do kwestii realizmu i intertekstualności, warto zwrócić uwagę, że Mann równorzędnie traktuje czerpanie ze źródeł historycznych, literackich i bezpośrednio z życia.

4/ List E. Bertrama do E. Glöcknera z 1.03.1918, cyt. za: I. i W. Jens, *Betrachtungen eines Unpolitischen: Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, w: *Das Altertum und jedes neue Gute. Festschrift für Wolfgang Schadewaldt*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1970, s. 239. W listach do Glöcknera Bertram nieraz utyskuje na ignorancję Manna w sprawach literackich i muzycznych, traktowanych w *Rozważaniach*, por. komentarze I. Jens w: *Thomas Mann an Ernst Bertram 1910-1955*, Pfullingen 1960.

5/ T. Mann *Bilse i ja*, przeł. M. Żurowski, w: T. Mann *Eseje*, Warszawa 1964, s. 60 i n. O oszczercze lub ośmieszające przedstawienie mieli do Manna pretensje m.in. stryj Friedrich Mann – za *Buddenbrooków*, Gerhard Hauptmann, sportretowany jako Peeperkorn, Hans Reisiger, którego rysy nosi Rüdiger Schildknapp.

2. „Proszę o szczegóły!"

W *Szkicu autobiograficznym* (1930) Mann pisze:

> Można by sądzić, że w tej młodzieńczej noweli (chodzi o *Tonia Krögera* – MŁ) takie sceny, jak odwiedziny w bibliotece ludowej lub zajście z policjantem, zostały wymyślone dla podkreślenia idei lub dla dowcipu. Nic podobnego, wziąłem je po prostu z rzeczywistości. Podobnie w *Śmierci w Wenecji* nic nie zostało zmyślone: przechodzień spotkany koło Cmentarza Północnego w Monachium, ponury statek odpływający z Poli, sędziwy fircyk, podejrzany gondolier, Tadzio i jego rodzina, wyjazd, który nie doszedł do skutku z powodu zamiany bagaży, cholera, uczciwy urzędnik biura podróży, złośliwy śpiewak uliczny i cokolwiek by jeszcze przytoczyć – wszystkie te szczegóły są prawdziwe, wystarczyło mi tylko włączyć je do narracji.[6]

W tej relacji Tomasz Mann nie szczyci się tym, że tak znaczna część jego dzieła ma za sobą gwarancje pozaliterackiej autentyczności. Szczyci się raczej tym, że niczego nie wymyślał „dla podkreślenia idei czy dla dowcipu", lecz umiał to, co podsunęło życie, wpleść we własny zamysł artystyczny, oraz – że może zdołał zmylić czytelników.

W liście z 1902 r. Mann prosi Hildę Distel, by doniosła mu wszystko, co wie o dramatycznym wypadku, jaki miał miejsce niedawno temu w Dreźnie: nieszczęśliwa miłość doprowadziła pewną damę do zabicia ukochanego, a zabójstwo odbyło się w tramwaju. Wiadomości te są mu potrzebne, bo ewentualnie mogłyby posłużyć jako fabularny szkielet historii miłosnej, którą kiedyś napisze. Ten list jest arcyciekawym dokumentem. Najpierw dlatego, że utrzymany w tonie namiętnej prośby – „proszę, proszę, proszę!". Mann blaga, żebrze o szczegóły, przedstawia długą listę pytań, na które informatorka ma odpowiedzieć. Właściwie sam odpowiada na te pytania, uzupełnia niewiadome, dopowiada nieznane elementy historii, a zarazem nalega, by adresatka doniosła mu, jak było naprawdę, ze wszystkimi szczegółami.

> [...] właśnie szczegóły są dla mnie rzeczą najważniejszą. Są tak pobudzające! [...] Wszystko to mógłbym oczywiście doskonale sam wymyślić i jest bardzo prawdopodobne, że znając prawdziwe fakty, m i m o to wymyślę coś i n n e g o. Liczę tylko na inspirujące działanie faktów i na możliwość zużytkowania niektórych autentycznych szczegółów. Gdybym miał rzeczywiście coś z tej historii zrobić, trudno ją będzie zapewne potem poznać.[7]

Dokonane w tramwaju zabójstwo z miłości miało pierwotnie wejść do powieści *Die Geliebten*, którą Mann mniej więcej w tym czasie planował, i której ostatecznie nie napisał, natomiast zdarzenie zachował w pamięci i po latach wprowadził do

---

6/ T. Mann *Szkic autobiograficzny*, przeł. W. Jedlicka, w: T. Mann *O sobie*, Warszawa 1971, s. 52. W oryg. odnośny ustęp brzmi: *alles war gegeben* – „wszystko było dane" (*Lebensabriss*, *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, Frankfurt a. M. 1960 (dalej oznaczane GW), t. XI, s. 125.

7/ T. Mann *Listy 1889-1936*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1966, s. 58 i n.

Doktora Faustusa – tak kończy się nieszczęśliwa miłość Inez Institoris do Rudiego Schwerdtfegera. „Około pięćdziesięciu lat nosiłem w sobie wizję tych «zimnych płomieni», zanim umieściłem ją w tym późnym dziele"[8]. Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z nader skrzętnym gospodarzem, u którego nic się zmarnuje.

Hans Wysling, wieloletni dyrektor zuryskiego Archiwum Tomasza Manna, w gruntownym studium poświęconym stosunkowi Manna do źródeł, omawia materiały wykorzystane przy pracy nad *Wybrańcem*. Zestawia wypisane lub zakreślone przez Manna ustępy z odnośnych tekstów (średniowiecznych eposów, opracowań historycznych i encyklopedycznych), a także materiały ilustracyjne (w tym fotografia młodego człowieka, wycięta z amerykańskiego pisma, którą Mann opatrzył adnotacją „Grigors") z tekstem powieści i wskazuje pojedyncze słowa oraz sekwencje słów zaczerpnięte bez zmian z podkładek: imiona własne, nazewnictwo związane z obyczajowością epoki, opisy. W niektórych partiach tekstu udział tych ukrytych cytatów sięga siedemdziesięciu procent[9].

W *Rachunku paryskim* (1926), oganiając się przed opinią, że *Czarodziejska góra* przeładowana jest szczegółami, Mann powiada, że „pociąg do ścisłości jest czymś zrozumiałym u pisarza, który przeszedł przez szkołę naturalizmu"[10]. Naturalistyczne wpływy są we wczesnej twórczości Manna wyraźnie widoczne, trudno jednak zadowolić się tym wyjaśnieniem. Przede wszystkim żadną miarą nie da się jego dzieła zamknąć w opłotkach programu naturalistycznego. Ponadto kult szczegółu u Manna wykracza daleko poza idee naturalizmu. Wreszcie naturalizm szukał oparcia w rzeczywistości i jej dokumentach – nie w tradycji literackiej.

Wysling podsuwa dalsze możliwe wyjaśnienia owego kultu szczegółu: 1) „głód rzeczywistości", o którym mówi Axel Martini w *Królewskiej wysokości* i który dręczy wielu bohaterów Manna; 2) Nietzscheańska idea dzieła sztuki jako pozoru, który przez nasycenie realiami uzyskuje prawdopodobieństwo; 3) podstawowy dla Manna schemat wyobcowania i tęsknoty, który w kolejnych dziełach szuka dla siebie coraz to innego kostiumu; 4) obawa przez jałowością (taki zarzut stawiał mu Henryk Mann w eseju o Zoli) i chęć tworzenia wielkich dzieł, o rozmachu dorównującym Schillerowi, Tołstojowi i innym podziwianym autorom[11]. Te cztery uzasadnienia oparte są na podobnym modelu kompensacji: punktem wyjścia jest stan niedosytu, braku, który domaga się zaspokojenia. Jednakże niektóre wypowiedzi Manna, ton tych wypowiedzi, a także sposób wtapiania „szczegółów" w tkankę utworu każą spojrzeć na to jeszcze od innej strony. Po pierwsze – rola szczegółów nie wyczerpuje się chyba na urządzaniu świata przedstawionego. Po drugie, wiele

---

8/ T. Mann *Jak powstał „Doktor Faustus"*, przeł. M. Kurecka, w: T. Mann *O sobie*, s. 284.

9/ H. Wysling *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am „Erwählten"*, Thomas-Mann-Studien I, Bern 1967, s. 264-278.

10/ T. Mann *Pariser Rechenschaft* (1926), GW, t. XI, s. 74.

11/ H. Wysling *Thomas Manns...*, s. 302.

przemawia za tym, że zręczne przeplatanie prawdziwego i wymyślonego dostarcza Mannowi szczególniejszej uciechy.

3. Pod hasłem montażu

Cytaty, którymi autor posiłkuje się dla przedstawienia toku myśli w eseju to rzecz zwyczajna. Szukanie w otoczeniu wzorców dla fikcyjnego świata powieści to również zwykła praktyka pisarska, podobnie jak wyszukiwanie specjalistycznych wiadomości, które mają wymościć i uszczelnić powieściowy świat, podobnie jak zapożyczanie się u kompetentnych autorytetów i tekstów źródłowych w książkach z innych sfer czasowych i kulturowych. Wreszcie, dla kogoś, kto jak Tomasz Mann mierzy się w swojej twórczości z tyloma i takimi zagadnieniami, roztrząsa współczesne idee i ideologie, dyskutuje problemy sztuki, wdaje się w dylematy specyficzne dla kultury niemieckiej – cytat lub aluzja, jedną formułą ewokujące cały kompleks spraw, jest wygodną drogą na skróty. O tym, że być może chodzi tu o fenomen odbiegający od zwyczajnych praktyk, świadczy rozmiar owych zapożyczeń i sposób włączania ich w dzieło, a także sposób, w jaki autor komentuje te swoje praktyki i wreszcie – fakt, że te praktyki same stają się tematem dzieł.

W literaturze przedmiotu pogląd o wyjątkowej erudycji i rozległej a gruntownej uczoności Tomasza Manna ustąpił stopniowo miejsca przeświadczeniu o jego wyjątkowej chłonności i zdolności chwytania wiedzy z powietrza. Znaczną rolę odegrało przy tym założenie w 1956 r. zuryskiego archiwum, dającego wgląd w materiały źródłowe i prace przygotowawcze pisarza.

> Ogólnie nie podtrzymuje się już założenia gruntownej znajomości i pogłębionej adaptacji przekazanego tradycją dorobku myślowego. Nie na ostatku dzięki badaniom źródłowym, prowadzonym w ciągu ostatnich dwudziestu lat, stosunek Manna do tradycji określa się raczej jako bardzo osobisty, niekiedy podejrzany układ z przeszłością; miejsce suwerennej perspektywy właściwej *poetae docti* zajęło pojęcie umyślnego montażu.[12]

Sam Mann zresztą niekiedy wprost odżegnywał się od etykietki *ponderous philosopher*[13]. Niezależnie od nowszych osiągnięć mannologii, taki zwrot odzwierciedla też zmiany ogólnego klimatu literaturoznawstwa – odejście od tradycji *Geistesgeschichte*, zainteresowanie technikami produkcji tekstu, badania nad zjawiskami *collage'u* i intertekstualnością[14].

Wysling opisuje przygotowawcze prace Manna, podkreślając, że poczyna on sobie przy tym zgoła nie jak uczony erudyta lub człowiek żądny wiedzy[15]. W poszu-

---

12/ T.J. Reed *Literarische Tradition*, TMH, s. 119; por. też H. Wysling *25 Jahre im TM-A*, Thomas-Mann-Studien VII, Bern 1987, s. 370-380.

13/ Por. np. list do córki Eryki z 6 listopada 1952 w: T. Mann *Listy 1948-1955*, przel. T. Zabłudowski, Warszawa 1973, s. 72 i n.

14/ Okoliczności, w jakich literaturoznawstwo zaczęło interesować się cytatem, przedstawia W. Bolecki *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 9 i n.

15/ H. Wysling *Thomas Manns...*, s. 272.

kiwaniu szczegółów zagląda najpierw do tego, co ma pod ręką we własnej bibliotece. Nie podejmuje systematycznych studiów, nie sięga do literatury przedmiotu. Woli zwracać się o konkretne informacje do specjalistów. Dopiero w trzeciej kolejności sprowadza potrzebne książki. Traktuje te lektury czysto instrumentalnie: czyta szybko i wynotowuje to, co potrzebne.

W liście do J. Angella Mann wyznaje:

> [...] taką już mam osobliwą właściwość umysłu, że dziwnie prędko zapominam o materiałach pomocniczych, a nawet o samych wiadomościach, które z nich czerpałem. Gdy spełniły już swoją rolę, zostały włączone w moją pracę, wchłonięte przez nią i przetrawione, tracą je z myśli i z oczu, i wydaje się niemal, że nie c h c ę już o nich nic wiedzieć, że usuwam je z pamięci.[16]

Taki instrumentalny stosunek do wiedzy demonstruje Mann w osobie Feliksa Krulla. Oto Feliks Krull oddaje się gorliwie studiowaniu podręcznika medycyny, ale „podobnie jak okręt balastu, tak talent domaga się koniecznie wiadomości specjalnych, równie jednak pewne jest, że jedynie takie wiadomości przyswajamy sobie prawdziwie, co więcej, że tylko do takich mamy prawo, jakich nasz talent żąda w palącej, konkretnej potrzebie"[17]. Feliks Krull, jak pamiętamy, skutecznie wykorzystał zdobytą w ten sposób wiedzę do jednej ze swych brawurowych symulacji.

W liście do Angella mowa jest o materiałach pomocniczych, które zostają „włączone", „wchłonięte", „przetrawione". Nieco później pojawia się termin „montaż", użyty w liście do Adorna z 31 grudnia 1945[18]. Mowa jest, rzecz jasna, o *Doktorze Faustusie*.

> Tym, co przede wszystkim miałbym ochotę skomentować jest zasada m o n t a ż u, która w sposób osobliwy i może dość rażący przewija się przez całą książkę – zupełnie otwarcie, nie kryjąc się bynajmniej [...]. Motyw przekazany przez historię i dobrze znany wklejam i zacieram kontury, wtapiam go w kompozycję jako mityczny, wyjęty spod prawa temat, będący własnością wszystkich.

Nieco dalej Mann dodaje, że już dawno, przy *Buddenbrookach*, zaczął „ćwiczyć się w sztuce «wyższego» odpisywania" (przepisując „bez żenady" artykuł z leksykonu do rozdziału o chorobie Hanna). W liście do syna Michaela z 31 stycznia 1948, w odpowiedzi na recenzję tegoż z *Doktora Faustusa*:

16/ T. Mann *Listy 1937-1947*, przeł. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Warszawa 1970, s. 29 i n.

17/ T. Mann *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, przel. A. Rybicki, Łódź 1987, s. 86 i n.

18/ T. Mann *Listy 1937-1947*..., s. 603; o technice montażu wspomina Mann również w liście do E. Preetoriusa, tamże, s. 738. H. Wysling (*Thomas Manns*..., s. 296) sądzi, że określenie „montaż" Mann mógł przejąć z *Erbschaft dieser Zeit* Ernsta Blocha (1935). Kategoria ta służy tam do scharakteryzowania – i nieprzychylnej oceny – pewnych cech współczesnej sztuki (zob. E. Bloch *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M. 1985, s. 221 i n.).

Uderzyło mnie na przykład wielokrotnie użyte słowo „montaż", sam bowiem stosuję je chętnie do mojej książki i idea taka rzeczywiście od początku odgrywała pewną rolę, już w samej koncepcji powieści. Byłem zdecydowany na każdy rodzaj „montażu", gdyż to, co obaj tak nazywamy, wiąże się wszak bezpośrednio ze swoistym wykraczaniem książki poza ramy literatury, „wyzbywaniem się pozorów sztuki", jej realnością.[19]

Wreszcie w *Jak powstał „Doktor Faustus"* Mann pisze o właściwej tej powieści

p r a w d z i w o ś c i, która z jednej strony jest chwytem artystycznym, nieustanną niejako grą zmierzającą ku osiągnięciu pełnej, niekiedy aż nieznośnej realizacji fikcji, tj. biografii, i ukazaniu postaci Leverkühna, z drugiej jednak strony dotąd mi nie znaną fantastyczną mechaniką, zdumiewającą swą bezwzględnością, techniką montowania faktów realnych, historycznych, osobistych, a nawet literackich w ten sposób, że – niemal jak w owych „panoramach", które pokazywano mi w czasach dzieciństwa – z trudem można rozpoznać, gdzie namacalnie realne rzeczy przechodzą w iluzoryczność i perspektywiczne malowidło. Ta stale mnie zaskakująca, a nawet budząca we mnie zastrzeżenia technika montażu łączy się ściśle z koncepcją, z samym „zamysłem" książki.[20]

Na to, że w rezultacie nie można odróżnić, co zostało skądś wzięte, a co wymyślone, Mann kładzie szczególny nacisk. W *Lotcie* Goethe rozmyśla o „opętanej sympatii, która cię wtajemnicza w miłością ogarniany świat, tak że swobodnie i z łatwością zaczynasz mówić jego mową i nikt nie będzie mógł odróżnić wyuczonego detalu od czegoś charakterystycznego, co sam wynalazłeś"[21].

Jeszcze dalej posuwa się Feliks Krull. Sfałszował podpis ojca i pyszni się: „[...] sam sprawca moich dni musiałby uznać moje osiągnięcia za twory swej własnej ręki"[22]. „Sprawca moich dni" odnosi się niby do starego Krulla, ale wiele wskazuje na to, że hochsztapler-artysta kieruje to zuchwałe wyzwanie wprost do Stwórcy świata.

Wprawdzie technikę montażu łączy Mann *explicite* z *Doktorem Faustusem*, ale wzmianka w liście do Adorna o „wyższym" odpisywaniu dowodzi, że świadomie stosował ją już znacznie wcześniej. Nowsze badania źródeł i analizy poszczególnych utworów dostarczają coraz więcej wiadomości o rozmiarach tego zjawiska. Mann odpisywał – z własnego życia, z życia otoczenia, z gazet, z prac naukowych i, przede wszystkim, z cudzych dzieł literackich[23]. Sama formuła – „wyższe" odpisy-

19/ T. Mann *Listy 1948-1955*..., s. 19 i n.

20/ T. Mann *Jak powstał „Doktor..."*, s. 167.

21/ T. Mann *Lotta w Weimarze*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1958, s. 310.

22/ T. Mann *Wyznania hochsztaplera*..., s. 35.

23/ Z ważniejszych prac, poświęconych cytatom i odniesieniom literackim u Manna, należy tu wymienić, prócz przytaczanych już studiów T.H. Reeda i H. Wyslinga: H. Meyer *Thomas Manns „Der Zauberberg" und „Lotte in Weimar"*, w: tenże, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961; G. Bergsten *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*,

wanie (*höheres Abschreiben*) – w sposób poniekąd arcy-Mannowski spaja szkolny żargon i wyższość, której Mann w żadnej sprawie nie mógł sobie odmówić. Używa w tym kontekście jeszcze innych określeń z dolnego rejestru: „zwędzony fragment", „przemycenie" (w liście do Adorna), „ściągnięte" (w liście do syna), jakby z lubością wyznaczając sobie miejsce pośród swawolnych psotników.

4. Cytaty różnie rozumiane

Nad całą sprawą unosi się pewne zamieszanie terminologiczne. Sam Mann skłonny jest wrzucać do jednego worka zapożyczenia z życia i z literatury oraz jedno i drugie nazywając „cytatem"[24]. Wydaje się, że istotne znaczenie ma dlań jedynie różnica między tym, co „prawdziwe" („dane", „gotowe"), a tym, co „wymyślone". W tym samym worku umieszcza też cytaty empiryczne, aluzje, zapożyczone motywy, naśladowanie, stylizację, parodię[25]. Również badacze i interpretatorzy chętnie rozpatrują łącznie wszystkie rodzaje odniesień literackich u Manna.

Wysling traktuje cytat jako kategorię zbiorczą dla wszelkich zapożyczeń z dziedziny ducha, tj. takich, które czytelnik ma rozpoznać i które sprawiają, że w pojedynczym dziele odzywa się znacznie szerszy kontekst kultury. Chodzi o to, by świat, który ma się ukształtować w dziele „uzyskał prawdopodobieństwo i by językowe dzieło, za pomocą cytatów ze wszystkich czasów i języków, zawarło w sobie całą ludzkość". Gra z tradycją „wydaje się przeznaczeniem generacji, która – obciążona przeszłością – może sprostać własnej sytuacji tylko zapożyczając od tego, co już dane jest w ukształtowanej postaci". Zapożyczenia są czymś naturalnym i niezbędnym w epoce kryzysu Ja, które samo, bez podpórek nie może ani wy-

---

Stockholm 1963; H. Lehnert *Vorstudien zur Josephstetralogie*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft" 7, 1963; T.J. Reed *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford 1974; R. Vaget *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984 (w artykule *Erzählungen* (TMH, s. 539) Vaget podsumowuje swoje dociekania zwięzłą formułą: „W całym jego dziele narracyjnym znajdują się tylko nieliczne teksty, w których nie dałoby się wykazać obecności jednego czy wielu takich pre-tekstów; w późnych powieściach odbywają się wręcz orgie tej procedury"); E. Heftrich *Zauberberg. Über Thomas Mann* (I), Frankfurt a. M. 1975; tenże *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann* (II), Frankfurt a. M. 1982; tenże *Geträumte Taten. Über Thomas Mann* (III), Frankfurt a. M. 1993; M. Maar *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München Wien 1995.

24/ Por. np. T. Mann *Jak powstał „Doktor..."*, s. 167 i n. W eseju o Freudzie Mann uwydatnia związek między zjawiskami cytatu, rytualnego powtórzenia, teatru i gry, używa też zwrotu *zitathaftes Leben* w sensie odtwarzania we własnym życiu mitycznego wzorca (T. Mann *Freud und die Zukunft*, GW, t. IX, s. 493 i n.).

25/ Por. np. przytoczony niżej ustęp z *Doktora Faustusa*; w liście do J. Pontena z 1919 r.: „styl mojej noweli jest nieco p a r o d y s t y c z n y. Chodzi tam o pewien rodzaj mimikry, którą lubię i mimo woli stosuję"; w liście do E. Fischera z 25 maja 1926: „parodystyczny konserwatyzm, dzięki któremu moja sztuka unosi się między dwiema epokami" (*Listy 1889-1936*); por. też list do H. Mayera z 23 czerwca 1950 (*Listy 1948-1955*).

powiadać się lirycznie, ani opowiadać. „Tomasz Mann sądzi, że zdoła uniknąć skutków destrukcji Ja i świata, trzymając się kurczowo tradycji, podpierając życie i twórczość minionymi wzorcami"[26]. Także tutaj, według Wyslinga, punktem wyjścia jest kryzys, niedostatek, kompensowany przez zręczne uruchomienie możliwości, które stwarza wielka tradycja.

Inaczej interpretuje cytaty u Manna Hermann Meyer. Są to dla niego przede wszystkim cytaty empiryczne i wyraźne aluzje literackie. Odsyłając do innych dzieł i klimatów, cytat rozbudowuje pole rezonansu dzieła, wskutek czego konkretna sytuacja, postać, scena zatraca charakter indywidualnego „tu i teraz", nabierając waloru uniwersalnego. „Użycie cytatów okazuje się ważnym środkiem wyjścia poza płaszczyznę realistyczną w stronę symbolizmu"[27].

Również Børge Kristiansen widzi w cytatach środek „odrealnienia" i „odindywidualizowania" świata powieści. Aluzje do tradycji literackiej stwarzają sytuację zawieszenia między różnymi porządkami i tym samym demaskują fikcyjną rzeczywistość jako pozór. Kristiansen wiąże to z wpływem, jaki na Manna wywarł Schopenhauer[28].

Eckhard Heftrich w swojej monografii *Czarodziejskiej góry* analizuje poszczególne sceny powieści i zestawia je z odpowiednimi podkładkami. Bierze pod uwagę nie tylko dzieła literackie, lecz także utwory muzyczne. Akcentuje przede wszystkim odniesienia do wielkich tekstów kultury niemieckiej – do Goethego, Nietzschego, Platena, Novalisa, Wagnera. *Czarodziejska góra* to, według Heftricha, walna dyskusja Manna z niemiecką tradycją, zwłaszcza z niemieckim romantyzmem.

Kilka lat temu Michael Maar opublikował kapitalną pracę, dowodzącą, że głównym, choć starannie ukrywanym układem odniesień dla Manna są *Baśnie* Andersena. Maar wskazuje analogie postaci i motywów oraz niemal dosłownie przytaczane partie tekstu i na tej podstawie buduje bardzo ciekawą interpretację *Czarodziejskiej góry*. Przy okazji eksponuje cały obszar zagadnień związanych z kamuflażem w literaturze[29].

5. Erudyci i hochsztaplerzy

Wspomniałam już, że praktyka sięgania po gotowy materiał niejednokrotnie wnika do wewnątrz utworów Manna, organizuje wokół siebie akcję i staje się samodzielnym składnikiem treści. Innymi słowy, nawet jeśli ta praktyka jest pierwotnie środkiem ułatwiającym wprowadzenie do utworu określonych zespołów treści czy poszerzenie pola możliwych interpretacji, to – zwyczajem środków – czasem wy-

26/ H. Wysling *Thomas Manns...*, s. 318 i n.

27/ H. Meyer *Thomas Manns „Der Zauberberg" und ...*, s. 227.

28/ B. Kristiansen *Das Problem des Realismus*, TMH, s. 832, por. tenże, *Thomas Manns „Zauberberg" und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn 1986.

29/ M. Maar *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus ...* (por. moje omówienie *Nowe wiadomości z Czarodziejskiej Góry*, „Literatura na Świecie" 1996, 5-6).

raźnie się autonomizuje. Obok konkretnej treści przytoczenia, odsyłającej do źródła i wzbogacającej ideowy oraz retoryczny potencjał dzieła, na plan pierwszy wysuwa się wówczas sam akt przytaczania[30], towarzysząca mu intencja oraz, zazwyczaj niejawne, założenia tyczące mechanizmów przekazu literackiego i, szerzej, tradycji kultury. Chciałabym poniżej przedstawić kilka takich przypadków. Interesować nas będą przede wszystkim zjawiska cytatu empirycznego, a także różne sposoby używania cudzych słów, wiernego ich powtarzania i przekręcania.

Otóż, na przykład, spotykamy u Manna parę postaci z upodobaniem ubarwiających swoje kwestie rozmaitymi zapożyczeniami. Klasycznym okazem cytatnika – jeśli wolno za Białoszewskim użyć tego słowa – jest oczywiście Settembrini. Przy pierwszym spotkaniu na spacerze strzela w kuzynów cytatem z Carducciego, z arii z *Zaczarowanego fletu*, z Wergiliusza, a na koniec jeszcze cytuje „Bóg wie kogo"[31]. I tak dzieje się za każdym jego wystąpieniem. Settembrini, zgodnie z przyklejoną mu etykietką, cytuje jak typowy humanista, spadkobierca wielkiej tradycji, erudyta, mający pod ręką całą skarbnicę kultury i świetnie się w niej orientujący. Wie, kogo kiedy i dlaczego przytacza. W jego ustach każdy cytat jest niejako pochwalną pieśnią na cześć dotychczasowych osiągnięć ludzkiego ducha i wyznaniem wiary w jego przyszłe możliwości.

Radca Behrens bodaj nie może się odezwać, by nie uciec się do jakiegoś skrzydlatego słowa, retorycznego zwrotu, utartej peryfrazy: gdy pierwszy raz wkracza na powieściową scenę, w jego ustach pojawia się „syn Marsa", „Myrmidon", gładko wtrącona sentencja Goethego o złotym drzewie życia, które jest wiecznie zielone. Te powiedzonka, sypiące się bez miary, nie są cytatami w ścisłym sensie, bo dawno już oderwały się od pierwotnego autora i kontekstu, zleksykalizowały, stały się pospolitymi ozdobnikami, które można dowolnie kombinować i mnożyć. Ewokują już nie uprawny ogród kultury literackiej, ale raczej retoryczny śmietnik; Nietzsche zaliczyłby to do kultury filisterskiej. Tą swadą Behrens buduje wokół siebie pewną osłonę, bezosobisty dystans, psychologicznie zapewne niezbędny komuś, kto jako dyrektor sanatorium dla gruźlików ma wciąż do czynienia z ludzkim nieszczęściem. W płaszczyźnie symbolicznej, w zestawieniu z pozycją Behrensa jako Radamantysa, sędziego dusz, można to odczytać jeszcze inaczej: potok gotowych formułek niezdarnie osłania to, co najważniejsze w wypowiedziach Behrensa, czyli – ile komu jeszcze pozostało życia.

Do klubu cytatników należy też Adrian Leverkühn: „miał w ogóle wyraźne zamiłowanie do cytatów, do słownych aluzji, przypominających coś lub kogoś". W związku z listem, w którym Leverkühn opisuje swoją brzemienną w skutki wizytę w burdelu, Zeitblom zauważa: jego „staroświecki styl jest oczywiście parodią i aluzją do dziwacznych przeżyć w Halle, do językowych upodobań Ehrenfrieda Kumpfa – zarazem jednak indywidualną autostylizacją, wyrazem własnej we-

30/ Na to rozróżnienie i jego konsekwencje zwraca uwagę W. Bolecki *Pre-teksty*..., s. 21 i n.

31/ T. Mann *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, W. Tatarkiewicz, Warszawa 1998, t. 1, s. 91 i n.

wnętrznej formy i skłonności do posługiwania się w sposób znamienny parodią dla ukrycia się za nią i wypełnienia treścią". Stylizacja, zdaniem Zeitbloma, pozwala opowiedzieć całą przygodę i wypowiedzieć prośbę o modlitwę. Jako wytrawny filolog Zeitblom stwierdza, że nie potrafiłby „znaleźć lepszego przykładu przytoczenia cytatu jako osłony, parodii jako pretekstu"[32]. Sama przygoda jest zresztą cytatem w szerokim sensie, jako że przejęta została z biografii Nietzschego.

W każdym z tych trzech przypadków upodobanie do cytatów i cudzej mowy jest elementem charakterystyki postaci[33]. Ale jego znaczenie na tym się nie wyczerpuje. Przy Settembrinim jest bezpośrednim hołdem dla literackiego dziedzictwa i wyrazem przekonania o ciągłości kultury. U Behrensa cale to dziedzictwo sprowadza się do szermowania frazesami i wykazuje zupełną bezradność w obliczu takich spraw jak śmierć. U Leverkühna z jednej strony zatrąca o mechanizmy psychologicznego kamuflażu, z drugiej wiąże się ze ściśle artystycznymi problemami, zaprzątającymi na równi autora i bohatera *Doktora Faustusa*: stosunku do tradycji, epigoństwa i innowacji w sztuce.

W *Lotcie w Weimarze*, co zrozumiałe, roi się od dosłownych lub lekko trawestowanych cytatów z Goethego i z dokumentów epoki. Nie są wyróżnione jako cytaty, stanowią integralny składnik wypowiedzi i myśli poety lub jego akolitów. Ten proceder ma za sobą wszystkie prawa powieści na motywach z życia postaci historycznej. Cytaty pełnią wówczas raczej funkcję historycznych realiów, „szczegółów", które mają potęgować efekt historycznej prawdy. Tyle że Mann tu i ówdzie dość ostentacyjnie sprzeniewierza się takiej dokumentarnej intencji[34]. Goethe przy porannym myciu mruczy słowami z tzw. *Klasycznej nocy Walpurgi*, znacznie późniejszej od czasu akcji powieści. Dosłownie przytoczony fragment z pamiętnika Boisseréego o wieczorach z Willemerem, Goethem i Marianną zawiera dopisane zdanie, skutkiem czego przygoda z Lottą i przygoda z Marianną nakładają się anachronicznie na siebie. W wynurzeniach Riemera wreszcie pojawiają się własne sformułowania Manna, używane w esejach o Goethem. Hermann Meyer, który analizuje powyższe przykłady w swoim studium, pokazuje, jak ta gra cytatami oddala *Lottę* od modelu realistycznej biografii i uwydatnia główny temat powieści, temat bardzo Goetheański i zarazem Mannowski: trwanie i zmianę w czasie, tożsamość i metamorfozę[35].

32/ T. Mann *Doktor Faustus*, przel. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1962, s. 181 i n.

33/ O tym, że Mann często charakteryzuje swoje postaci przez wskazanie znamiennego dla nich sposobu mówienia, pisze m.in. H.M. Gauger w skądinąd bardzo ciekawym studium *„Der Zauberberg" – ein linguistischer Roman*, w: tenże, *Der Autor und sein Stil*, Stuttgart 1988, s. 170-215.

34/ W liście do J. Klatzkina Mann pisze: „To, co mówi Goethe w mojej powieści jest po części cytatem, po części wolnym przytoczeniem, po części zaś zmyśleniem utrzymanym w jego duchu", (*Listy 1937-1947*..., s. 444).

35/ Por. H. Meyer *Das Zitat in der* Erzählkunst..., s. 229-245.

Do tych przykładów warto dorzucić jeszcze jeden, pominięty przez Meyera. Cytat z *Fausta* najpierw pojawia się w ustach postaci, po której najmniej można by się tego spodziewać. Oto na pierwszej stronie powieści kelner Mager przygląda się damie wysiadającej z powozu i, nim jeszcze z wpisu na hotelowej tablicy dowie się, z kim ma do czynienia, atakuje ją słowami Mefistofelesa: „Ustawy wszelkie, wszelkie uprawnienia, rzec by tu można, jak smutny spadek chorobowych skaz, dziedziczą się". Radczyni w odpowiedzi nazywa go człowiekiem „bardzo oczytanym i umiejącym cytować". Zaraz potem, już wiedząc, z kim ma do czynienia, Mager serwuje cytat z *Boga i bajadery*, nazywając radczynię osobistością „w ognistych ramionach uniesioną ku niebu wiecznej chwały"[36]. Kelner-erudyta nie należy do uczonej elity Weimaru. Ma „serowatą, rudawymi bokobrodami okoloną twarz", co upodobnia go do owych dziwnych osobników, którzy coraz to pojawiają się na drodze Aschenbacha w *Śmierci w Wenecji*. Ukazuje się trochę jak sługa, trochę jak rajfur, trochę jak zręczny pośrednik między odległymi sferami, bez którego nie obejdzie się żadne przedsięwzięcie. Dołącza do grona tych licznych u Tomasza Manna tricksterów, dwuznacznych postaci, którym patronuje Hermes. Gdy radczyni nazywa go „Ganimedem z bokobrodami", uświęca niejako funkcje służebne Magera, być może przydaje im jakąś bliżej nieokreśloną aurę erotyczną. W konstrukcji powieści jest kimś w rodzaju konferansjera, mistrza ceremonii. Pierwszy cytat pochodzi ze sceny, gdy Mefisto podszywając się pod Fausta jako uczony rozmawia z uczniem. Przypomnienie akurat tej sceny zaraz na początku wprowadza motyw maskarady, perfidnej psoty, hochsztaplerki. Wszystko, co następnie powiedziano w tej powieści o zacieraniu się granic – między rzeczywistością a literaturą, prawdą a pozorem, teraźniejszością a przeszłością – podbite jest nutką szatańskiego chichotu.

6. Zabawa w chowanego

Osobna sprawa to cytaty ukryte, w żaden sposób nie sygnalizowane, nie opatrzone metryką źródła i podane w tekście tak, jak gdyby były własną wypowiedzią narratora lub postaci.

W *Czarodziejskiej górze* niejaki Gänser, narzekając na swoją dolę pacjenta, mówi: „Żaden pies nie chciałby już dłużej żyć w ten lub w podobny sposób"[37]. To skarga Fausta z monologu w scenie *Noc*, z dodatkiem zabawnie pedantycznego wtrętu „lub w podobny...". Gänser, przedtem wspominany tylko jako pacjent „o wywiniętych ustach", wydaje się znienacka wywołany na scenę jak gdyby tylko po to, by przemówić słowami Fausta. Skarga Fausta na pieskie życie zapowiada gotowość do zawarcia paktu z diabłem. Gänser wypowiada tę kwestię na początku rozdziału zatytułowanego *Wolność*, zaraz potem Castorp wdaje się w dyskusję z Settembrinim na temat godności choroby oraz pisze list do domu, informując, że na razie zostaje na górze, prosi o dosłanie mu niezbędnych rzeczy oraz regularne przekazywanie

36/ *Lotta w Weimarze...*, s. 14 i n.

37/ *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 322 i n.

pieniędzy. List ów Castorp następnie „podpisał" i to słowo, wyeksponowane u początku akapitu, zdaje się nabierać niezwykłego znaczenia, jak gdyby chodziło o coś więcej niż konwencjonalny podpis u końca listu, lecz o ratyfikację dokumentu najwyższej wagi. Faktycznie Castorp tym listem zrywa z życiem na nizinach i decyduje się rozpocząć swoją wielką przygodę. Buntownicza skarga i zaraz potem ceremonialnie wyeksponowany podpis rysują się jako wyraźne wskazówki, że przypadki Castorpa trzeba widzieć w ścisłym związku z historią Fausta.

Autor wprowadza te cytaty bez żadnego dodatkowego sygnału. Za każdym razem da się je odczytać jako „naturalną" – i stosunkowo błahą – wypowiedź w danym kontekście. Jeśli jednak wziąć pod uwagę ich obce pochodzenie i włączyć do lektury pierwowzór, efekt jest iście bombowy: zmienia się radykalnie całe pole możliwych odczytań powieści. Ale okoliczność, że cytaty te wpływają na odczytanie historii Castorpa, że nawet są niezbędne, aby podsunąć interpretację zamierzoną przez autora, nie załatwia jeszcze całej sprawy. Bo dlaczego cytuje się tu Goethego chyłkiem, w ukryciu, w sposób tak ostentacyjnie „nieerudycyjny"?

Michael Maar wykazuje, że rozdział *Sprawy najbardziej zagadkowe* w *Czarodziejskiej górze* zahacza kilkoma nieznacznymi motywami o scenę wskrzeszenia Łazarza i o to, co w ewangelii św. Jana powiedziane jest o stwórczym słowie[38]. Uznanie paraleli między Castorpem, wywołującym Joachima z grobu, a Jezusem musiałoby, rzecz jasna, niezwykle mocno wpłynąć na interpretację postaci bohatera i całej powieści. Ci, co zawsze widzieli w *Czarodziejskiej górze* powieść o młodym człowieku, który przez siedem lat przygotowuje się do wielkiego twórczego czynu (czyli powieść o artyście), mogą się z tego tylko szczerze cieszyć.

W rozdziale *Snieg* w opisie zamarłego zimowego krajobrazu pojawia się zdanie „Żadnego tchnienia wiatru, choćby najlżej dotykającego drzew, żadnego szumu ani głosu"[39], będące trawestacją *Nocnej pieśni wędrowca* Goethego. W tym miejscu, jak się zdaje, wprowadzenie cytatu w niczym nie wzbogaca znaczeń tekstu. I bez tego obraz ciszy i bezruchu był dostatecznie przekonujący. I bez akcentu, jaki wnosi cytat z Goethego, wiemy, że w tym rozdziale nasz bohater niebezpiecznie blisko dotyka śmierci. Dlaczego więc Mann koniecznie chciał tu ten cytat przemycić? W dodatku, kiedy już rozpoznamy cytat, korci wyobrażenie, że cały poprzedzający opis to zabiegi wstępne, mimikryczne przygotowania, niejako moszczenie gniazdka, w którym następnie można wygodnie złożyć cytat – tak, by nie odstawał od reszty tekstu, brzmiał naturalnie i niczym nie zdradzał, że ciągnie za sobą ogon obcego pochodzenia.

Na pytanie: „dlaczego po kryjomu?" pierwsza nasuwająca się odpowiedź brzmi: żeby aluzje do wielkich tekstów nie zdominowały pracy interpretacyjnej, żeby broń Boże nie przykroiły powieści do modelu erudycyjnego pastiszu. Inna możliwa odpowiedź: aby uwydatnić stały przepływ między literaturą a życiem, pokazać, że słowa odrywają się od autorów i źródłowych kontekstów, że ludzie po prostu tak

38/ M. Maar *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus...*, s. 216 i n., s. 255 i n.

39/ *Czarodziejska góra...*, t. 2, s. 184.

mówią[40]. Taka jest też zasada mitu – wzorcowej historii, która zatraca wymiar indywidualny i daje się odczytać jako uniwersalny los człowieka. Trzecia odpowiedź, niesprzeczna z poprzednimi: aby się zabawić. Każde użycie cudzych słów po kryjomu, jak gdyby nigdy nic, stwarza moment upajającej niepewności: czy naprawdę jestem sobą, czy tamtym, cytowanym autorem. Ukrywając cytat, wciągamy w tę grę publiczność: czy zobaczy w nas oryginalnego autora, czy autora cytującego, i co właściwie bardziej by nam dogadzało[41]. W aspekcie zabawy mniej ważny jest komunikat przytoczonego tekstu. Ważniejszy staje się sam akt sięgnięcia po cudze sformułowanie i ukrycie go we własnej wypowiedzi. Mann lubił to mimikryczne kamuflowanie – przypomnijmy odnośne sformułowania z *Jak powstał „Doktor Faustus"* („z trudem można rozpoznać") i z listu do Adorna („wklejam i zacieram kontury, wtapiam"). Konsekwencje zabawy są nieprzewidywalne i ostatecznie prowadzić mogą do destrukcji utworu jako zamkniętej całości. Czytelnik bowiem, rozpoznawszy ukryty przemyślnie cytat i rozochocony tym odkryciem, gotów jest na każdym kroku węszyć możliwe dalsze intertekstualne odniesienia. W rezultacie znikają ramy tekstu, nakazujące traktować go jako zamknięte, ograniczone pole interpretacyjnych wskazówek.

7. Manipulatorzy

Przedstawmy teraz jeszcze inny rodzaj zabawy. W trakcie karnawałowego wieczoru ma miejsce dialog:

– M i a r k u j d o k ł a d n i e, kto ona – usłyszał Hans Castorp, jak gdyby z daleka, głos Settembriniego [...] – T o L i l i t h.
– K t o? – zapytał Hans Castorp. Literat ucieszył się i rzekł:
– A d a m a p i e r w s z a ż o n a, m i e j s i ę n a s t r a ż y...[42]

Ten dialog odtwarza rozmowę Fausta i Mefista z *Nocy Walpurgi*. Zresztą uwaga, że słowa Settembriniego słychać „jak gdyby z daleka", pięknie obrazuje to nawiązanie. W ustach Settembriniego te słowa brzmią naturalnie i doskonale współbrzmią z całą jego polityką edukacyjną wobec Castorpa. Mentor zestawia sanatoryjny wieczorek z sabatem czarownic i w ten sposób daje wyraz swemu potę-

40/ Idea naczyń połączonych twórczości artystycznej i anonimowej ludowej była bliska romantykom. Czy Mann jej przyświadcza, czy raczej z nią polemizuje? Gdy Castorp w lesie napotkał dwóch brodaczy i usłyszał, jak jeden mówi do drugiego „A więc żegnaj. I dzięki ci", był wzruszony i długo jeszcze wspominał: „Ale jakże tutaj lud mówi [...] z taką godnością i tak uroczyście; brzmi to czasem jak poezja" (*Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 277). I tu nie obeszło się zresztą bez ukrytej aluzji, bo w słowach brodacza słychać trawestację *Pieśni ziemi* Mahlera, nb. późniejszej od czasu akcji powieści.

41/ Na to, że wszelkie odniesienia do innych tekstów literackich są nieodłącznie związane z intencją ludyczną, zwraca uwagę G. Genette, por. tenże *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 556 i n.

42/ *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 473.

pieniu dla – wiadomo, czego nie lubi Settembrini – „wstrętnej dzikości, igrania ze stosunkami pierwotnymi, obrzydliwego igrania, którego nie znoszę, bo zwraca się w gruncie rzeczy przeciwko cywilizacji i dojrzałemu człowieczeństwu"[43]. W tym rozdziale *Faust*, niejako zza kulis, otwiera drzwi do najciekawszych spraw w *Czarodziejskiej górze*. Przytoczony dialog, będący powtórzeniem dialogu Mefista i Fausta, z jednej strony uwydatnia paralelę układów osobowych, z drugiej strony ją zakłóca. Trójkąt Castorp – Settembrini – Kławdia jest symetryczny wobec trójkąta Faust – Mefisto – Małgorzata. Tyle że Mefisto stręczy Faustowi Małgorzatę, a w *Czarodziejskiej górze* jest odwrotnie: Settembrini uporczywie stara się odciągnąć Castorpa od Kławdii. Settembrini, któremu jako towarzyszowi i przewodnikowi Castorpa przypadałaby rola Mefista, ostrzega go przed kobietą i – w tym miejscu – wprost mieni ją diablicą. Jeżeli będziemy cytat uważać za powtórzenie w dobrej wierze, odwołujące się do podziału ról pierwowzoru, wypadnie Settembriniego uznać za szatana (który pod płaszczykiem humanizmu głosi oświecenie, czyli wiarę już tylko w człowieka). Jeżeli przyjąć, że cytat zastosowany jest przewrotnie, Settembrini okazuje się dobrym opiekunem, chroniącym podopiecznego od niebezpieczeństwa – ale czemu wobec tego Mann wkłada mu w usta słowa diabła? Niepewność co do intencji użycia cytatu znakomicie potęguje wątpliwości, po której stronie właściwie czai się zguba, a po której zbawienie. (Cudowne wątpliwości, które nie opuszczają nas ani na chwilę w trakcie lektury tej czarodziejskiej książki i zbiegają się w postawionym na końcu przez autora znaku zapytania).

Jakby mało było tego zamieszania, przytoczony dialog kryje w sobie jeszcze jeden żart. Otóż Settembrini cytuje Goethego świadomie, w ramach swoich kompetencji erudyty i intencji mentora. Hans Castorp, rzucając swoje „Kto?" – recytuje dalszy ciąg wiersza, tj. mówi dokładnie to, co w odnośnym miejscu wypowiada Faust, ale o tym nie wie (świadczy o tym dalszy przebieg rozmowy). Nie wie, że cytuje. Nie zna, a w każdym razie nie rozpoznaje poprzednich słów Settembriniego jako cytatu, sprowadza wypowiedź Settembriniego na płaszczyznę aktualnej sytuacji i reaguje naturalnym w tych okolicznościach pytaniem „kto?". Podąża w ślady Fausta – nieświadomie. Czy to z tego tak się „ucieszył" Settembrini? Czy z własnej udanej sztuczki, z tego, że uczeń tak gładko dał się wpuścić w rolę, którą mentor mu wyznaczył?

Podobny figiel mamy w *Doktorze Faustusie*: Leverkühn posyła Rudiego Schwerdtfegera, by ten w jego imieniu oświadczył się pannie Godeau, i posługuje się przy tej okazji cytatami z Szekspira. Następnie, skarżąc się przed Zeitblomem na fatalny wynik misji, mówi słowami z *Dwóch panów z Werony* i słowami Benedykta z *Wiele hałasu o nic*, a Zeitblom odpowiada mu w przybliżeniu tak, jak Don Pedro odpowiada Benedyktowi. Cały ten zawiły splot cytatów jest dodatkowo skomplikowany, ponieważ pod spodem kryje się jeszcze odniesienie do analogicznych epizodów z życia Nietzschego. Mann objaśnia to w *Jak powstał „Doktor Faustus"*. I specjalnie podkreśla, że Zeitblom cytuje „nieświadomie". „Adrian zaś znajduje

43/ Tamże, s. 474.

gorzką przyjemność w tym, aby wobec Zeitbloma, który na równi z czytelnikami nie zauważa tego, włączać wprost do rozmowy cytaty z owych sztuk"[44].

8. Duch opowieści i cudza mowa

Obok cytatów mamy u Manna ciekawe przypadki posługiwania się cudzą mową. Najciekawszy w tym względzie jest bodaj duch opowieści, wcielony w mnicha Klemensa i powołany na narratora *Wybrańca*. Nie jest cytatnikiem w ścisłym sensie, ale przecież korzysta z licznych pierwowzorów. Sam wyznaje, że nie opowiada, lecz „raczej odświeża pewną historię", która już była opowiadana, i to nieraz[45]. Odświeża – czyli napełnia duchem, a więc spełnia właściwy akt artystyczny, tak jak Mann wyłożył to w rozprawce *Bilse i ja*. Narrator z jednej strony reprezentuje mnisią, benedyktyńską uczoność, skrupulatność i szacunek wobec przekazów. Z drugiej strony z całą otwartością ujawnia absolutną ignorancję w sprawach, o których będzie opowiadał: „Cóż ja wiem o rycerstwie i łowiectwie. Jestem mnichem, w gruncie rzeczy nieświadomym i nieco lękającym się tego wszystkiego [...] Udaję tylko, że potrafię należycie opowiedzieć, jak wychowywano młodego Willigisa, i paraduję słowy. [...] Ale wcielany przeze mnie duch opowieści ma już to do siebie, iż na pozór we wszystkim, o czym prawi, wielce jest doświadczony i czuje się jak w domu"[46]. Narrator Klemens napomyka też, że nim został zakonnikiem, nosił imię Morhold (Marchołt). Oblekając się w szaty zakonne, odrzucił wprawdzie ciało Marchołta i opowiada jako duch, jednakże duchowi niezbędne jest oparcie w ciele. Jakiś udział w całym przedsięwzięciu ma więc też Marchołt, znany typ przedrzeźniacza i prześmiewcy. Dowiadujemy się tu po raz kolejny, że orientacja w sprawach, o których się opowiada, nie musi być własnym, wewnętrznym duchowym bogactwem narratora, lecz może być przejętym z zewnątrz rekwizytem, używanym nie bez przymieszki błazeństwa. Przede wszystkim zaś dowiadujemy się, że opowiadanie nie jest możliwe bez udawania, „paradowania"[47]. Przybieranie innej tożsamości, podchwytywanie cudzej mowy lokuje się w samym centrum aktu twórczego. Dodatkowo ten fragment nasuwa domniemanie, że zaczerpnięte ze źródeł „szczegóły" nie służą wyłącznie należytemu umeblowaniu przedstawionego świata. Wszystkie te piękne glewie, rycerskie zabawy, puszczanie sokoła, suknie z assagajskiego aksamitu to także przybrany językowy kostium samego narratora, niezbędny, aby ten mógł rozwijać swoją opowieść.

Cudza mowa może być też dosłownie obcym językiem. Hans Castorp w czasie karnawałowej nocy wybiera język francuski, by wyznać miłość Kławdii: „Jak widzisz, w ogóle nie umiem po francusku. Ale w rozmowie z tobą przenoszę ten język

---

44/ *Jak powstał „Doktor..."*, s. 168 i n.

45/ T. Mann *Wybraniec*, przel. A.M. Linke, Warszawa 1974, s. 12.

46/ Tamże s. 28 i n.

47/ W oryginale mamy w tym miejscu czasownik *vorwenden* (*ich wende Worte vor*), „przytaczać, przedkładać, wysuwać", dziś przestarzały, przetrwała natomiast forma rzeczownikowa *Vorwand* – „pretekst, to, co ktoś przytacza na swoje usprawiedliwienie".

nad swój ojczysty, gdyż dla mnie mówić po francusku to poniekąd mówić nie mówiąc – bez odpowiedzialności lub też tak, jak mówimy we śnie"[48]. W wykładzie dla studentów amerykańskich Mann komentuje:

> To, że uwagi moje muszę wypowiadać w języku angielskim, wyjątkowo nie sprawia mi żadnych trudności, przeciwnie, nawet ułatwia zadanie. Myślę przy tym o bohaterze mojej powieści, młodym inżynierze Hansie Castorpie, który przy końcu pierwszego tomu składa skośnookiej pani Chauchat niezwykłe wyznanie miłosne, przybrane w zwiewną szatę obcych, francuskich słów. Odpowiada to jego wstydliwości i dodaje odwagi do powiedzenia rzeczy, które po niemiecku nie przeszłyby mu przez usta. [...] Tak samo skrępowanie, jakie odczuwa autor, kiedy ma mówić o własnej książce, zostaje złagodzone dzięki pośrednictwu obcego języka.[49]

Francuszczyzna pojawia się w powieści także w innych okolicznościach. Na długo przed karnawałową nocą Castorp po francusku składał przecież kondolencje pani Tous-les-deux. Odnośny rozdział nosi tytuł *Hans Castorp próbuje swych sił we francuskiej konwersacji*. Rozmawiając o śmierci Castorp przygotowywał się więc niejako do tamtej przyszłej rozmowy o miłości.

9. Powtarzanie i przedrzeźnianie

„Cóż ja wiem o rycerstwie i łowiectwie" – wyznaje duch opowieści. To wyznanie brzmi jak echo pewnej sceny z *Czarodziejskiej góry*:

> – Pan Settembrini jest literatem – objaśnił Joachim trochę zażenowany. – Napisał do pism niemieckich wspomnienie o Carduccim, wiesz, Carducci – i zmieszał się jeszcze bardziej, bo kuzyn patrzył na niego zdziwiony, jak gdyby chciał powiedzieć: Cóż ty wiesz o Carduccim? Przypuszczam, że nie więcej ode mnie.[50]

Joachim czuje się przyłapany na nadużyciu – użył cudzego języka, języka wykształconego humanisty tak, jak gdyby był to język doskonale mu znany. *Czarodziejska góra* to powieść między innymi o edukacji. Droga edukacji zaczyna się od tego, że się powtarza za kimś, powtarza się cudze słowa, nie znając jeszcze do końca ich znaczenia. Przypomnijmy kapitalny początek *Królewskiej Wysokości*. Książę Albrecht domaga się od lekarza wyjaśnień w związku z ułomnością nowo narodzonego potomka. Doktor Sammet tłumaczy. Książę słucha, nie rozumie, terminy medyczne nic mu nie mówią, nie potrafi ich nawet dobrze powtórzyć, co chwila przerywa pytaniami. I natychmiast potem, na następnej stronie, w rozmowie z ministrem Knobelsdorfem umie poskarżyć się jak z nut, że dziecko „oto przychodzi na świat z atrofią, z potworkowatością mechaniczną, spowodowaną amniotycznymi

---

48/ *Czarodziejska góra*..., s. 501 (Castorp mówi po francusku, cytuję z przekładu podanego w przypisie wydawcy).

49/ T. Mann *Wstęp do „Czarodziejskiej góry"*, przeł. I. i E. Naganowscy, w: *Eseje*, s. 382 i n.

50/ *Czarodziejska góra*..., t. 1, s. 90.

sznurami"[51]. Feliks Krull zaś, wysłuchawszy wykładu profesora Kuckuck o ewolucji gatunków, z całą swobodą peroruje potem o tych sprawach na królewskim dworze. Ten popis ma już wyraźnie charakter hochsztaplerskiego plagiatu[52].

Castorp, przyłapawszy kuzyna na nadużyciu, sam też raźnie bierze się do dzieła. Przy pierwszym spotkaniu z Settembrinim nie wie, jak określić sposób mówienia humanisty i ten podsuwa mu słowo „plastyczny". Następnym razem Hans potrafi już sam sformułować komplement: „Słucha się pana z wielką przyjemnością. Zdaje mi się, że nie można... że nie można tego plastyczniej wyrazić"[53]. Postępując w edukacji Castorp stopniowo przyswaja sobie coraz więcej nowych słówek, pojęć i argumentów. Najpierw z pewną nieśmiałością powtarza za mentorem, potem przyswaja je sobie rzeczywiście. Posługuje się nimi suwerennie, wypróbowuje je w nowych kontekstach. Mentor nie zawsze jest z tego zadowolony. Okazuje się, że w nowych kontekstach formuły – wiernie przytoczone, z powołaniem się na mentora – nabierają całkiem innego znaczenia, czasem krytycznego wobec pierwotnych intencji, czasem wręcz z nimi sprzecznego. Całą drogę edukacji w *Czarodziejskiej górze* przedstawić można jako losy pewnego cytatu. Początkom przyświeca przecież zasada *placet experiri*, „słuszna zasada", maksyma zaczerpnięta od Petrarki, ukochanego autora, którą Settembrini zachęca Castorpa do próbowania swoich sił w myśleniu[54]. Potem Castorp nieraz używa jej dla usankcjonowania rozmaitych swoich poczynań. Pod koniec zaś godzi wprost w nauczyciela – gdy Settembrini raz jeszcze stara się odwieść go od idiotycznych rozrywek i skierować jego uwagę ku poważnym sprawom:

> Hans Castorp czuł, że w głębokim smutku spoczywają na nim ciemne oczy, wzrok mądry i dobry; wykładał jednak jeszcze przez chwilę karty, a potem oparł policzek na dłoni i spojrzał na stojącego przed nim mentora z fałszywą, niewinność udającą miną krnąbrnego dziecka.
> – Oczy pana – rzekł ów – na próżno starają się ukryć, że wie pan dobrze, co się z panem dzieje.
> – *Placet experiri* – odparł bezczelnie Hans Castorp.[55]

Proces edukacji, przekazywania dorobku kultury adeptowi, tak jak przedstawia go Mann w *Czarodziejskiej górze*, okazuje się procesem dotykającym i ucznia, i treści, które uczeń sobie przyswaja. Zaczyna się od powtarzania, ale powtórzona formuła ma już inny sens. Kolejne fazy edukacji wiodą od mechanicznego powtórzenia przez przyswojenie, swobodne użycie aż po użycie krytyczne i parodystyczne. Treści kultury w toku przekazu nie pozostają nienaruszone: podważa się je, podda-

---

51/ T. Mann *Królewska Wysokość*, przel. W. Hulewicz, Warszawa 1989, s. 19 i n.

52/ Por. *Wyznania hochsztaplera*, s. 266, 336.

53/ *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 148 i n.

54/ Tamże, s. 147.

55/ Tamże, t. 2, s. 405 i n.

je krytyce, wypacza, fałszuje. Przekaz, zapewniający kulturze trwanie, oznacza, że kultura będzie się zmieniać[56].

Była mowa o tym, że Mann w jednym szeregu umieszcza cytat i parodię. Rzeczywiście, powyższe przykłady mogą świadczyć, że zdaniem Manna nie ma „powtarzania" bez „przedrzeźniania". Samo ponowne użycie wnosi do pierwotnej formuły, nawet jeśli pozostaje niezmieniona, coś z małpiego grymasu. „Kultura jest parodią – miłością i parodią..." – mówi sam do siebie Goethe w *Lotcie*[57].

10. Rewolucja niekulturalna

W tym miejscu dobitnie rozlega się głos pani Stöhr. Pani Stöhr jest osobą niekulturalną – dowiadujemy się o tym, gdy pojawia się po raz pierwszy na powieściowej scenie, i ten przymiotnik, jako stały epitet, towarzyszy uparcie wszystkim jej kolejnym występom. Właściwie to pani Stöhr jest za pan brat z kulturą, interesuje się wieloma sprawami, ma w głowie pełno „zbędnych dat i rzeczy"[58], ma bogate słownictwo, lubi też rozmaite efektowne powiedzonka. Tylko że poruszając się tak bezceremonialnie w obszarze kultury, ciągle się potyka. Przekręca słowa, którymi człowiek wykształcony powinien móc swobodnie i bezbłędnie operować. Lista jej lapsusów jest długa: „*tournée*" zamiast „turnus", „kosmiczny" zamiast „kosmetyczny", „insolwencja" zamiast „nasłonecznienie" (insolacja), „katalepsja" zamiast „katastrofa", „tempus" zamiast „temperatura", „magnes" zamiast „magnat". Myli Tantala z Syzyfem, zamiast „pięta Achillesa" mówi „pierścień Polikratesa", twierdzi, że czyta właśnie „Benedetta Cenelli w przekładzie Schillera" i uważa, że na pogrzebie Joachima powinno się odegrać „Eroticę" Beethovena. Pani Stöhr nic nie umie powtórzyć jak należy. Jest ignorantką z pretensjami do kultury, jest do niemożliwości irytująca, jest „okropna". Tę jej okropność i niekulturalność Mann podtyka nam pod nos do znudzenia, tak natrętnie, że wypadnie albo uznać go za nieudolnego pisarza[59] albo dopatrzyć się w tym jakiejś wskazów-

---

56/ Mann kontynuuje tu na swój sposób myśl Nietzschego, wyłożoną w eseju *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Można się też zastanowić, czy i jak owo „powtarzanie inaczej" wiąże się z całą muzyczną stroną pisarstwa Manna, w tym z postacią małego Nepomuka – Echa – i z funkcją echa w ostatnim utworze Leverkühna, por. T. Mann *Doktor Faustus...*, s. 636.

57/ *Lotta w Weimarze...*, s 269. W późnych latach do uwag Manna o cytacie, powtarzaniu i parodii wkrada się inny ton. W liście do H. Mayera z 23 czerwca 1950 pisze: „Cała literatura europejska, z moją włącznie, przybrała charakter podsumowania, retrospekcji, cytatu, powtórki «jeszcze raz od początku». Bez wątpienia ta r e k a p i t u l a c j a oznacza u p a d e k, pożegnanie, kres"; w liście do T. W. Adorna z 30 października 1952: „Nasza literatura, ta wyższego lotu, sprawia na mnie wrażenie gorączkowej powtórki i p a r o d y s t y c z n e j rekapitulacji mitu zachodniego, podejmowanej w pośpiechu, zanim zapadnie noc" (*Listy 1948-1955...*).

58/ *Czarodziejska góra...*, t. 2, s. 99.

59/ Albo jeszcze gorzej: Martin Walser uznał to za niedopuszczalne natrząsanie się pięknoducha z braku oglady mniej uprzywilejowanych warstw społecznych (M. Walser

ki. To pierwsze nie wchodzi w rachubę, z łatwością natomiast można uznać okropne odezwania pani Stöhr za swoiste glosy umieszczone na marginesie i w sposób skrótowy wprowadzające do tekstu niezbędne komentarze, pointy, korekty lub uzupełnienia. Eckhard Heftrich stwierdza, że niekiedy lapsusy pani Stöhr mają, niczym dzwonek ostrzegawczy, zwracać uwagę na głębiej ukryty sens danej sceny (także na zawarte w niej aluzje literackie) albo w charakterze „trawestującego głosu towarzyszącego" sygnalizować związek między pozornie odległymi sprawami[60]. Dodajmy, że glosy te często przybierają postać znanych gier słownych – paronomazji, kalamburu, figury etymologicznej. Turnus i *tournée* łączy idea cykliczności, regularnego powtórzenia, tyle że raz w odniesieniu do czasu, a raz do przestrzeni. Ale czas i przestrzeń przekładają się przecież wzajem na siebie, przynajmniej w tej powieści, i lapsus pani Stöhr świetnie uwydatnia odnośne spostrzeżenia Castorpa zaraz po przybyciu do Davos. Doskonale współbrzmi z tym wszystkim, co Mann w rozważaniach i dysputach poważnych protagonistów wyprawia, by zatrzeć ostre granice różnych pojęć i zmusić nas – którzy razem z Castorpem wstępujemy na drogę edukacji – do borykania się z chaosem świata od nowa. „Kosmetyka" i „kosmos" mają wspólny źródłosłów, a nadanie kosmetyce – zabiegom upiększającym – wymiaru kosmicznego to echo estetyzmu, o którym w powieści rozprawiają Settembrini i Naphta, i echo własnej rozprawy Manna z estetyzmem w duchu Nietzscheańskim. „Tempus" i „temperatura" zbliżyły się do siebie już wtedy, gdy Castorp po raz pierwszy użył termometru i zarazem wnikał w istotę upływu czasu, co stanowi punkt wyjścia dla jednego z głównych motywów powieści i wiedzie bohatera do zrozumienia tajemnicy życia. Wielki kawał roboty rewelatorskiej odwala pani Stöhr oczywiście wtedy, gdy zamiast „Eroica" mówi „Erotica". Żeby pod powloką ludzkich poczynań, w tym czynów heroicznych, dopatrzyć się pobudek libidinalnych, trzeba było Freuda, i lapsus pani Stöhr celnie aktualizuje to odniesienie. Ale dlaczego Mann posługuje się w tak poważnej sprawie akurat głosem okropnej pani Stöhr? Tym bardziej, że psychoanaliza ma w powieści przedstawiciela w osobie dra Krokowskiego? Może uważa, że w wielkich przemianach światopoglądowych, intelektualnych i obyczajowych obok kapłana musi uczestniczyć błazen. Zresztą także Freud doceniał potencjał poznawczy przejęzyczeń[61]. Niekulturalna pani Stöhr przekręcając słowa wypowiada to, czego w obrębie przyjętych norm i konwencji nie da się wypowiedzieć. Jej pomyłki ukazują rzeczy od strony, która do tej pory była niewidoczna. Pełnią podobną funkcję jak niezdarności i paralogizmy rozmaitych sowizdrzałów. I faktycznie pani Stöhr w swojej szkockiej bluzce zdaje się należeć do rodu błaznów, sowizdrzałów, łotrzyków. Zadaniem takich postaci było zawsze dokonywanie wyłomu w zastanym systemie norm, odmienianie znaczeń i sposobów widzenia. „To pięknie, że użycza pani tro-

Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten, w: H. Saueressig (red.), *Besichtigung des Zauberbergs*, Biberach a. d. R. 1974, s. 187).

60/ E. Heftrich *Zauberberg. Über...*, s. 154.

61/ Por. *Freud und die Zukunft...*, s. 489.

chę odmiany biednemu Tantalowi" – komentuje jej lapsus Settembrini[62]. Karolina Stöhr jest mistrzem odmiany, nie darmo przecież szczyci się, że umie przyrządzać rybę na 28 sposobów – co dzień inaczej. Aby zaznaczyć, że te odmiany i przewroty nie są może całkiem niewinną sprawą, wokół pani Stöhr też unosi się lekka aura diabelstwa: nazywa Behrensa „starym" – jak Mefisto Boga w *Prologu w niebie* – a uskarżając się, że „stary" znowu przedłużył jej pobyt w sanatorium, trawestuje słowa Mefista z *Nocy Walpurgi*[63].

11. Próba podsumowania i lament tłumacza

Spróbujmy podsumować. Tomasz Mann chętnie posługuje się cytatami empirycznymi, kryptocytatami, cudzą mową i „szczegółami" zaczerpniętymi z rzeczywistości pozaliterackiej. Często nie umieszcza w tekście żadnych sygnałów, które by o tym informowały. Często za to inscenizuje sytuacje i ciągi zdarzeń, których osią jest wprowadzenie cytatu, ukrycie cytatu, podchwycenie cudzej mowy, użycie polemiczne lub przekręcenie, czyli sam akt cytowania, ewentualnie trawestowania i parodiowania cytowanych słów lub używania ich w innej intencji. Poza aktualizowaniem treści, do których cytat lub cudza mowa bezpośrednio odsyła, Mann załatwia w ten sposób jeszcze inne ważne sprawy. Gra z cudzą mową jest niezbędna do tego, by samemu przemówić. Gra – ponieważ uczestniczą w niej sprzeczne siły. Ocalające powtarzanie ściera się z destrukcją, ekspresja z kamuflażem, nabożny szacunek z grymasem parodii i przedrzeźniania. Można wyodrębnić ją jako osobną płaszczyznę, na której w sposób modelowy przedstawiono mechanizmy trwania i zmiany w kulturze oraz mechanizmy kreacji artystycznej – dwie sprawy żywo Tomasza Manna obchodzące.

Na koniec uderzmy w lament. Jak ma sobie z tym poradzić tłumacz? Powinien przenieść w medium innego języka komplet sensów zawartych w oryginale, więc także te, które zostały wprowadzone za pośrednictwem ukrytych obcych wtrętów. Ale jaki komplet? Jeżeli rozpoznaliśmy u Manna tysiąc ukrytych cytatów, to nic nie stoi na przeszkodzie domniemaniu, że jest tam drugi tysiąc takich, których nie rozpoznaliśmy. Przekład będzie więc zawsze (w najlepszym razie) na poziomie danego stanu badań i interpretacji. W dodatku może nieumyślnie owe nierozpoznane cytaty i aluzje zepchnąć w ukrycie jeszcze głębiej.

Załóżmy jednak (teoretycznie), że dzięki ogólnemu wykształceniu i specjalistycznym studiom przed przystąpieniem do pracy tłumacz umie znaczną część ukrytych obcych wtrętów rozpoznać i zlokalizować ich źródło. Jeżeli te źródła są przetłumaczone, wystarczy stosowny fragmencik przepisać. I co? Liczyć na to, że czytelnik w polskim przekładzie *Czarodziejskiej góry* rozpozna urywek polskiego przekładu *Fausta*? Na to liczyć można tylko w przypadku nielicznych, najbardziej skrzydlatych fragmentów – a od tych akurat Mann stroni. Czy dać przypis, infor-

62/ *Czarodziejska góra*..., t. 1, s. 223.

63/ Tamże, s. 234, J.W. Goethe *Faust*, cz. I, 4117.

mujący, z czego to cytat i w jakim polskim przekładzie go przytaczamy? Kawę na lawę?

Feliks Konopka, tłumacz *Fausta* i, wśród innych utworów Goethego, także *Boga i bajadery*, przełożył potem *Lottę w Weimarze*. W przekładzie wypowiedzi Magera zacytował odnośny ustęp swego przekładu *Fausta*. Ale już urywek z *Boga i bajadery* przybrał zupełnie inny kształt niż w przekładzie wiersza. Czy tłumacz wybrał takie rozwiązanie świadomie? Może na użytek wypowiedzi Magera chciał uwolnić cytat od „poetyzmów" obecnych w przekładzie wiersza? W każdym razie czytelnik jest tu pozbawiony nawet tej wątłej podpórki, jaką stwarza wierne przepisanie z istniejącego przekładu.

Mann, nawet gdy chytrze ukrywał cytaty i aluzje, robił to z myślą o niemieckiej publiczności, dla której *Faust* (i inne wielkie dzieła kultury niemieckiej) jest oczywistym układem odniesienia, znanym i rozpowszechnionym przez tysięczne wtórne użycia. W żadnym innym obszarze kulturowym *Faust* (i w ogóle obce, choćby największe dzieło) nie będzie miało aż tak uprzywilejowanego statusu, niezależnie bodaj od znakomitości przekładów.

W polskich wydaniach *Czarodziejskiej góry* w rozdziale *Noc Walpurgi* cytaty z *Fausta*, wmontowane w wypowiedzi protagonistów, na ogół wyróżnia się graficznie i u dołu strony podaje stosowne objaśnienie. Dyskretniej postąpił redaktor wydania „Świata Książki" (z tego wydania tu korzystam), który objaśnienia zamieścił osobno na końcu tomów. Objaśnienia takie są pewnie potrzebne, ale dla tłumacza to już kapitulacja, bolesne rozstanie z nadzieją, że w przekładzie zdołamy oddać wszystko, cośmy sami przeczytali w oryginale. A w dodatku objaśnienia właściwie niszczą cały efekt, psują zabawę i autorowi, i czytelnikowi. Nie po to przecież Mann tak się chowa i maskuje, żeby w wydaniu przeznaczonym dla obcego czytelnika wszystko od razu ujawniać. I czytelnikowi o ileż przyjemniej, gdy mu bez uprzedzenia, przy lekturze, nagle zadźwięczy w uchu coś znajomego i gdy sam odkryje, że to przecież *z Fausta*. Albo się lepiej bawić – albo się więcej dowiedzieć. Tomaszowi Mannowi ta dysjunkcja bardzo by się nie podobała.

Roztrząsania i rozbiory

Ta dziwna mimesis

Powrót i popularność kategorii mimesis w badaniach o orientacji poststrukturalnej uzasadniano wielorako. Po pierwsze, wbrew immanentnemu nastawieniu formalistów i strukturalistów, zaczęto myśleć o „literaturze jako o tropie rzeczywistości" (R. Nycz). Po drugie – jako obiekt przedstawienia zaczęto traktować mowę, a właściwie społeczne praktyki językowe, oraz – za sprawą pisarstwa autorefleksyjnego – sam proces twórczy. Cóż jednak począć z mimesis, kiedy uznaje się, że nie istnieje żaden przedustawny przedmiot przedstawienia, reprezentacja nie posiada zakotwiczenia w rzeczywistości, nawet gdyby uznać za nią potoczną mowę czy indywidualną kreację? Pogląd, że przedstawienie osadzone jest w realnym świecie Jacques Derrida nazwał metafizyką obecności, a badania nad mimesis wynikające z realistycznych przekonań – mimologizmem. A jednak z samej kategorii nie zrezygnował; po kunsztownej i przekonującej krytyce jej ujęcia w filozofii Platona w *La Dissémination* (1972), raz po raz wraca do zjawiska i do problemu, a nieustanne zaprzeczanie metafizyce mimesis świadczy o walorze tej kategorii w pustce powstałej po dekonstrukcji.

W tę pustkę, w tę „metafizykę nieobecności" wpisuje się książka szwedzkiego literaturoznawcy Arne Melberga *Teorie mimesis. Repetycja*, której polski przekład, opatrzony formułą „Podręcznik akademicki dotowany przez Ministerstwo Edukacji Narodowej i Sportu" ukazał się w Universitasie. Obecne w podtytule słowo „repetycja" ma ambiwalentny sens. Jeśli jest to podręcznik, to oczywiście powtórka, ściąga do egzaminów, streszczenie. Rzeczywiście streszczenie – Melberg omawia teorie Platona i Arystotelesa, *imitation* Cervantesa, pomysły Rousseau, Kirkegaarda, Heideggera, Derridy i de Mana. Jednym słowem powtórzenie i przypomnienie. Tyle, że ze znanych w „mimetologii" nazwisk pozostają tylko Platon, Arystoteles i ewentualnie Derrida. Resztę to myśliciele czy pisarze, którzy na ogół tematu mimesis unikali, nawet gdy w ich tekstach – np. w *Ruinach pamięci* Paula de Mana – można doszukać się opisu samego zjawiska.

Tu pojawia się inwencja Melberga: kojarzone ze słowem mimesis odniesienie do rzeczywistości szwedzki badacz zastępuje kategorią „powtórzenia" (*repetition*), i gest ten nadaje nowy sens tytułowi. Powtórka z mimesis staje się mimesis jako powtórką. Zamiast naśladowania, odzwierciedlenia, prezentacji mamy świat bez rzeczywistości, świat znaków i konstrukcji znakowych, których sens wynika z miejsca w systemie. *Różnica i powtórzenie* – to nie tylko tytuł książki Gille Deleuze'a; to zarazem Derridiańskie odczytanie de Saussure'a we wczesnym studium *Struktura, znak i gra w naukach humanistycznych* (1966), w którym język pojmowany jest jako „pole nieskończonej substytucji w obrębie skończonej całości" na przekór dwóm tysiącom lat „kultury referencyjnej".

Co wynika dla mimesis w „kulturze niereferencyjnej"? Jak Melberg bada literaturę, skoro odrzuca również „indyferentny" wobec mimesis strukturalizm? Przykładem jest rozdział „Repetycja homerycka". Chodzi o dwa fragmenty tekstu *Iliady*, których stosunek stanowi dla Melberga „relację mimetyczną – wstępnie nazwijmy ją powtórzeniem albo repetycją – jest owym wariantem *mimesis*" (s. 44). Cytujmy dalej: „kiedy Achilles przemawia w ostatniej księdze, chodzi o udzielenie pozytywnej odpowiedzi Priamowi przybywającemu z okupem, by wymienić nań ciało swego syna Hektora. W księdze I zaś to kapłan Chryzes przemawia, aby w zamian za okup domagać się swej żyjącej, wprawdzie, lecz uwięzionej córki. Jak wiadomo, negatywnej odpowiedzi Chryzesowi udziela Agamemnon. Oznacza to, że Achilles «powtarza» Agamemnona, Priam – Chryzesa, martwy bohater – uwięzioną dziewczynę, przede wszystkim zaś odpowiedź pozytywna – negatywną. Repetycja to najczęściej powtórzenie tego, co ją poprzedza, lecz oznacza także odwrócenie; repetycja, by tak rzec, podejmuje i przezwycięża swoje pochodzenie" (s. 44-45).

Mimesis w *Iliadzie* to inaczej symetria kompozycyjna albo kompozycja kolista. Powtarza się zawarta w obrębie fabuły struktura wydarzeń, a sens całości nadają widoczne przy powtórzeniu różnice. Tak jak sens zgłosce dźwięcznej nadaje opozycja z bezdźwięczną, a łączy je powtarzalne miejsce artykulacji (np. „przedniojęzykowo-zębowe), tak jak różnica między „k" i „g" przy powtórzeniu pozostałych głosek decyduje o sensie słów „kłos" – „glos". O tym Melberg nie pisze, ale to właśnie w fonologii de Saussure'a można znaleźć inspiracje dla tej dziwnej – dla mnie przede wszystkim – mimesis. Tyle, że dla „antyreferencyjnego mimetologa" różnica miejsca jest przede wszystkim różnicą w czasie: w fabule Homeryckiej dokonuje się kapitalne przesunięcie, a wręcz przewrót w greckiej koncepcji bogów.

Jaki użytek z tak pojmowanej mimesis można zrobić, Melberg pokazuje na przykładzie interpretacji *Uczty* Platona, *Don Kichota* Cervantesa, *Nowej Heloizy* Rousseau oraz *Powtórzenia* Kierkegaarda. Z tego zestawu za „rzetelnie" literackie uznawane są tylko powieści Cervantesa i Rousseau, ale Melberg, zrywa z przesądami strukturalizmu i zajmuje się budową tekstów jako takich, pomijając ich wątpliwe kwalifikacje (jak wiadomo Ingarden uznał *Ucztę* za utwór graniczny, uzależniając jej odbiór od dyspozycji czytelnika). Nie o to jednak chodzi. Mimesis

nie ogranicza się do literatury. Uczony szwedzki traktuje jedne teksty (np. *Don Kichota*) jako złożone struktury semantyczne, których budowa podważa „metafizykę obecności", inne zaś jako źródło „antymetafizycznych" tez (jak utwór Kierkegaarda *Powtórzenie*).

W przeciwieństwie do mimesis Platońskiej – „relacji wizualnej" zdominowanej przez podobieństwo, mimesis jako powtórzenie zakłada przesunięcie czasowe, a tym samym powrót i jego przezwyciężenie. Takie temporalne rozumienie mimesis wprowadził już Arystoteles mówiąc o przedstawieniu w fabule (*mythos*) tego, co od niej wcześniejsze – akcji (*praxis*). Ujęcie to pozwala na reinterpretację tekstów filozoficznych, tych które aspirują do prawdy, a zatem do głoszenia sądów o rzeczywistości. W dialogach Platona przesunięcie czasowe wynika z nakładania się głosów, które „prawdę" głoszą. Melberg mistrzowsko pokazuje „szkatułkową" kompozycję *Uczty*. Glos Diotymy, która miałaby głosić platońską teorię miłości, dociera do czytelnika za pośrednictwem głosów Sokratesa (który rozmawiał z Diotymą) i o tej rozmowie rozmawiał na uczcie, Arystodema, który wziął udział w uczcie, Apolondora, któremu Arystydem o uczcie opowiedział. Mimesis zamienia się w grę; to, co ma być wiernie powtórzone (naśladowane?) staje się prawdą zrelatywizowaną do kolejnych podmiotów ją wypowiadających i do czasu wypowiedzi, zatem jedną z wielu opinii, które co najwyżej do prawdy pretendują. W ten sposób pojmowana mimesis wkracza na teren zarezerwowany kiedyś dla ironii. Chodziłoby o to, co Ducrot nazywa polifoniczną konstrukcją wypowiedzi.

Państwo ma budowę mniej skomplikowaną niż uczta, niemniej jednak – jak cały filozoficzny dyskurs Platona – też jest dialogiem, zatem formą mimetyczną, naśladującą cudzą mowę. Rysuje się tu paradoks: Platon krytykujący dramatyczny tryb wypowiedzi za to, że poeta utożsamia się w nim z (naganną moralnie) postacią, w swoich pismach posługuje się mechanizmem naśladowania żywej mowy, który to mechanizm nie do oszustwa, ale do odkrycia prawdy ma prowadzić. Jednym słowem, do wykładu własnych przekonań filozoficznych używa formy mimetycznej, którą uznał za zagrażającą suwerenności odbiorcy. Warto jednak zwrócić uwagę na różnicę między dialogiem filozoficznym a opowieścią dramatyczną. Formuły, wypowiadane przez bohaterów tragedii i epopei, są dla Platona groźne podwójnie: po pierwsze, wyrażają stany niegodne myślącego obywatela *Państwa*. Po drugie – sformułowane rytmicznie, posługując się podstępnie całym repertuarem środków artystycznych, powodują utożsamienie słuchacza z postacią i jej nagannym postępowaniem, prowadząc odbiorcę do wywłaszczenia z osobowości.

Melberg pokazuje, że dialogi Platona tylko pozornie oparte są na zasadzie mimetycznej. Po pierwsze, nie są opowieściami w sensie fabularnym. Po drugie – artykułowane za pomocą prozy, powtarzają wahania i opinie interlokutorów, burząc obrazy przyjęte przez tradycję na korzyść poszukiwania nie zawsze osiągalnej prawdy. Wygnanie poetów, za które potomność nieustannie oskarża Platona, jest w istocie rozprawą poety z uświęconą przez tradycję formą mowy ustnej, w której rytm i harmonia służyły celom mnemotechnicznym, wykluczając możliwość dystansowania się odbiorcy wobec przekazywanych treści i jakąkolwiek możliwość

dialogu z samym poetą[1]. Powtarzanie formuł przekazu ustnego w epopei Homeryckiej stoi zatem w sprzeczności z dialektyką Platona, a sam nakaz wykluczenia uzasadniony jest nie tyle przez ideologię, co przez demokratyczne prawo do dyskusji. Pytania, nieustannie powtarzane przez Sokratesa, nie mają w sobie nic z „fonologicznej repetycji": ich celem jest ujawnienie się prawdy w bycie. Możliwość dyskusji pociąga za sobą ironię; nie ma żadnej pewności, mistrz dialogu wyraża podwójną niewiedzę: swoją i swoich współrozmówców.

Mimesis i ironia splatają się w całym rozumowaniu Melberga. Powtórzenie nie dokonuje się samorzutnie, musi istnieć świadomość repetycji; w wypadku ironii jest to świadomość sceptyczna. Antropolog Dan Sperber określił ironię jako „przywołanie echem", a „sądy przywołane to sądy, które były lub mogłyby być faktycznie przez kogoś wyrażone". Koronnym przykładem splotu mimesis, powtórzenia i ironii jest *Don Kichot*. Wypowiedzi rycerza z La Manchy są echem przywoływanej przez niego powieści Rodrigueza de Montalvo z 1508 roku *Amadis*. Zaś zachowanie Don Kichota ma być naśladowaniem (*imitation*) zachowań rycerza, przedstawionych w tekście, który sam w sobie naśladował książki o średniowiecznych rycerzach. Wszystko to komentuje ironiczny narrator. Stopnie imitacji mnożą się, repetycja staje się „zarazą mimetyczną" (o której tak pięknie pisał Girard, a o którym Melberg nie wspomniał ani razu). W świecie repetycji nie ma mowy o rzeczywistości; powtórzenia i różnice nie wychodzą poza tekstowy świat, a powieść Cervantesa, traktowana jak transformacja *romance* w *la novela*, służy następnie jako echo przywołań w prozie Unamuno, Borgesa i Austera. Warte podkreślenia jest to, że ironiczne są nie tylko współczesne nam parafrazy *Don Kichota*, ale sam Cervantesowski projekt mimesis jako przywołania i powtórzenia zachowań innego, w którym sens rodzi się z różnicy między imitowaną literaturą a przedstawionym światem. Poza ten wielorako przez literaturę określony świat wyjść się nie da: w każdym zakątku rzeczywistości czyha jakaś książka. W tym kontekście „romantyzowanie" Don Kichota jako idealisty walczącego z opornym światem wydaje się spłyceniem semantyki powieści, rozsadzanej przez morze intertekstów i poziomów dyskursu.

Sören Kierkegaard nie posługiwał się kategorią mimesis. A jednak to jego tekst *Powtórzenie* stanowi dla Melberga punkt wyjścia do opisu współczesnego funkcjonowania tej kategorii. Zamiast obrazu i podobieństwa w tekście Kierkegaarda (1841) pojawia się *anamnesis* (wspomnienie); o ile ruch powtórzenia skierowany jest naprzód, o tyle pamięć „pracuje" wstecz. Ruch „wprzód i w tył" określa pracę „teraz": każde wydarzenie znaczy jako chwila, *punctum*, przekraczająca zgiełk codzienności i objawiająca prawdę wbrew porządkowi temporalnemu. Czyżby to była Platońska *aletheia*, a sam ruch jej osiągania zbliżałby się do epifanii? O tym Kierkegaard nie pisze, a Melberg-dekonstrukcjonista podkreśla, że takie „powtórzenie" nie ma nic wspólnego z metafizyką obecności. Mimesis byłaby jednostko-

---

1/ Tę właściwość eposu podkreślali M. Bachtin, E.A. Havelock oraz A. Gawroński. Por. A. Gawroński *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa?*, Warszawa 1984.

wym przeżyciem: odczuciem podwójności chwili. Jak daleko takiej mimesis do winogron namalowanych przez Zeuxisa, które dziobały ptaki i do realistycznej powieści Balzaca... O sztuce w ogóle się tu nie mówi, chociaż opowieść o poecie, który odzyskując, traci, miała chyba ilustrować wszystkie paradoksy powtórzenia. Wszelako nad młodzieńcem panuje narrator. Melberg pisze, że „Projekt młodzieńca potraktować można jako próbę uczynienia z «powtórzenia» ruchu samego życia; ironiczną interwencję Constantina (narratora) jako lodowate spojrzenie śmierci (oraz tekstu) na to, co żyje bez imienia i dźwięczy bez celu" (s. 192). Po której stronie byłaby mimesis: czy po stronie bohatera, który powtórnie przeżywa zachwycenie miejscem, czy po stronie opowiadającego ironicznie o tym przeżyciu? Jednym słowem, czy mimesis odpowiadałaby – tradycyjnie – ruchowi opowiadania, czy ruchowi przeżycia tożsamości wynikającego z powtórzenia?

Książka Melberga jest próbą pogodzenia „metafizyki nieobecności" i „kultury niereferencyjnej" z kategoriami tradycyjnej estetyki. Coś tu umyka: zamiast przedmiotu artystycznego mówi się o zachowaniach, których powtarzalność jest tylko powtórzeniem czegoś niewyrażalnego i odczuwanego podmiotowo. Nie jestem pewna, czy taki fenomen można nazwać mimesis. Nie chodzi też o prawdę: Platońska *aletheia* ma ujawnić istotę, a nie jednostkowe odkrycie podwójności chwili. Ale wielokrotnie pisałam, że samo pojęcie mimesis ma charakter proteuszowy, że zmienia się w kontakcie z podmiotem, który chce ją ująć. We wstępie do pierwszego „tematycznego" manifestu dekonstrukcjonistów, powiedziano: „Mimesis nie pozwala się tłumaczyć przez naśladowanie, odtworzenie, udawanie, tożsamość, wystawienie, analogię etc. Wszystko to może implikować Mimesis, ale jest ona także zawarta w oryginalności, produkcji, autentyczności, właściwości. Jednym słowem, wiemy o jaką grę chodzi, nie wiedząc jednak, czego ona dotyczy"[2].

Pozostawiając czytelnikom pozostałe rozdziały „literackie", przede wszystkim partię o Rousseau, i trudny tekst o trudnym *Powtórzeniu* Kierkegaarda; pozostawiając mu omówienie poglądów trójcy „ojców" dekonstrukcjonizmu: Heideggera, Derridy, de Mana, spytamy o prawomocność opisu mimesis jako powtórzenia. Rozważając kwestię zdroworozsądkowo, nie sposób nie stwierdzić, że jakiekolwiek mówienie o mimesis musi repetycję brać pod uwagę. Wydaje się oczywistym, że dzieło sztuki odtwarzając – powtarza to, co istniało wcześniej, a różnica w czasie powoduje, że w powtórzeniu wytwarza się przedmiot inny, nowy, zaskakujący. Jednak Melbergowi nie chodzi o odkrycie takiej trywialnej prawdy. Pewne komplikacje nasuwa już *Poetyka* Arystotelesa. Pisząc o „Arystotelesowskim porządku" podkreśla autor dwuznaczność kategorii akcji: nie wiadomo, czy wyprzedza ona fabułę czy jest jej wytworem. Arystoteles mówiąc o prymarności, zawieszał równocześnie jej faktyczność („Poezja naśladuje nie to, co było, ale to, co być mogło"), a zatem i prymarność samą. Co zresztą Melberg zdaje się potwierdzać, mówiąc nie o rzeczywistości, ale o świecie myśli i tekstów kultury, takich jak zachowania czy dyskursy (literackie i filozoficzne). Jednak takie ujęcie nieodmiennie prowadzi do py-

2/ S. Agacinski, J. Derrida, S. Kofaman, Ph. Lacoue-Labarthe, Nancy, Pautrat, *Desarticulation de la mimeuse*, w: *Mimesis desarticulations*, Paryż 1975, s. 7.

tania: czy można powtarzać coś, czego nie było? Można, ale wtedy chodzi o „życie jak w powieści". Jeszcze raz odpowiedź nazbyt oczywista.

W rezultacie książka rozważająca mimesis na przekór tradycjom przedstawienia jest rozdarta przez dwie odmienne tendencje. Powtórzenie w sensie Cervantesa i Kierkegaarda mówi o ludziach, zachowaniach, ideałach i przeżyciach. Sam wysiłek powtarzania prowadzi do odkrycia analogii, których walor jest bardziej egzystencjalny niż poznawczy. Czy nie dałoby się tu odnaleźć związków z naśladowaniem jako ruchem kroczenia po śladach? Wprawdzie Melberg pisze, że dla Don Kichota ważniejszy od ideałów rycerskich był powrót – niemożliwy – do złotego wieku, ale cytuje te fragmenty powieści, w których dominuje rozczarowanie teraźniejszością. Urzeczony kategorią repetycji, autor *Teorii mimesis* zapomina, że Cervantes, Rousseau i Kierkegaard repetycję przedstawiają, że powtórzenie staje się tematem reprezentacji, a pośredniość ideałów, masek i dyskursów nie pozbawia repetycji doniosłych walorów antropologicznych. Druga tendencja to powtórzenie w aspekcie retorycznym (Paul de Man) czy dekonstrukcjonistycznym (Derrida). Repetycja zamyka się w obrębie systemów znakowych, w których gest powtarzającego funkcjonuje tylko jako różnica miejsca, a powtórzenie przypomina grę o ustalonych regułach, gdzie nowość pojawia się na zasadzie przypadku. Derrida „mówi o iteratywności znaku poza *wszelkimi* ludzkimi aktami mowy" (214). Tylko taki Derrida interesuje Melberga. Filozof, który – jak wspomnieliśmy – w *La dissémination* z takim zapałem polemizował z Platonem i na podstawie *Mimique* Mallarmégo pokazywał niekończący się ruch mimesis, który w wywiadzie *Ta dziwna instytucja zwana literaturą* tak ciekawie mówił o ludzkim pragnieniu referencji i o jej (niezupełnym) zawieszeniu w fikcji, w książce Melberga staje się suchym rezonerem, pogromcą Husserla i Heideggera, teoretykiem bezosobowej różnicy czyli „różni" (*différance*). Znamienne, że w rozdziale o Derridzie ani razu nie pojawiło się słowo mimesis.

Nie pojawiło się także w tekście o de Manie. W jego pisarstwie właśnie Melberg znalazł pomysł repetycji, która w mimesis podkreśla czasowość, a nie wizualność. Ta repetycja ujawnia się w niekończącej się negatywności ironii, ale ostatecznie jest „powtórzeniem wcześniej ustalonej semiozy". Znak „Niczym jąkała, czy zacięta płyta, wytwarza jedynie to, co wciąż daremnie i bezsensownie powtarza" (P. de Man, *Hegel o wzniosłości,* cyt. za Melbergiem, s. 232). Taka jest chyba i konkluzja Melberga: jedynym pocieszeniem dla niego jest to, że Paul de Man wynalazł w owym *via negativa* symbol zacinającej się płyty dla oznaczenia maszynerii znakowej, z której nie można uciec. Pustka.

Nie jestem pewna, czy ta druga „repetycja" w ogóle coś wyjaśnia w problemie mimesis. W moim pojęciu o mimesis można mówić tylko wtedy, kiedy mamy do czynienia ze znakową artykulacją podmiotu (nawet gdy nie pokrywa się ona z pojęciem *techne,* nawet gdy jest efektem nieuświadomionego pragnienia). Bez jego – faktycznej czy tylko rekonstruowanej – obecności w ogóle nie istnieje. Albo ja nie rozumiem, albo Melberg się myli. Co nie zmienia faktu, że rozdziały jego książki dotyczące *Uczty, Don Kichota* i *Nowej Heloizy* stanowiły dla mnie prawdziwą duchową ucztę.

Zofia MITOSEK

Pewniki wiersza i hipotezy wersologii

Dziś samo podjęcie się recenzowania książki poświęconej budowie wiersza oznacza prawie sentymentalną apoteozę badań wersologicznych. Badań we współczesnym literaturoznawstwie zmarginalizowanych, nawet lekceważonych, a w najlepszym razie wyrozumiale tolerowanych jako zasłużony ale niezbyt ciekawy skansen poetyki historycznej, zapomniany ślepy zaułek wiedzy polonistycznej, usytuowany gdzieś na antypodach dekonstrukcji tekstu. Apologetycznego celu tej wypowiedzi nie ukrywam – i wcale nie chodzi mi prowokowanie konserwatyzmem.

Lucylla Pszczolowska, wytrwała badaczka systemów wersyfikacyjnych, po raz kolejny dowodzi, że wersologia nie jest bynajmniej dziedziną przebrzmiałą, drugoplanową i mało dziś użyteczną, ale powinna zajmować równorzędne miejsce pośród innych, modniejszych przedsięwzięć naukowych. Dowodzi – wbrew panującej (bynajmniej nie miłościwie) tendencji, by problem prozodii tekstu poruszać tylko okazjonalnie czy nawet mimochodem, by traktować go w interpretacji utworu zaledwie jako argument pomocniczy i milcząco zakładać, jakoby powszechność stosowania mowy wiązanej wynikała z konwencji niekwestionowanej i niezależnej, skrytej za kulisami zgiełkliwego teatru gier intertekstualnych, poza wielokierunkowym dialogiem z tradycją. „System wersyfikacyjny czy konkretna forma wierszowa nie stanowią «dodatku» do utworów poetyckich, ale są pełnowartościowymi elementami tekstu" – stwierdza Pszczolowska we wstępie do swej najnowszej książki[1], którego tytuł brzmi donośnie i zawiera tezę – trafną, choć nieco wyolbrzymiającą status dalszych wywodów: *Forma wierszowa jako element kultury.*

Książka jest wprawdzie zbiorem odrębnych studiów i przyczynków pisanych w różnych okolicznościach i na różne zapotrzebowanie, a nie systematycznym wykładem – jak niedawno wydana monografia *Wiersz polski* (Wrocław 2001), ale zgromadzone w niej analizy implikują ważne przesłania ogólne. Rozproszone

1/ L. Pszczołowska *Wiersze – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002.

uwagi zmierzają między innymi do odpowiedzi na pytanie najbardziej fundamentalne: o granice językowej nadorganizacji, o to, gdzie kończą się prawa lingwistycznego systemu, a gdzie dochodzi do głosu poetyka. Tytuł *Wiersz – styl – poetyka*, nie przypadkiem przywołujący swą myślnikową składnią wzorce triadycznych nagłówków z klasyki strukturalizmu, zakłada gradację podejmowanej problematyki, strukturę trójpoziomową lub koncentrycznie nałożone kręgi teoretycznoliterackiego wtajemniczenia. Wprawdzie proporcje podejmowanych zagadnień przeczą, by chodziło o jakąkolwiek integrację badań filologicznych (czy choćby połączenie różnych pięter interpretacji) – a boje o to, zresztą prowadzone z udziałem autorki jeszcze w latach 60., wydają się tyleż przebrzmiałe, co nie do końca zwycięskie – jednak dominujące tu kwestie prozodii w paru miejscach uchylają okna na sąsiednie i dalsze obszary wiedzy o literaturze.

Wiersz średniowieczny, od którego badaczka rozpoczyna swe rozważania, stanowi chyba najsilniejsze uzasadnienie powiązań między wskazanymi w tytule poziomami organizacji tekstu. W tej formie historycznej bowiem właśnie pojemność wersu i strofy w sposób widoczny wpływa na stosowanie formuł, a więc usztywnia frazeologię, a także reguluje zawartość kompozycyjną, czyli świat przedstawiony utworu. Budowa wiersza zatem decyduje o stylu, a styl – o innych elementach poetyki. Można tu wprawdzie mówić o zależności dwukierunkowej, o uwarunkowaniach wzajemnych, ale ilustracją tego drugiego kierunku byłaby już poezja awangardowa z modelowym wierszem Przybosia, który znalazł się poza tematycznym horyzontem książki. Wydaje się więc, że warto ewolucję wiersza postrzegać jako drogę między tymi biegunami, choć autorka koncentruje się tylko na paru epizodach dziejowych wersyfikacji dawnej.

Analizując rozwój wiersza średniowiecznych pieśni polskich, kształtowanego z jednej strony stylistyką łacińskich pierwowzorów, a z drugiej wymogami melodii, autorka wskazuje bowiem zarówno różne kompromisy adaptacyjne, jak i twórcze innowacje, wymuszane przez prawa przekładu i muzyki: „Dzięki temu, że tłumacząc nawet wiernie pod względem rozmiarów wersyfikacyjnych, nie zawsze zachowywano ściśle układ rymowy oryginału, powstawały nowe odmiany stroficzne" (s. 36). Przytoczone zostały różne sytuacje zależności i niezależności transakcentacji w rymowanych klauzulach różnoakcentowych od melodii i nie ma w tej kwestii rozstrzygnięć jednoznacznych dla całego systemu, gdyż rozwój wiersza polskiego we wczesnej fazie mieni się bogactwem odcieni, a tym samym obrasta w wiele hipotez – konkurencyjnych, często nieweryfikowalnych, a więc równoprawnych. Jak się zdaje, można uwagom tym nadać sens ogólniejszy: w dydaktyce uniwersyteckiej z zakresu wersologii nie powinno się traktować wiersza średniowiecznego na równi z późniejszymi systemami numerycznymi, wyzwolonymi od wspomnianych uwikłań translatorskich i melicznych. Poza tym jednak znakomicie przeprowadzona lekcja Pszczołowskiej uświadamia możliwe uwarunkowania dowolnego tekstu od wskazanych czynników, na które powinien być uwrażliwiony każdy interpretator – niezależnie od orientacji metodologicznej, którą reprezentuje.

Kolejny problem znajdziemy w przyczynku zatytułowanym nieco sensacyjnie: *Czy Kochanowski był sylabotonistą?* Rewidując pogląd o „trocheizacji" ośmiozgloskowca u Jana z Czarnolasu, badaczka zastanawia się nad zależnością tego faktu od natury polszczyzny. Żmudne statystyki oświetlają wprawdzie proporcje regularności, wskazujące na mniej lub bardziej wyraźny tok trocheja, amfibracha i jambu, jednak nie podważają one poglądu o przypadkowości takich uporządkowań. Znów ostrych rozstrzygnięć być tu nie może, toteż najważniejszym argumentem negatywnym w sporze o sylabotonizm Kochanowskiego wydaje się po pierwsze programowa sylabiczność jego wiersza (bynajmniej nie traktowana przez poetę jako wstęp do sylabotonizmu), po drugie – XVI-wieczna konwencja, ówczesny styl czytania, w którym tok stopowy nie byl jeszcze rozpoznawalny. Pszczołowska jednak swój wywód kończy wnioskiem tolerancyjnym wobec innych opcji metodologicznych: „Wszystko zresztą zależy od tego, czego szukamy. Można na utwory Kochanowskiego patrzeć poprzez pryzmat sylabotonizmu czy tonizmu [...] – jeśli się chce wiedzieć, jak dziś, w świetle różnych doświadczeń wersyfikacji numerycznej, brzmi wiersz staropolski" (s. 64).

Tytuł następnego studium (czy już raczej rozprawy) nie zapowiada rewizji, bo ma postać twierdzącą i zawiera programową tezę: *Kochanowski jako prekursor barokowych sposobów kształtowania wiersza.* Badaczka zwraca uwagę, że tylko poeci baroku podjęli wzorzec autora *Trenów*, konstruującego strofy różnowersowe, stosującego śmiałe przerzutnie międzystroficzne, nawet ze spójnikami w klauzulach (w czym dawniejsi teoretycy widzieli słabość wiersza), wreszcie podnieśli do rangi zasady inwersję i figury etymologiczne. „Zjawiska te sprowadzają się z jednej strony do pewnego eksperymentowania ze strukturą metryczną, do urozmaicania i uniezwyklania, a z drugiej – do wyzyskiwania struktury metrycznej jako ramy służącej skomplikowanym i zaskakującym odbiorcę sposobem kształtowania języka utworu poetyckiego" (s. 87)

Kolejny tekst – usytuowany w książce, jak wszystkie, zgodnie z chronologią – jest przeskokiem z literatury staropolskiej do romantyzmu. *Z zagadnień organizacji dźwiękowej w poezji Mickiewicza* to wywód już nie tak ciekawy, gdyż podejmuje (co zresztą badaczka zauważa samokrytycznie) kwestie nazbyt szczegółowe i wyrwane: znajdziemy tu uwagi o hiatusach spółgłoskowych i onomatopeiczności wobec kanonów eufonii w różnych epokach. Pośród zbliżeń najbardziej drobiazgowych interesujący natomiast jest przyczynek *O rymie głębokim w poezji polskiej.* Przeczytamy w nim o rymach głębokich niegramatycznych, stosowanych w baroku (homonim i kalambur), w poematach dygresyjnych Słowackiego (rym egzotyczny), w poezji międzywojennej (rym pogłębiony, ale niedokładny), a także o zapomnianym epizodzie, jakim byl rym głęboki męski, propagowany (bezskutecznie) przez Leonarda Podhorskiego-Orłowa. Autorka trafnie zauważa, że omawiane zjawisko, zwykle traktowane jako intencjonalne, często bywa przypadkiem, gdyż przeważnie dotyczy rymów gramatycznych (jednotematowych i jednosufiksalnych). Na dowód tego przeprowadza pracochłonny test oparty na badaniach statystycznych i można mieć wątpliwości, czy do potwierdzenia tego dość prostego wniosku, do

czego wystarcza znajomość praw polskiej fleksji i wiedza o romantycznej technice rymowania, nie jest to wysiłek daremny. Pszczołowska jednak rygorystycznie stosuje przyjętą przez siebie zasadę, wedle której precyzyjnie odróżnia sprawdzone fakty od domniemań, prze-sądy od sądów, wiedzę od hipotez (do formułowania których zresztą jej nieśpieszno). Tworzy zatem cenne, bo odkryte bezpośrednio, źródła wiedzy zweryfikowanej empirycznie, do której można się odwołać bezpiecznie, bez ryzyka „mniemanologicznych" błądzeń. Twardy grunt, a może parkiet do najbardziej szalonego tańca interpretacji.

Na historycznoliteracki porządek tematyki następujących po sobie prac nakładają się – i to bez jego naruszenia! – perspektywy teoretyczne. Część III to *Wiersz w przekładzie*. Wszystkie trzy zgrupowane w niej studia podejmują wątki dyscypliny, która jest jedną ze specjalności Pszczolowskiej: słowiańskiej metryki porównawczej, choć wykraczają także w ościenne obszary badawcze, m.in. w translatologię i krytykę przekładu. Dwa z nich dotyczą tłumaczeń z rosyjskiego romantyzmu, trzecie – tłumaczeń serbskich pieśni epickich. W pierwszej pracy badaczka, przeprowadza imponujący rozległością materiału przegląd historyczny, analizując m.in. Tuwimowe przekłady z Dierżawina i Łomonosowa. Interesująca może tu być zarówno niejedna uwaga natury idiograficznej, jak i refleksja ogólna: „Okazuje się, że przekład wcale nie zawsze jest bodźcem do tworzenia w tej [narodowej] literaturze form nowych i motorem ich rozwoju. Może być i tak, że trzymając się kurczowo form już dobrze znanych i nawet zarzuconych, działa jako czynnik co najmniej konserwatywny" (s. 153).

Studium *Potęga metrum* analizuje relację między oryginałem a tłumaczeniem z odwrotnej perspektywy językowej, a chodzi o Puszkinowskie przekłady ballad żartobliwych Mickiewicza: *Trzech Budrysów* i *Czaty*. Podjęta tu krytyka jest surowa, gdy chodzi o utwór drugi, ponieważ Puszkin przełożył anapestyczną strofę mickiewiczowską na czterostopowiec trocheiczny, błędnie odczytując tekst oryginalny jako stylizację ludową, a ponadto skracając i swobodnie redukując wątek erotyczny.

W części IV zostały zamieszczone dwie szczegółowe analizy wiersza funkcjonującego w teatrze i strukturze dramatu: w komedii Fredry *Mąż i żona* oraz dwóch redakcjach *Warszawianki*. Obydwa utwory stanowią bowiem pewne wyłomy w praktyce wiersza pisanego dla sceny. W pierwszym pojawiają się eksperymenty, polegające na zastosowaniu nierównozgłoskowca i wplataniu do wiersza stychicznego fragmentów stroficznych o charakterze cytatowym. W *Warszawiance* natomiast obserwujemy zjawisko przeciwne, bowiem Wyspiański początkowo również różnicował wiersz, stosując ponad 20 formatów sylabicznych, ale w redakcji drugiej dokonał „kroku wstecz", gdyż wycofał się ze swego eksperymentu, ujednolicając wersy do najpopularniejszych rozmiarów średniówkowych. Analizowane sposoby wyrównywania wiersza, takie jak: łączenie wersów, zmiana szyku wyrazów, usuwanie kolokwializmów, rozwijanie elipsy, okazują się niefortunne, bo zwiększają jedynie redundancję tekstu. Uklasycznienie wiersza, nie przysłużyło się dobrze dramatowi: straciła na tym dynamika dialogu, zmienność nastroju, sty-

listyczne zróżnicowanie wypowiedzi. Dlatego Pszczolowska, badając metody i efekty dokonanych poprawek autorskich, postuluje by w inscenizacjach sięgać jednak do pierwszej wersji tekstu, zwłaszcza że powszechna dziś praktyka wiersza wolnego pozwoli aktorom i widzom odebrać to, co Wyspiańskiemu wydawało się jeszcze nazbyt nowatorskie i dla nich nieprzyswajalne. W argumentacji pojawiają się również wyniki badań statystycznych (mogące spłoszyć niejednego humanistę), jednak inna, ogólna lekcja, do której pośrednio odsyła ta najbardziej wnikliwa z analiz, wymaga dopowiedzianego uogólnienia. Zwraca bowiem uwagę na to, co w powszechnej wrażliwości percepcyjnej – dotyczącej zarówno wypowiedzi wierszowej, jak prozatorskiej – niemal zanikło: sensotwórczą rolę organizacji prozodyjnej. Oczywiście wniosek tak ogólny może się wydać niewspółmierny do zademonstrowanych tu detalicznych ustaleń, ale sądzę, że taka refleksja przemówiłaby do szerszego kręgu odbiorców – nie tylko słabo zorientowanych w meandrach wersologii, ale i prawie nie dostrzegających już swoistości tekstu wierszowanego.

Kolejna perspektywa teoretyczna wprowadza właśnie w podstawową opozycję stylistyczną, jaką jest relacja wiersz-proza. Praca o powtórzeniach u Gombrowicza, choć nie podejmuje wyzwania rzuconego w tytule tej części *Między wierszem a prozą*, gdyż zagłębia się tylko w jeden epizod wskazanego pogranicza, otwiera się szeroko na interpretację semantyczną dzieł autora *Ferdydurke*. Wszechstronnie zanalizowany tu, najprostszy i na pozór drugoplanowy środek stylistyczny okazuje się wielofunkcyjnym czynnikiem sensotwórczym. „Może ono [powtórzenie] wyrażać perseweracje bohaterów, może być sposobem charakterystyki języka kolokwialnego, ludowej baśni, stylizacji staropolskiej; może ujawniać znaczenia symboliczne, demaskować role sloganu i stereotypu w mechanizmach propagandy; może przyczyniać się do parodiowania stylów literackich i wywoływać efekt komizmu czy groteski. Więcej jeszcze, w wypadkach szczególnie częstego występowania – a takie wypadki są częste w prozie Gombrowicza – kieruje uwagę czytelnika na sam tekst, jest więc jednym z nośników funkcji poetyckiej" (s. 254).

W drugim studium zamieszczonym w tej części badaczka pisze o zjawiskach parajęzyka, wyróżniając pośród nich: elementy suprasegmentalne, czyli nadbudowane na warstwie językowej wypowiedzi (rytmiczność, pauzy, intonacja) oraz takie, które stanowią jej tło dźwiękowe (barwa i natężenie głosu, wskazujące np. na płeć, wiek czy stan zdrowia). Zjawiska te mają charakter znakowy, stanowią instrukcję do recytacji lub lektury, choć zarazem zmuszają użytkownika tekstu do podejmowania samodzielnych decyzji. Służące tu za przykład Norwidowskie myślniki czy brak znaków interpunkcyjnych w *Bramach raju* Andrzejewskiego dowodzą, że decyzje intonacyjne są częścią procedury interpretacyjnej. Chodzi o zjawiska występujące ponad podziałem na formacje prozodyjne, a więc wspólne wierszowi i prozie. Stąd w puencie znajdujemy postulat dokładniejszych badań nad nimi – jako sygnałami żywej mowy, które są równoprawnym elementem budowy dzieła literackiego.

Ostatnia, szósta część *Zamiast posłowia*, zawierająca – symetrycznie do początku książki – tylko jeden tekst, a jest nim klasyczne już studium *Semantyka form wier-*

szowanych, służy za jakiś zwornik zgromadzonych prac i zastępuje niesformułowaną nigdzie konkluzję całego zbioru. Pojawiają się w niej bowiem podstawowe pytania o znaczenie wyboru typu wiersza w konstutuowaniu się sensu utworu. Problem samej decyzji zastosowania w wypowiedzi wiersza (a nie prozy) jednak zostaje odłożony – czego można żałować, gdyż właśnie on, zaledwie zadzierzgnięty w części poprzedniej i rozpatrywany tam w paru wybranych aspektach, mógłby doprowadzić do puenty znacznie mocniejszej i rozstrzygnięć bardziej ogólnych, dotyczących granicy wiersza i prozy.

Z drugiej strony należy uszanować przyjętą w całej publikacji perspektywę wersologiczną, toteż następujący w kodzie powrót do wewnętrznej problematyki wiersza wydaje się uzasadniony. Autorka, z właściwą sobie powściągliwością i ujawnianym wielokrotnie sceptycyzmem, krytykuje reprezentowaną przez niektórych badaczy postawę „hipersemantyzacji" w odniesieniu do form wierszowanych, czyli – bezzasadne lub przesadne przypisywanie sensu jakimś lokalnym zdarzeniom w warstwie wersyfikacji, m.in. „patos semantyczny" Łotmana. Z kolei problem związku formatu wiersza z tematem dzieła zostaje – tym razem w polemice z interpretacją Jakobsona – tak oto zracjonalizowany:

> [...] dałoby się może udowodnić istnienie jakichś relacji typu metr-temat, ale nie w terminach związków synestezyjnych czy jakichś innych „organicznych", lecz po prostu historycznych. Utwór poetycki na określony temat może osiągnąć taką popularność, że odtąd temat ten utrwali się w świadomości następców poety razem z formą wierszową. Jest to jednak możliwe bodaj tylko wówczas, gdy w grę wchodzi forma wierszowa rzadka – mało pojemna i mało elastyczna (s. 279).

Ale Pszczołowską interesują raczej zastosowania typowe – konwencje i konsekwencje użytych form wiersza – niż nacechowane semantycznie wypadki szczególne, mieszczące się w polu gry między tekstami, gatunkami i stylami; badaczka ma więc na uwadze rozwiązania systemowe, a nie akcydentalne. Chodzi jej głównie o perspektywę historyczną, a inna – jak się zdaje – została wykluczona jako bezużyteczna.

„O jakimkolwiek znakowym charakterze formy wierszowej można mówić tylko wówczas, gdy znajduje się ona w ramach systemu form, uświadamianego sobie mniej lub bardziej jasno przez poetów czy odbiorców, gdy wchodzi w wyraźne stosunki z innymi formami. Jeśli istnieje jakaś literatura, która ma tylko jedną formę wierszową – a więc jakiś jeden niesłychanie ubogi typ wiersza – to funkcjonuje on wówczas w systemie tylko dwuelementowym: wiersz-proza" (s. 272).

To, co dziś może się wydać w dawnym utworze zjawiskiem znaczącym, to w kontekście macierzystym było jedynie normą, a sygnałem wyboru tradycji stało się dopiero w perspektywie późniejszej, kiedy pojawiły się jakieś rozwiązania alternatywne. Racjonalne stanowisko badaczki nie wyklucza jednak możliwości śmielszych interpretacji w perspektywie ahistorycznej, w tym roszczeń dekonstrukcji; natomiast pośrednio wyznacza granicę między chronioną tu wiedzą o dawnych prawach czytania a przemilczanymi dzisiejszymi kryteriami lektury aktywnej.

Jak już stwierdziłem, zaprezentowany typ badań literackich jest wyraźnie niedoceniany – choć inaczej niż przez Przybosia, który wersologię nazwał „smutną zabawą pedantów". Warto więc zauważyć, że bez precyzyjnej empirii literaturoznawstwo skazane będzie na spekulację, ograniczone do odbywającej się w próżni rywalizacji efemerycznych doktryn, a w najlepszym razie do wolnej gry hipotez – prześcigających się w atrakcyjności, ale coraz bardziej wyjałowionych poznawczo.

Ostatnie w tej książce dwa zdania są zakończeniem cytatu ze szkicu Kazimierza Wyki o Leśmianie, a ten zawiera przesłanie:

„Wiersz nie jest skorupą na owocu, jaką można odrzucić chcąc owoc spożyć. Forma wierszowa jest częścią najistotniejszą miąższu, który spożywamy". (Jednak fakt, że w moim wprowadzeniu do tego cytatu zdarzył się rym i tok prawie amfibrachiczny, wolno zignorować jako niechcianą skorupę; jest on bowiem jedynie skutkiem stylistycznej nieudolności piszącego). Znacznie precyzyjniej podobną myśl sformułowała sama Pszczołowska w zacytowanym wcześniej fragmencie *Wstępu*. A Wyka miałby rację, gdyby jednak nie nadużył tu superlatywu.

Piotr MICHAŁOWSKI

Literatura i semiotyka

Obecne w książce Seweryny Wysłouch *Literatura i semiotyka* (2001) problemy semiotyczne i intersemiotyczne, wizualizacja tekstu i tekst wizualny, relacje i korespondencje sztuk są kontynuacją wątków i tematów, które autorka podjęła już we wcześniejszych studiach nad sferą znakowości i typem związków między sztukami (*Literatura a sztuki wizualne*, 1994). Problematyka tam formułowana jest rozwijana i dopełniana w semiotycznie zorientowanej perspektywie badań międzyrodzajowej i międzyznakowej relacji literatury, plastyki i filmu. Dominantą tematyczną rozważań Wysłouch są zagadnienia dotyczące znaków językowych i ikonicznych, porównawcze konfrontacje słowa i obrazu, zakresy i strategie przenikania się form artystycznych wypowiedzi (więzi interdyscyplinarne)

Proponowany w tym kontekście układ współrzędny: „literatura i semiotyka", staje się więc zarówno wskaźnikiem autorskiej decyzji metodologicznej, jak też sygnałem określonego stylu myślenia o rzeczywistości nie tylko literackiej. „Przedmiotem badań semiotycznych może być wszystko – mówi Seweryna Wysłouch – wszak żyjemy w świecie znaków i nadajemy nowy sens rzeczom, zmieniając je w znaki. Tym samym przestrzeń, w której się poruszamy, ulega nieustannej semiotyzacji" (s. 7)[1]. Semiotyka byłaby więc najbardziej odpowiednią strategią badawczą, właśnie dlatego, że – jak dowodzi Eco – pozwala zebrać ów świat znaków różnych w „całościującym punkcie widzenia" ogarniającym „wszystkie zjawiska kultury na wszystkich poziomach"[2].

Sewerynę Wysłouch zajmuje sfera znakowa artystycznej komunikacji widzianej przede wszystkim jako przestrzeń działania „wtórnego systemu mode-

---

1/ S. Wysłouch *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001 (wszystkie cytaty są z tego wydania, stronę podaję w nawiasie).

2/ U. Eco *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.

lującego", a więc takich konceptualizacji świata, które wiążą się z procesem przekształceń „prymarnych systemów semiologicznych": języka naturalnego i kodu wizualnego. Inne „typy znaków i inne typy reguł działają w kodach prymarnych i wtórnych – mówi autorka. Kod prymarny, kierujący się zasadą *mimesis*, stanowi podstawę operacji, dokonywanych na poziomie kodów wtórnych, gdzie deformacje i transformacje dotyczą s p o s o b ó w p r z e d s t a w i a n i a, a nie zjawisk percepcji [...] Na poziomie kodów wtórnych działają transformacje konstytuujące «model semantyczny». Cechą istotną jest tu r e l a c y j n y charakter znaków i przewaga znaczeń konotacyjnych nad denotacją" (s. 52). I chociaż istnienie kodu wizualnego jest na razie założeniem hipotetycznym (stale otwarte pytania typu: czy można mówić o genetycznie programowanym „języku obrazów", „czy my mówimy językiem, czy język mówi nami"; „czy my mamy mózg czy może mózg ma nas"?) – to zgoda co do swoistej nadorganizacji tekstów artystycznych każe na nie spojrzeć jak na szczególną całość znakową o otwartym polu konotacyjnych możliwości (kombinatoryka znaków literackich lub/i wizualnych). Przy czym analizy kodów literacko-kulturowych wykazują jednocześnie, że można mówić o wzajemnych sferach wpływów i zależności percepcyjnego i artystycznego doświadczenia. Dobrze pokazuje ten proces B. Witosz, która przedstawia style portretowania kobiety w literaturze i mówi o warunkach kształtowania się językowych i literackich wzorców opisu: „Postać w literaturze pojawia się bowiem jako o b r a z p o d p o r z ą d k o w a n y k o n w e n c j o m, osoba ukazywana przez symboliczne wyobrażenie. Wpisanie ciała w plan kultury, w sferę estetyki decydującej o tym, co się podoba i budzi pożądanie, a co podlega obyczajowemu, moralnemu i estetycznemu tabu i musi być w obrazie pominięte, przekształca – dzięki kliszy językowo-postrzeżeniowej – postać postrzeganą w zinterpretowaną"[3].

Kulturowe modele deskrypcji byłyby więc swego rodzaju ujęciami „prototypowymi", które stają się podstawą późniejszych przekształceń i modyfikacji. W stylu portretowania spotykają się więc i konwencjonalne (intertekstualność, intersemiotyczność), i indywidualne kody obrazowania („świeżość oka jest mitem" – powie E.H. Gombrich[4]). Kulturowe doświadczenia tworzą więc swego rodzaju kod „czytania świata" (Eco) i decydują w dużym stopniu o sposobie, w jaki człowiek odbiera rzeczywistość.

Szczególny tryb artystycznego modelowania, proces transformacji i modyfikacji znaczeń języka, funkcja estetyczna – są dla Wysłouch podstawą porównań i analogii sztuk. Trzeba jednak powiedzieć, że „język naddany", ów wspólny mianownik sztuk, niekoniecznie dotyczy tylko formalnych (substancjalnych) specyfikacji („chwyty" artystyczne), ale wskazuje również na istotną dla literackości/artystyczności poetykę odbioru (aspekt pragmatyczny). Odbiorca w „zdarzeniu lektury" może na przykład tekstowi „nie zrobionemu" artystycznie nadać walor dzieła sztu-

3/ B. Witosz *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje*, Katowice 2001, s. 14.

4/ E.H. Gombrich *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1989.

ki (wartość znakową) i zmienić jego stylowe kwalifikacje. W obu przypadkach tekst jest albo staje się kompozycją estetycznie nacechowaną (gra opozycji: sztuka/nie-sztuka; poetyckie/niepoetyckie, fikcjonalne/referencjalne).

Doświadczenie komunikacji, będące jednocześnie doświadczeniem kultury, to sytuacje, które ujawniają się bez przerwy w świecie znaków, za których pośrednictwem są wyróżniane, oceniane i negowane. A to oznacza, iż komunikacja w swym aspekcie pragmatycznym powoduje pewne zachowania, które przyczyniają się do zmiany okoliczności „bycia" tekstów, a skoro „okoliczności przyczyniają się do wskazywania kodów, za których pomocą dekodujemy wypowiedź, więc semiologia poucza nas, że aby zmienić przebieg komunikacji niekoniecznie trzeba zmieniać komunikaty lub krępować ich źródła; to samo można uzyskać przez zmienianie okoliczności odbioru"[5]. Nawet obce kulturowo teksty odbiorca może dostosowywać do kodu własnej kultury i niezrozumiałe znaki tłumaczyć na znane sobie treści (por. np. przekodowania w stylu odbioru teatru *kathakali*, na którego „księgę kodową" polski widz nakładał symbole kultury chrześcijańskiej i interpretował znaki według zmienionego szyfru[6]). Jest w tym poświadczenie roli zmiennych kontekstów w „napełnianiu" treścią form znakowych. To o takiej sytuacji mówi Wysouch, kiedy pokazuje przykłady różnych kombinacji znakowych (typowe – nietypowe; efekty wytrącania znaku z systemowego układu, deformacje i uproszczenia znaków), które dają przesunięcia konotacji i zmiany znaczeniowe (od referencjalnego charakteru tekstu do symbolicznego trybu odbioru). Autorka analizuje kody artystyczne „nie tylko w literaturze" (s. 142-160), sprawdza semantykę kontekstowych uwikłań, bada język komunikacyjnych zabezpieczeń i sugerowane kierunki odbioru, jakie twórca podsuwa w celu uzyskania określonych rezultatów (np. symbole kulturowe w nietypowych związkach formalno-treściowych, zjawisko reifikacji w literaturze i sztuce). Znajdujemy tu prezentacje różnych reguł gry między konwencjonalnym (architekstualność) a indywidualnym stylem przekazu (konotacje mocne/konotacje słabe). Warto w tym miejscu zwrócić też uwagę na przestrzenie „prywatnej" gry znaków, gdy „dzieło proponuje nowe konwencje językowe, w które się wpisuje i samo staje się kluczem do własnego szyfru"[7].

Uwzględniając swoistość sztuk z jednej strony, z drugiej zaś poszukując sposobów przekraczania granic systemowych Wysłouch sprawdza stopień, zakres i możliwości interakcji kodów (wizualne/literackie) i rodzaje więzi interdyscyplinarnych. Zagadnienia, które tu porusza, nie tylko aktualizują dawne wątki i tematy dotyczące integracji sztuk, ale przede wszystkim ujawniają nową sytuację wiedzy o literaturze (również w kontekście wiedzy o kulturze) i nową sytuację samej literatury. Jest bowiem tak, że dzisiejsze wielokodowe i multimedialne przekazy (werbalno-wizualne, słowno-muzyczno-obrazowe, słowo w filmie, w muzyce, w malar-

5/ U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 406.

6/ Zob. E. Barba *Indyjski teatr „kathakali"*, przel. W. Kalinowki, „Dialog" 1979 nr 12, s. 107-112; też s. 116-127 (dyskusja wokół polskiego odbioru sztuki).

7/ U. Eco *Czytanie świata*, przel. M. Woźniak, Kraków 1999.

stwie, kombinacje typu: „słowoobrazy", „słowoprzedmioty", literatura w wersji plakatowej, komiksowej, ilustracyjnej, muzycznej) potwierdzają faktyczność otwarcia granic literatury i poetyki na doświadczenia zróżnicowanego świata form, tekstów i mediów. Struktury kolażowe i sylwiczne[8], kombinacje hybrydalne[9] i słowno-wizualne[10], genologia multimedialna[11] – zmuszają do ponawiania pytań o status literatury i jej języka, pytań o granice tożsamości sztuk, o artystyczność, literackość, poetyckość, fikcjonalność, *mimesis*, oryginalność – innymi słowy pytań o swoistość (substancjalność) i/czy funkcjonalność.

Dzisiaj słowo „konkuruje (a często przegrywa) z obrazem – mówi Wysłouch – jest przenoszone na ekran, a nawet samo staje się wizualne i jego graficzny zapis zyskuje szczególne znaczenie. Ale jednocześnie słowo stawia opór i zmusza «adaptatorów» do szukania nowych rozwiązań [...] zainteresowanie wizualnością literatury łączy się również z wyraźnym odchodzeniem od strukturalizmu, który oparty na lingwistycznych wzorach preferował przede wszystkim problematykę językową. Obrazowość literatury pojmowana była głównie jako obrazowość pośrednia, jako wynik operacji językowych, które nie musiały mieć i często nie miały charakteru wizualnego"[12] (s. 18).

Konsekwencją zmiany stanu rzeczy jest przede wszystkim odchodzenie od „poezji gramatyki" w stronę polisystemowych układów, w stronę doświadczeń socjolingwistyki, psycholingwistyki, neurofizjologii, międzykulturowej semantyki i pragmatyki[13], które zdecydowanie zmieniają oblicze współczesnego językoznawstwa i literaturoznawstwa. Rozwijana dzisiaj lingwistyka kognitywna koncentruje się i na sytuacji samego języka, i jego użytkownika, a obserwowane tu relacje „gramatyki i obrazowania" stają się ważnym polem analizy trybów modelowania pojęciowego, percepcji i konceptualizacji świata (kognitywno-kulturowe uwarunkowania języka; tło kulturowe a „językowy obraz świata"[14]). W związku z tym coraz wyraźniej widać, że tradycyjna metoda strukturalno-semiotyczna nie wystarcza już do opisu wielokodowych i typologicznie nieostrych tekstów artystycznych, które naruszają systemowe porządki i granice, wchodzą w międzysytemowe (międzyznakowe/międzykulturowe) relacje, w werbalno-wizualne związki. Z tego względu

---

8/ Zob. R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1987 (wyd. 2, Kraków 1996).

9/ Zob. G. Grochowski *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.

10/ Zob. S. Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

11/ Zob. E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

12/ Por. M. Hopfinger *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

13/ Por. A. Duszak *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.

14/ Zob. *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1991; *Kreowanie świata w tekstach*, pod red. A.M. Lewickiego i R. Tokarskiego, Lublin 1995.

konieczna jest weryfikacja metod badania sztuk (literackiej, wizualnej) i znalezienie „znaków przejścia" między systemami. Zmiany wymusza przede wszystkim fakt, iż „poetyki zamknięte" nie radzą sobie z tekstami, które są nieprzewidywalne i nie mają natury systemowej (próby systemu nie przeszła na przykład poezja Białoszewskiego[15], w której każdy poszczególny utwór jest swego rodzaju wierszem „osobnym", z oryginalnym brzmieniem i znaczeniem architektury wiersza, jego szczególnej wizualizacji, która w sobie tylko właściwy sposób angażuje „oko i ucho"[16]). Analizowane przez S. Wysłouch formy poezji konkretnej/wizualnej ujawniają „przypadki graniczne" kodów: werbalnych – wizualnych, procesy semantyczne „sekwencji wizualnych" (nośnik treści wiersza-obrazu) i rodzaje aktywności sensotwórczych związków: słowa, grafii, dźwięku, kształtu, tematu, aksjologii (zob. rozdz. *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*).

Wybrane do analizy porównawczej teksty: literackie, plastyczne, filmowe, dają przede wszystkim ten rezultat, że pozwalają przyjrzeć się swoistym „figurom semantycznym" (werbalnym/wizualnym) i w nich poszukiwać uniwersalnego kodu korespondencji sztuk. Owym językiem porozumienia – dowodzi autorka – „są bez wątpienia tropy. Powstają w wyniku operacji intelektualnych szczególnego typu, jak kojarzenie i utożsamienie zjawisk (metafora), wyodrębnienie i uogólnienie (symbol). Jak wiemy operacje te mogą być przeprowadzone na różnym materiale i różnymi metodami. [...] Tropy zyskały walor interdyscyplinarny, stały się kategorią jednoczącą różne dziedziny językowej i artystycznej aktywności" (s. 62). Uniwersalność kategorii retorycznych znajduje potwierdzenie w analizach różnych typów komunikatów (por. np. R. Barthes, *Retoryka obrazu*; *Światło obrazu*; U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*; Ch. Metz, *Zagadnienia oznaczania w filmach fabularnych*). Przede wszystkim akcentowana jest „konotacyjna moc" symbolu i metafory (co zapewnia im silną pozycję w semiologii sztuk wizualnych) oraz wartość kategorii przestrzeni, która nadaje się do analizowania „zarówno wizualności w literaturze, jak też opisu slowno-obrazowych gatunków" (s. 62-63). Wymienione kategorie wychodzą poza semiotyki językowe i ogarniają struktury multimedialne (formy językowo-ikoniczne, metaforyka literacka/filmowa/malarska, symbolika międzykulturowa), a tym samym tworzą swoiste „łącza" na granicach sztuk i wspólny „słownik" badań interdyscyplinarnych.

Zasady działania owych uniwersalnych kategorii sprawdza Wysłouch w różnych typach wypowiedzi artystycznych i określa ich użyteczność w konkretnych zastosowaniach (praktycznych i teoretycznych). Obserwacje danych tekstowych pozwalają autorce powtórzyć wiele dawnych pytań, które teraz wprowadza w nowe konteksty i szuka uzasadnień dla ich ponownego rozważenia. Tak więc, powracające w coraz innych oświetleniach pytania typu: „czy można mówić o malarskości literatury?"; „czy malarskość i obrazowość to jedno i to samo?"; „co to znaczy

---

15/ Zob. D. Urbańska *Wiersz wolny próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 35.

16/ Zob. J. Hojak *Grafia a iluzja mowy potocznej*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

malarski obraz i malarski opis?"; „jak dzieło literackie przekazuje doświadczenia zmysłowe?"; „jaka jest rola języka w przekazywaniu doświadczeń zmysłowych?"; „jak zmysłowe doświadczenie przetworzyć w znak, który trafi do świadomości odbiorcy?" – mają być zarówno nawiązaniem do tych teorii, które obrazowość czynią jedną z istotnych cech literatury i malarstwa (*„ut pictura poesis" – „ut poesis pictura"*), jak też unaocznieniem samego problemu w aspekcie współczesnej metodologii, literatury i sztuki. Oglądając bowiem literaturę w związkach ze sztukami wizualnymi Wysłouch obserwuje zachowania znaków w polu zmiennych tworzyw, struktur, relacji i konotacji (obraz: poetycki/malarski/filmowy; poezja na ekranie, figuratywne wiersze-ikony; wiersze ornamenty; ikonizacja pisma i ikonizacja konturu wiersza, grafika i symbolika plakatów, semantyzacja i desemantyzacja form słowno-obrazowych, stylistyka i poetyka przekładu znaków (*O malarskości literatury; O malarskości Sonetów krymskich; Malarskość jako problem nawiązań intertekstualnych; Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*).

Współczesna praktyka literacka przekonuje – mówi Ryszard Nycz – że międzytekstowych relacji „nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień", właśnie dlatego, że mamy tu zarówno „związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak – nierzadko intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)"[17]. Ale też w związku z tym można powiedzieć, że owa faktyczność interakcji stylów, tekstów, form, gatunków i kultur dowodzi nie tylko „palimpsestowej" natury sztuki współczesnej, w tym także literatury, ale przede wszystkim wskazuje na znakowo złożony i zróżnicowany charakter zjawisk artystycznych. Konsekwencją tej sytuacji jest również „antylogocentyczna" teoria kultury prowadząca do zmiany dotychczasowego układu typu: tekst – system, na relacje znaczeniotwórcze typu: tekst – nieograniczony i zmienny zbiór tekstów w ruchu intertekstualnym, który decyduje o labilnym i niepewnym signifié[18]. Znaki w ruchu zmiennych kodów (werbalnych/wizualnych) i kontekstów (tekstualnych, intertekstualnych, intersemiotycznych), w ruchu zmiennych poetyk pisania i odbioru – wskazują, że panujący dotąd „werbocentryzm" musi wziąć pod uwagę nową sytuację „słowa" i jego nowe formy przekazu (zob. rozdz. *Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia*). Kultura współczesna poddaje zatem słowo i obraz nowej „metaforze oglądu" i zmienia sytuacje komunikowania się z tekstem (przykładem są sposoby wizualizacji semantyki stosowane we współczesnej literaturze, która przez rodzaj specjalnego zapisu steruje uwagą odbiorcy[19]).

17/ R. Nycz *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 61.

18/ S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 36.

19/ Zob. R. Piętkowa *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, w: *Styl a tekst*, pod red. S. Gajdy, M. Balowskiego, Opole 1996; E. Dąbrowska *Wiersze-obrazy Vaclava Havla i Jiri Kolaŕa*. O korespondencji sztuk artystycznej wypowiedzi, w: *Współczesne kontakty literatury czeskiej i polskiej*, Opava 2001.

Semiotyczne podejście każe patrzeć na dzieło literackie jak na skomplikowaną grę (stylistyka-semantyka-pragmatyka), w której następuje ruch znaków i efekt przenikania się literacko-kulturowych kodów i indywidualnych języków. W tym również znajduje potwierdzenie teza Barthes'a, z którą Wysłouch zasadniczo się zgadza, iż „moc znaku" nie zależy od jego zupełności (obecności określonego znaczącego i znaczonego) czy też od tego, co można by nazwać jego rdzeniem, ile raczej od powiązań, w jakich pozostaje on z sąsiednimi znakami (potencjalnymi lub rzeczywistymi). W tym typie otwarcia proponowany przez Wysłouch „kwadrat semiotyczny" Greimasa (koncentracja głównie na planie treści: *signifié*) byłby mniej badawczo atrakcyjny, bo zamyka on znak w jego „rdzeniu", więc raczej ogranicza pole konotacji (zob. rozdz. *Magiczny kwadrat semiotyczny*).

O znaczeniu decyduje przede wszystkim kontekst – mówi Wysłouch – ponieważ kontekst obejmuje reguły rządzące danym językiem i sytuacje, w jakich znalazł się autor, ale też czytelnik. Przy czym kontekst jest nieograniczony i niepodobna określić z góry, co może być istotne, jakie jego rozszerzenie (czy zawężenie) mogłoby wpłynąć na zmianę tego, co uznaliśmy za znaczenie tekstu (modyfikacje, transformacje). Podkreślając rolę zmiennych kontekstów Wysłouch akcentuje tym samym relacyjną wartość znaków i ich nietrwałość, wpływ okoliczności na znaczenia i nowe „kodyfikacje konotacyjne" (kierunki: od neutralnych do nacechowanych wartości, od dosłownych do metaforyczno-symbolicznych odczytań tekstów). Tak działa symbol (otwarty a jednocześnie zamknięty przez kontekst) i metafora, które w języku sztuki sytuują się między kulturową (społeczną) a „prywatną" warstwą znaczeń[20]. Tę sytuację dobrze obrazuje analizowana przez Wysłouch semantyka „znaków" malarskich (np. Romana Cieślewicza fotomontaż *Mona Tse-Tung* – zbudowany z dysharmonijnych elementów: Mona Liza ubrana w mundur chiński z czerwoną gwiazdą na czapce) i poezjo-konkretnych „konstelacji", które w skrócie metafory, w odwołaniach do symboli kulturowych uwydatniają możliwości konotacyjne znaków ikonicznych (np. koncept Karla Riha *Trinkensonet – Sonet pijacki* zrobiony ze strof typu 4+4+3+3 wypełnionych „wersami" równo ustawionych kieliszków, w „rytmie" 23 kieliszki w każdym rzędzie albo Stanisława Dróżdża *Klepsydra* – kombinacja trzech form czasownika „być" (będzie, jest, było): „Zapis słów nie tylko odwołuje się do symbolu kulturowego (klepsydra), ale również znaczy płynną naturę czasu" (s. 129).

Semiotyka konotatywna, którą Wysłouch zdecydowanie wybiera, jest opowiedzeniem się za otwartym polem „gry" znaków i bardziej za rozluźnieniem rygorów systemowych, niż chęcią ich „ryglowania". Ten kierunek jest obowiązkowy, zwłaszcza gdy proponuje się wspólne kategorie znakotwórczych aktywności literatury i innych sztuk, gdy objaśnia się – jak to robi Seweryna Wysłouch – międzyznakowe relacje i wskazuje tropy porozumiewania się między sztukami. Analizy zróżnicowanych form mają więc ujawnić, jak „pracują" w przekazach werbalnych i wi-

[20] Por. U. Eco *Czytanie świata*, s.198-199; T. Dobrzyńska *„Mój intymny mały świat" a poetyckie sposoby konceptualizacji. Metafora*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

zualnych wspólne im retoryczne reguły organizacji tekstu: operacje detrakcji (ujmowania, redukcji), addycji (dodania), immutacji (wymiany) i transmutacji (przestawienia). Działające w tych obszarach „figury słów" i „figury myśli" ujawniają pole interakcji między językowymi a ponadjęzykowymi strukturami.

Konsekwencją tych rozważań są również próby uchwycenia istoty intersemiotycznego przekładu sztuk, obserwacja drogi znaków: od literackiego do wizualnego ujęcia (malarstwo, plastyka, film, muzyka) i wymiaru stylistyczno-semantycznego wielotworzywowych konkretyzacji słowa (literackiego, poetyckiego). Trzeba jednak powiedzieć, że nie da się do końca unieważnić dawnych i obecnych pytań typu: „Czy Kordian czytany jest identyczny z tym, którego widzimy na scenie?"[21], „czy walc i walc nagrany na dysku to są dwa różne gatunki? A powieść i jej ekranizacja?"[22] – które dowodzą, że wątpliwości co do przekładalności sztuk pozostają i nie da się bezkolizyjnie przechodzić granic systemowych. Tekst „uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficzne malarskie i uzyskuje specyficzne poetyckie właściwości" – podkreśla E. Balcerzan[23]. Może więc nie tyle ważne są pytania: „Czy możliwe są przekłady intersemiotyczne", „czy kody są przekładalne?", „czy możliwy jest przekład poezji na język filmu" (s. 55, 161, 162) – ile pytania typu: co dzieje się z tekstami i znakami, gdy poddać je działaniom innego „języka" (kodu; tworzywa, kultury)?; Co jest zyskiwane a co tracone w przekładzie znaków literackich na inne znaki? W jakim stopniu możliwe jest (?) przekraczanie granic systemowych i semantycznych, różnic formalnych i kulturowych międzyznakowego ruchu tekstów (np. literackiego i filmowego)?[24]. „Jest jakaś tajemnica sztuki – powie Dostojewski [w związku z projektem przekładu powieści na dramat] – która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie odpowiednika w formie dramatycznej. Jestem nawet przekonany, że dla różnych form sztuki istnieją odpowiadające im szeregi myśli poetyckich i niekiedy myśli takiej nie można wyrazić w formie, która jej zupełnie nie odpowiada"[25]. A zatem przekład filmowy dzieła literackiego byłby raczej od-twarzaniem (przetwarzaniem) klimatu czy idei dzieła, które w różnicującej semantyce formy – choćby takiej, jaka zawiera się między metaforą werbalną a wizualną – wyrażają swoje treści (adaptacja jako nowy „oryginał"; naruszenia kanonu odczytań[26]) Więc choć każda ze sztuk może przedstawiać ten sam te-

21/ R. Ingarden *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 394.

22/ E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, s. 94.

23/ E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślikowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980, s. 28.

24/ K. Pisarek *Pragmatyka przekładu*, Kraków 1998; zob. M. Hendrykowski *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1998.

25/ F. Dostojewski w liście do Warwary Oboleńskiej, w: Dostojewski *Listy*, Warszawa 1979.

26/ Por. K. Piotrowski *Filmowe i telewizyjne adaptacje literatury Fiodora Dostojewskiego* (na przykładzie *Biesów* i *Łagodnej*), w: *Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady i inne rady)*, pod red. S. Balbusa i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

mat, to jednocześnie każda jest trochę „inną maszyną wytwarzającą znaki" – jakby rzecz określił G. Deleuze[27]. Przykład kontrowersji wokół dzieła Arta Spiegelmana dobrze tę różnicę uwypukla. Jego *Maus. Opowieść ocalałego* – komiksowe ujęcie Holokaustu prowokuje pytania o zasadę stosowności: czy komiks jest odpowiednim gatunkiem do mówienia o Zagładzie? Na pewno jest chwytem szokującym, ale może właśnie dlatego zwraca uwagę na problem, który w taki sposób jeszcze przedstawiany nie był. Jednocześnie autor zastrzega: *„non-fiction"* i nie daje prawa do filmowania obrazów, obawiając się, że jego *Opowieść* może być odebrana w konwencji Disney'owskich kreskówek. A tego twórca nie chce.

Przełożenie tekstu literackiego na obraz filmowy daje więc zmienioną sytuację komunikacyjną i proponuje inny rodzaj aktywności widza. Różnice „składni" literackiej i filmowej są różnicą odmiennych przedstawień myśli i rzeczy. Z jednej strony więc formy wizualne „linie, kolory, proporcje itd. – są tak samo zdolne do artykulacji, tzn. złożonej kombinacji, jak słowa" – mówi Sussane Langer – lecz z drugiej – „prawa, które rządzą tym rodzajem artykulacji, są zupełnie odmienne od reguł składni, które rządzą językiem. [...] formy wizualne nie są dyskursywne. Nie przedstawiają swoich elementów kolejno lecz równocześnie, tak, że stosunki determinujące jakąś strukturę wizualną pojmuje się w jednym akcie postrzeżenia"[28]. To w owej „różni symbolicznej" (przedstawieniowej i dyskursywnej) rozwija się pole widzenia i rozumienia treści, ale też swoisty rodzaj interakcji słowa/ obrazu/ dźwięku i tryb czytania/ oglądania tekstów[29].

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na żywe dzisiaj dyskusje wokół problemu tzw. spojrzenia kinematograficznego (ogląd świata z pozycji kamery), które – jak się dowodzi – „ma zasadniczo męski charakter: kobieta jest raczej przedmiotem obserwacji kamery niż obserwatorem. W literaturoznawstwie krytyka feministyczna zajmuje się rozmaitymi strategiami, które doprowadziły do uznania męskiej perspektywy za normatywną i rozważa jak badanie takich struktur i efektów mogłoby zmienić sposoby odczytywania dzieła literackiego – nie tylko przez kobiety, ale i przez mężczyzn"[30].

A zatem i problem punktów widzenia i wybór strategii interesmiotycznych byłyby realizacją różnych reguł „gry w interpretację", a te należałoby potraktować jak „historie spotkania tekstu z odbiorcą" (Culler). Przekłady tekstu literackiego, przetwarzanie lirycznej tkanki wiersza na obraz malarski, filmowy, czy na autorską recytację – to każdorazowo inny sposób „opowiadania" o spotkaniu z tek-

---

27/ J. Deleuze *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 2000.

28/ K. Langer *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, Warszawa 1976, s. 160.

29/ Por. np. M. Głowiński *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: tegoż *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992; A. Hejmej *Literatura poza literaturą. Hérodiade – „Hérodiade" de Stéphane Mallarmé*, w: *Ostrożnie z literaturą...*

30/ J. Culler *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przekł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 76.

stem i swoisty „zapis" zyskiwanych, traconych i modyfikowanych treści (por. rozdz. *Poezja na ekranie: nowy gatunek filmowego dokumentu*).

Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim:
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym co znakiem

a co przypadkiem, ale gdy czegoś dotyka
świadomym, że jest ważne to, co się wymyka
(S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*)

Elżbieta DĄBROWSKA

Niezbędnik translatologiczny

Ważkość poruszanych tu zagadnień uświadamia obszerne *Wprowadzenie*, dające zarys współczesnej refleksji nad przekładem. Chyba nie byłoby przy tym ze szkodą dla *Encyklopedii*[1] dołączenie do niej hasła traktującego o historii samej dziedziny? Rozpoczęcie omawiania problemów przekładoznawczych od lat 50. dwudziestego wieku sprawia, że zarówno prezentowana gałąź nauki, jak i związane z nią zagadnienia zdają się pojawiać na zasadzie *deus ex machina*. Tymczasem refleksja translatologiczna liczy sobie na pewno tyle lat, co sama sztuka przekładu i co najmniej tyle, co literatura; niejednokrotnie też współcześnie badacze przeformułowują pytania „stare jak świat". Refleksja nad kryteriami poprawności tłumaczeń pojawiła się na przykład już w starożytnych teoriach przekładu. Wyrastały one z praktyki i nie były usystematyzowanymi zbiorami zasad metodologicznych, lecz wygłaszanymi przez wybitnych pisarzy–filozofów poglądami na temat przekładu. Cyceron tak mówił o dokonanych przez siebie przekładach z greki: „Nie uważałem za konieczne oddawać w nich słowo w słowo, lecz zachowałem właściwy sens wszystkich wyrazów i ich siłę"[2]. Zachowywaniu sensu i siły oryginału służyć miało „dobieranie dla wyrażanej treści istniejących już słów własnego języka, lub też inwencja leksykalna i tworzenie neologizmów"[3]. Tłumaczenie miało więc być „przekazem znaczeń w słowach zawartych, a nie mechanicznym czy kunsztownym przenoszeniem słów z jednego języka do drugiego"[4]. Także inni starożytni teoretycy i prakty-

1/ *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąmbska-Prokop, Częstochowa 2000.

2/ „In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vim-que servavi" [*Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 536].

3/ Tamże.

4/ H. Krzeczkowski *Kilka uwag o odpowiedzialności tłumacza*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 140.

cy przekładu, jak Kwintylian czy Horacy, byli zgodni co do tego, że udane tłumaczenie nie może być tłumaczeniem dosłownym. Odrębne stanowisko zajął dopiero św. Hieronim, który uznawał za wyjątkową w tym względzie sytuację Pisma Świętego; według niego bowiem sens (tajemnica, misterium) mógł się zamykać zarówno w dłuższych sekwencjach tekstu, jak też w jednym słowie czy szyku słów[5]. Problem przekładu literackiego stał się ważnym zagadnieniem w okresie renesansu, kiedy zaczęto odchodzić od uniwersalnej łaciny i tłumaczyć na języki narodowe. Późny renesans uformował dwa przeciwstawne poglądy: jeden nakazywał tłumaczyć możliwie wiernie, zwłaszcza Pismo Święte i dzieła teologiczne; wedle drugiego, mającego zastosowanie przy tłumaczeniu utworów poetyckich, dzieł historyków, moralistów, mówców itp., autor powinien czerpać z klasyków to, co uważa za piękne czy wartościowe i przenosić do literatury własnej z nieograniczoną swobodą. Niektórzy translatorzy próbowali połączyć wymóg filologicznej wierności przekładu wobec oryginału z dbałością o kunszt artystyczny tłumaczenia. Próbę taką podjął Jan Kochanowski przekładając *Psałterz*. W liście do Fogelwedera pisze on o dramacie podwójnej służby boginiom Necessitas i Ars[6]. Podobne postulaty głosił francuski teoretyk Etienne Dolet, według którego tłumacz powinien odczytać intencje autora, a zarazem przekładać w taki sposób, aby szczegóły nie przytłaczały całości kompozycji, tłumaczenie bowiem powinno być zgrabne i eleganckie[7].

Przy stosowaniu zasady swobodnego traktowania tekstów oryginalnych granice między przekładem, naśladownictwem a utworem pierwotnym stawały się zupełnie płynne[8]. Tego typu przekłady dominowały w wiekach XVII i XVIII. Wtedy to pojawia się pojęcie *les belles infidèles*. Ówcześni tłumacze argumentowali: „Różne od siebie czasy chcą nie tylko słów, ale i myśli często odmiennych"[9]. Jean d'Alembert, biorąc na siebie odpowiedzialność za właściwy odbiór obcego dzieła przez współczesnych mu czytelników, zalecał, by „niektórych utworów starożytnych nie tłumaczyć w całości, co pozwoli usunąć partie tekstu nieudane pod względem artystycznym, jak również obrazy czy wyrażenia rażące dobry gust"[10]. Powstawały więc wersje dzieła nie szokujące odbiorców odmiennością idei czy środków artystycznego wyrazu, nie naruszające czytelniczych przyzwyczajeń. Lojalność wobec autora i czytelników skłaniała jednak tłumacza do powiadamiania

---

5/ Podaję za: *Słownik literatury staropolskiej*, s. 536.

6/ J. Kochanowski *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1989, s. 313-314.

7/ W. Borowy, *Dawni teoretycy przekładu*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 24.

8/ Patrz tamże, s. 23.

9/ Podaję za: J. Ziętarska *Etyka – estetyka – filologia. U źródeł dawnej myśli translatorskiej*, w: *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 34.

10/ Tamże.

o dokonanych przez siebie zmianach, dlatego dołączał on do tekstu przekładu: przedmowy, noty itp. Niekiedy stawały się one miejscem, w którym prostowano zawarte w utworze „błędne" opinie w kwestiach moralnych czy politycznych, np. osiemnastowieczni translatorzy prozy antycznej podejmowali polemikę z niektórymi tezami filozofii stoickiej[11]. Dopuszczalne było traktowanie dzieła obcojęzycznego wyłącznie jako źródła inspiracji. Przykładem ówczesnej praktyki translatorskiej jest postępowanie Denis Diderota, który twierdził, że przystępuje do tłumaczenia przeczytawszy książkę raz i drugi i – zamknąwszy ją[12]. Konsekwencją zaprezentowanych przekonań stało się traktowanie oryginału i przekładu jako dwóch odrębnych dzieł. Siedemnastowieczny pisarz francuski Charles Sorel uważał nawet, że tłumaczenie nie tylko może dorównać pierwowzorowi, lecz jest także w stanie go przewyższyć[13].

Zaprezentowani powyżej autorzy rozważań o przekładzie uznają za kryterium wartościowania przede wszystkim stopień zbliżenia translatu do oryginału. W zależności od przyjętego poglądu, przekład jest tym lepszy, im bliższy pierwowzorowi, lub – im mniej ma z nim wspólnego. Niektóre z wymienionych opinii uwzględniają także sposób funkcjonowania tłumaczenia w języku docelowym. W ich świetle udany przekład to taki, który jest zrozumiały dla czytelnika, posiada walory estetyczne, brzmi naturalnie. Jednocześnie cechą charakterystyczną przedstawionych stanowisk jest zatrzymywanie się na poziomie ogólnych stwierdzeń typu: przekład powinien być wierny; należy w nim oddawać nie słowa, a rzecz; powinna go cechować swoboda równa swobodzie oryginału itp. – bez precyzowania, w jaki sposób przekład miałby te postulaty realizować, na przykład wobec jakich elementów pierwowzoru powinien być wierny. Zmianę polegającą na podjęciu prób ustalenia praw i reguł rządzących przekładem, przyniósł dopiero wiek XX.

Wracając do *Wprowadzenia*: sygnalizuje ono najważniejsze problemy, jakie wyłoniły się dotychczas w trakcie badań translatologicznych. Należy tu m.in. ekwiwalencja; z rozważaniami nad nią łączy się problematyka sensu, roli tłumacza i celu tłumaczenia. Prezentując pojęcie ekwiwalencji, Urszula Dąmbska-Prokop koncentruje się na ukazaniu jego wieloznaczności, dyskusyjności z jednej i niesłabnącej popularności z drugiej strony. Autorka zaznacza różnicę między wąskim (zastąpienie materiału JW – języka wyjściowego – przez materiał w innym języku) a szerokim (podział na ekwiwalencję formalną i dynamiczną; rozumienie tej drugiej jako przekazanie treści TW (tekstu wyjściowego) w TD – tekście docelowym – w ten sposób, żeby „reakcja odbiorcy była podobna do reakcji odbiorców tekstu oryginalnego") ujęciem terminu. Dąmbska-Prokop zdaje się być zwolenniczką kategorii ekwiwalencji, zważywszy na szczupłość akapitu poświęconego stanowisku odrzucającemu to pojęcie – czy raczej kwestionującemu jego znacze-

11/ Patrz tamże, s. 36.

12/ Patrz W. Ogniew, *Czas syntezy*, przeł. M. Zagórska, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 225.

13/ Za: J. Ziętarska *Etyka*...

nie dla odbiorcy przekładu. W tym miejscu rozważań nad ekwiwalencją uwypukla się rozdźwięk między teorią a praktyką przekładu: czytelnika interesuje bowiem (i na to zwraca uwagę cytowany przez autorkę w tym miejscu Roman Lewicki) rezultat tłumaczenia; odbiera go jako atrakcyjny lub nie ze względu m.in. na jego poprawność językową i stylistyczną, lub ewentualną niezwykłość, nowatorstwo wobec znanych sobie utworów, natomiast tylko nieliczni porównują translację z oryginałem. Przekładoznawcy tracą niekiedy z oczu praktyczny cel przekładu, a więc wymóg jego funkcjonowania w rzeczywistości społecznej. Zdarza się to mimo deklarowanego nastawienia na odbiorcę.

Prezentowani przez Dąmbską-Prokop badacze różnymi drogami dochodzą do stwierdzenia niezasadności dążenia do uzyskania przekładu „wiernego". Eugene Nida postulował „m o ż l i w i e (przypis M.K.) ekwiwalentne przekazanie *message* TW"; Werner Koller uważa ekwiwalencję za pojęcie względne, uwarunkowane historycznie i kulturowo; Wolfram Wilss wprost stwierdza niemożność stworzenia tekstu w pełni „wiernego"; Gideon Toury podkreśla, że relacje między TD i TW mają charakter intersubiektywny, tj. podlegają normom, które z kolei są intersubiektywnymi czynnikami wpływającymi i w pewnym sensie determinującymi wybór zastosowanych przez tłumacza rozwiązań. Także językoznawcy kognitywni doszli do wniosku, że „kopia nigdy nie będzie wierna do końca" – roztrząsanie zagadnienia ekwiwalencji doprowadziło ich do punktu, w którym postanowili zająć się m.in. tym, w jaki sposób funkcjonują różne języki, gdy mają nadać tekstowi konkretny kształt i wyrazić konkretną treść. Głos językoznawcy bywa nieraz głosem rozsądku: Eugenio Coseriu przyznając, że żaden język nie może 'powiedzieć' dokładnie tego, co 'mówi'(= znaczy) inny język, podkreśla, że przecież w przekładzie nie chodzi o to, by 'powiedzieć' to, co 'mówi' język, lecz to, co w dyskursie jest powiedziane *za pomocą* języka. Pisze też, że tłumaczenie determinowane jest przez sytuację historyczną, interpretację i intencje tłumacza, lecz nie oznacza to, że można radykalnie modyfikować treść TW i doprowadzić do tego, że ignoruje się jego pierwotny sens; przekład jest wtedy nie przekładem, lecz adaptacją, imitacją, parodią.

Pojęcie ekwiwalencji więc, choć samo nieostre, przyczyniło się chociażby do stwierdzenia nierozstrzygalności pewnych problemów. To niemało, zważywszy, że myśl translatologiczna rozbijała się np. o zagadnienie wierności przez ponad tysiąc lat.

Ze sposobu ujęcia powyższego hasła można wyprowadzić pewne uogólnienia odnośnie konstrukcji haseł *Encyklopedii*. Po pierwsze, ważną rolę w prezentowaniu zagadnień teorii przekładu odgrywa stanowisko językoznawcze. Przejawia się to nie tylko poprzez prezentowanie opinii przedstawicieli poszczególnych „szkół językoznawczych", ale także w obecności haseł poświęconych niektórym z tych szkół, tj. gramatyce kontrastywnej i językoznawstwu kognitywnemu; oraz w poruszaniu zagadnień gramatyki tekstu, takich jak m.in. izotopia, modulanty i partykuły czy agramatyczność (niepoprawność) w przekładzie. Entuzjazm autorów *Encyklopedii* dla perspektywy językoznawczej da się być może wytłumaczyć faktem,

że język, czyli 'litera' tekstu, stanowi w porównaniu z 'duchem' tekstu rzeczywistość namacalną i uchwytną. Jednocześnie dychotomia owa okazuje się nieuzasadniona, jako że 'duch' (znaczenie, wymowa) nie tyle przeciwstawia się, co zawiera się w 'literze' – języku. Zauważono niemożność opisywania faktów językowych w oderwaniu od ich znaczenia, dostrzegając jednocześnie, że znaczenie nie jest czymś raz na zawsze ustalonym. Wszystko to wiąże się z szerszym zjawiskiem, polegającym z jednej strony na traktowaniu przekładoznawstwa jako dziedziny interdyscyplinarnej, jak pisze Jerzy Brzozowski (jeden z autorów *Encyklopedii*), łączącej doświadczenia wielu dyscyplin m.in. językoznawstwa (w tym psycholingwistyki i socjolingwistyki), teorii i historii literatury, w przypadku tłumaczeń technicznych – studiów przedmiotowo-specjalistycznych; z drugiej strony: na przerzucaniu pomostów między szkołami „literaturoznawczymi" i „językoznawczymi", jak pisze Elżbieta Tabakowska w haśle poświęconym językoznawstwu kognitywnemu. Tabakowska jest autorką tekstów przybliżających kognitywizm polskiemu czytelnikowi; są to na razie jedyne polskojęzyczne prace poświęcone tej teorii języka. Zaletą opracowanego przez nią hasła jest to, że obok zwięzłej prezentacji językoznawstwa kognitywnego, udowadnia także jego praktyczne znaczenie dla tłumaczy i teoretyków przekładu. Niektóre wnioski budzą jednakże zastrzeżenia. Bo choć łatwo przystać na to, że „znaczenie tekstu tkwi także w jego strukturze gramatycznej", to trudniej już zaakceptować myśl, że „poetyckość tekstu literackiego rodzi się z prozy końcówek i morfemów". Czy nie jest to wyraz dążenia do uznania kognitywizmu za coś więcej niż tylko narzędzie? A nie wolno przecież zapomnieć, że to tylko j e d n o z dostępnych tłumaczowi narzędzi. Nie przeceniałabym roli analizy tekstu metodą kognitywną, nie sądzę bowiem, aby umożliwiała ona analizę „bardziej wnikliwą" – jest po prostu metodą odpowiednią dla jednego z poziomów tekstu. Krytyk przekładu powinien oczywiście popierać swoje „impresje i intuicje" – konkretami, ale nie muszą to koniecznie być konkrety językowe, tu: gramatyczne. Tłumacz natomiast niejednokrotnie może polegać właśnie na intuicji, słuchu językowym – niejednokrotnie też dla dobra przekładu musi odrzucać rozwiązania gramatycznie poprawne czy właściwe oryginałowi.

Tabakowska ilustruje swoje wywody krótką analizą porównawczą wiersza Roberta Frosta *Nothing gold can stay* i przekładu tego wiersza, autorstwa Stanisława Barańczaka. Otóż na przykładzie tym widać przede wszystkim, jak tłumacz radzi sobie z odmiennymi strukturami gramatycznymi języka angielskiego i polskiego. Tabakowska zakłada, że różnice w obrazowaniu wynikają z dostrzeżonych przez tłumacza różnic w gramatyce. Tymczasem finalny produkt przekładu zależy również od przyjętej strategii translatorskiej – innymi słowy, dwa wiersze różnią się od siebie nie tylko ze względu na różnicę kodów, ale także ze względu na charakterystyczną dla danego tłumacza (odnośnie konkretnego tekstu lub wszystkich dokonanych przez niego przekładów) metodę translacji. W przypadku Barańczaka metoda ta polega na parafrazowaniu oryginału.

Hasło 'parafraza' wzbudziło we mnie uczucie niedosytu, jako że zostało zaprezentowane jedynie od strony „technicznej" (wyjaśnienie mechanizmu parafrazy),

a także potraktowane zbyt wąsko: z jednej strony jako nieuchronna konsekwencja różnic np. między dwoma językami, z drugiej zaś jako wyraz bezradności tłumacza (może on zastosować parafrazę „gdy ma trudności ze znalezieniem odpowiednika lub gdy dane wyrażenie może nie być zrozumiane przez odbiorcę TD"). Pominięto natomiast sytuacje, w których tłumacz, świadomie lub nie, stosuje parafrazę jako strategię translacji całego tekstu. Jest to przecież technika mająca swojego wybitnego przedstawiciela w Janie Kochanowskim – tłumaczu psalmów. Warto byłoby przyjrzeć się motywom, dla których translator wybiera tę strategię przekładu – równie interesujące są sytuacje, gdy tłumacz parafrazując nie zdaje sobie z tego sprawy (to *casus* Barańczaka). Tymczasem w samym haśle, jak i w całej *Encyklopedii*, brakuje mi przykładów tłumaczeń funkcjonujących w literaturze polskiej – autorzy, jeśli się już na nie powołują, odnoszą się do pojedynczych zdań wziętych z utworów nielicznych twórców (np. *Zniewolony umysł* Miłosza). Podobnie nieliczne są wzmianki o współczesnych translatorach polskich: co roku ukazują się nowe przekłady ze wszystkich bez mała literatur europejskich, nie wspominając o innych, i doprawdy nie trzeba się wciąż powoływać na Barańczaka lub nieśmiertelne translacje *Winnie-the-Pooh* lub *Alice's Adventures in Wonderland*.

Wracając do strategii przekładowych: na uwagę twórców tak pionierskiego dzieła, jak *Encyklopedia* zasługiwałaby, nie analizowana dotychczas przez teoretyków przekładu, imitacja, stosowana przez Jarosława Marka Rymkiewicza w jego tłumaczeniach z literatury hiszpańskiej[14]. Rymkiewicz rozumie ją jako „próbę odtworzenia oryginału w innym języku", „potraktowanie języka czasu minionego jako języka naszego wspólnego [nam i autorowi oryginału – przypis M.K.] *teraz*"[15]. Biorąc pod uwagę definicję i praktykę przekładową Rymkiewicza, należałoby sytuować imitację pomiędzy adaptacją („nie jest imitacja próbą uwspółcześnienia, czyli aktualizacji dzieła czasu przeszłego"[16] – zastrzega z jednej strony, z drugiej – czyni bohaterami sztuki Calderona książąt Polski i Moskwy), parafrazą, kompilacją (o dwóch wersjach tekstu będącego podstawą *Księżniczki*... Rymkiewicz pisze: „imitowałem tę drugą, ale w kilku przypadkach posłużyłem się pomysłami i kwestiami z wersji pierwszej"[17]; dalej następuje wyliczenie „zapożyczeń" z różnych autorów) i twórczością własną („resztę przetłumaczyłem z Calderona lub sam napisałem"[18]). Tak rozumiany przekład prowokuje pytanie o rezultat tłumaczenia, o to, czyj (i jaki) tekst trafia do czytelnika.

Zaletą *Encyklopedii* jest to, że prezentując obecny stan badań, nie ogranicza się do jego zrelacjonowania. Autorzy odżegnują się od dążeń do „obiektywizmu", de-

14/ *Kwiat nowy starych romanc, czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances*, Warszawa 1966. P. Calderon *Życie jest snem*, Warszawa 1971 oraz *Księżniczka na opak wywrócona*, Warszawa 1974.

15/ J.M. Rymkiewicz *Co to jest imitacja?*, wprowadzenie do: P. Calderon *Życie jest snem*, s. 11.

16/ Tamże.

17/ J.M. Rymkiewicz, wstęp do: P. Calderon *Księżniczka na opak wywrócona*.

18/ Tamże.

Zaletą *Encyklopedii* jest to, że prezentując obecny stan badań, nie ogranicza się do jego zrelacjonowania. Autorzy odżegnują się od dążeń do „obiektywizmu", deklarując swą przynależność do różnych szkół przekładoznawczych. Starają się wskazywać ślepe uliczki translatologii, takie jak ograniczenie krytyki przekładu do tropienia „błędów", co wiąże się z przeświadczeniem o możliwości zaistnienia tłumaczenia „wiernego".

Encyklopedię można polecić jako elementarz zarówno dla teoretyków i praktyków przekładu. Pomoże ustrzec się przed wyważaniem otwartych drzwi; znakomicie też dowodzi, że sama znajomość języka obcego nie czyni jeszcze z nikogo tłumacza. Publikacja ta jest tym ważniejsza, że mimo rosnącego zainteresowania problematyką przekładu, pojawia się jako piąta na świecie pozycja tego typu (po anglo- i niemieckojęzycznych). Dąmbska-Prokop zastrzega przy tym we *Wprowadzeniu*, że całości problematyki nie sposób nawet wyliczyć, zaś autorzy haseł starają się ukazać jej rozmaitość, informując zarazem o najważniejszych dyskusjach i przedstawiając najistotniejsze rozwiązania.

Najwięcej haseł poświęcono zagadnieniom przekładu literackiego, mimo że stanowi on zaledwie 0,3% ogółu tłumaczeń. Trudności związane z przekładem artystycznym wynikają ze specyfiki przedmiotu translacji. Właśnie konfrontacja z tymi trudnościami zapoczątkowała teoretyczne rozważania nad tłumaczeniem.

Konstrukcja haseł usatysfakcjonuje zarówno tych, którzy potrzebują krótkiej informacji (mogą poprzestać na definicji terminu), jak i szczególnie zainteresowanych danym tematem (po definicji następuje prezentacja różnych ujęć zagadnienia, po czym ujęcia te zostają poddane analizie przez autora). Na uwagę zasługuje bibliografia przedmiotu, ta widniejąca pod każdym hasłem i zamykająca encyklopedię bibliografia ważniejszych publikacji dotyczących teorii i praktyki tłumaczenia, nie cytowanych wcześniej.

Poważny mankament stanowi natomiast niechlujna korekta: czytelnik potyka się o błędy ortograficzne ('conajmniej', 'narazie') i literówki (do poważniejszych należy pomylenie parafrazy z peryfrazą w haśle prezentującym tę pierwszą). Sprawą wydawcy jest, aby kolejne edycje – a należy się ich spodziewać wobec tak dynamicznego rozwoju dyscypliny – wolne były od usterek tego typu.

Monika KACZOROWSKA

Codzienność, potoczność i czas przeszły

Od lat z godną szacunku konsekwencją, w sposób który musi budzić uznanie semiologa, etnografa czy antropologa, Roch Sulima opisuje świat codzienności kultury, rzeczywistość potocznych doświadczeń i odpowiadających im znaczeń, bardzo często uchodzących uwadze innych badaczy. Codzienność w naturalny sposób wiąże się z powtarzalnością, przejawiającą się w „rytualnych", weekendowych wizytach w supermarkecie, poprzedzających wyjazd na podmiejską działkę, którego koniecznym elementem kulturowym musi być grillowanie. Kulturowe „dziś" nie jest jednak dosłownym powtórzeniem „wczoraj". Rytualny charakter ość alkoholowej biesiady na działce z rytuałami społeczności archaicznych łączy jedynie fakt powtarzalności zjawiska i obdarzenie go znaczeniem symbolicznym (związanym np. ze świętowaniem), gdyż wielokrotnie opisywane społeczności dawnych kultur i badana w ostatnich latach coraz częściej rodzima kultura masowej konsumpcji nie mają ze sobą wiele wspólnego. Sulimę interesuje codzienność, która wydaje się być zrozumiała sama przez się, nie wymaga więc wyjaśnienia, gdyż jest ciągle doświadczana, a przy tym silnie zakotwiczona w linearnym czasie egzystencji dzisiejszego człowieka. Ale to w codzienności właśnie łączą się różne porządki czasowe.

> Sens codzienności jest w każdej chwili „tuż przed nami", jak sens potocznej rozmowy. Codzienność to „teraz" z perspektywy najbliższej „przyszłości". Do codzienności nie ma powrotu.[1]

Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że widzenie (postrzeganie) teraźniejszości zależy od doświadczenia przeszłości, to można uznać, iż codzienność w sposób konieczny, choć niewidoczny otwiera się na stany wcześniejsze, na tradycję.

Semiotyczne wyposażenie codzienności ulega zazwyczaj dość szybkim przemianom. Dziś nie ma już na murach Warszawy wszechobecnych do niedawna in-

---

[1] R. Sulima *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

skrypcji „JT" (Józef Tkaczuk), nie ma też w lasach wraków samochodów syrena, który od końca lat 60. „znaczył u nas istotne «przesunięcie» cywilizacyjne w stosunku do «cywilizacji drewna» i w mniejszym stopniu otwierał nową, w większym natomiast zamykał starą sekwencję kulturową"[2]. Sulima nie tylko bada graniczne zjawiska kultury, lecz bardzo często wkracza na tereny przygraniczne, czyta „teksty" wraków, napisów na murach, interpretuje znaczenie „śmieci", które traktuje jako komunikat mówiący o tym, gdzie i jak żyjemy. Obraz terenów granicznych kultury zmienia się szybko, lecz nie przestaje istnieć: grafitti Tkaczuka zastępują napisy antyglobalistów, wraki syrenek zastępuje złom pochodzący z samochodów zachodnich marek.

Antropologia codzienności przynosi fascynujący raport etnograficzny o tym, co się zmieniło w polskiej świadomości potocznej po 1989 roku, jak zmiany te zaznaczają się w doświadczanym przez nas otoczeniu, przemianach obyczajowości, sposobach spędzania wolnego czasu, słowem – w kulturze życia codziennego. Chociaż materiał badany przez Rocha Sulimę dotyczy głównie kulturowych marginaliów, to stawiane przez niego pytania i odpowiedzi, przezierające zza opisów analizowanych zjawisk, należą do repertuaru podstawowych kwestii socjologii kultury. Badacz spraw z pozoru marginalnych, który opowiada o zmianach w wystroju warszawskich ogródków działkowych (*Między smutkiem a rajem*), mówi w istocie o dynamice przemian społecznych i sposobach ich artykulacji związanych z transformacją modelu kultury w ostatnim dziesięcioleciu. Widziane z tej perspektywy rodzinne zakupy w modnym supermarkecie są tyleż czynnością ekonomiczną, co formą rozrywki i sposobem spędzania wolnego czasu.

Antropolog codzienności bada jej wszystkie możliwe aspekty, te na przykład, jakie łączą się ze zwyczajami świętowania, które jest przecież elementem każdej kultury.

> chciałbym dokonać typologizującego opisu tych biesiad, czy spotkań alkoholowych, które określa się najczęściej w języku potocznym mianem „libacji", a przede wszystkim tych, które [...] mają miejsce poza domem. Opis ten opiera się na danych obserwacyjnych oraz, uzupełniających je, wywiadach środowiskowych i rozmowach z uczestnikami libacji.[3]

Trwałej typologii nie sposób tu przeprowadzić bez pewnych uproszczeń, gdyż przedmiot badań antropologa codzienności zmienia się, ewoluuje, zanika. Kulturowe p o g r a n i c z a są często bardziej podatne na transformację niż kulturowe c e n t r u m, gdzie mieszczą się zazwyczaj teksty (dzieła) kanoniczne, zabezpieczające tożsamość i trwanie.

W badaniach antropologa spraw zwykłych przeważają ujęcia interpretacyjne, ześrodkowane na symptomach, oznakach dłuższych być może procesów, przemian. *Antropologia codzienności* dowodzi, że w świadomość potoczną trwale wpisały się doświadczenia wcześniej przyswojone przez masową kulturę Zachodu, że świa-

---

2/ Tamże, s. 37.

3/ *Semantyka libacji alkoholowej*, w: tamże, s. 100.

domość ta artykułuje się w określony sposób, zmienia się w kontekście kulturowego sąsiedztwa. Wymiana tekstów kultury nigdy przecież nie dokonuje się w próżni, przebiega w odniesieniu do norm i zwyczajów tradycji, wobec której należy się opowiedzieć. *Antropologia codzienności* w naturalny niejako sposób koresponduje z wydaną rok później książką Rocha Sulimy *Głosy tradycji*, gdzie autor prezentuje swoją rozległą wiedzę na temat różnorakich przejawów folkloru. Związek tych dwu publikacji wyjaśnia Sulima w *Posłowiu*.

> *Głosy tradycji* są dopełnieniem opublikowanej przeze mnie w 2000 r. *Antropologii codzienności*. Praca nad ostatnią redakcją tych książek prowadzona była prawie równolegle. Są to jednak dwie różne próby spojrzenia na zjawisko kultury współczesnej. W *Antropologii codzienności* było to spojrzenie na współczesność „właśnie nadchodzącą", natomiast w *Głosach tradycji* dominuje spojrzenie na współczesność „właśnie mijającą".[4]

Badacza interesuje więc interpretacja kulturowego „teraz", uwzględniająca jego ewolucję i fazy pośrednie, które złożyły się na aktualny stan kultury współczesnej. Tym razem nie o marginesy (czy, jeśli kto woli, marginalia) chodzi, lecz o te warstwy kultury, jakie zazwyczaj określa się terminami, folklor, literatura popularna, kultura masowa, przemiany tożsamości społecznej. Chodzi przede wszystkim o rodzimą kulturę popularną znacznie zmieniającą się w ostatnich latach, i to zarówno w wymiarze aksjologicznym, jak i w zewnętrznym wyposażeniu semiologicznym.

W *Głosach tradycji* Sulima pisze o tych tekstach i zjawiskach ostatniego dziesięciolecia, którym nie sposób odmówić wartości estetycznych lub kulturotwórczych: poezji strajkowej (*Poezja wysokich ideałów*), filmowej i prozatorskiej twórczości Jana Jakuba Kolskiego (*Antropologia wizualna*) czy współczesnych mowach pogrzebowych (*Polski sposób umierania*). Sulima pyta o to, co się dziś dzieje z tradycją, tą nadającą tożsamość wspólnocie lokalnej, i tą, która przez lata kreowała wzorce sytuacyjnego mówienia, weselnego, pogrzebowego, patriotycznego. Banalne to stwierdzenie, że bez tradycji kultura przestaje istnieć, dużo jednak mniej trywialne jest szczegółowe rozwiązanie kwestii, co konkretna kultura z określoną tradycją robi? Kiedy i przy jakich uwarunkowaniach tradycja przestaje funkcjonować jako system modelujący zachowania?

Prezentacja zmian stosunku do wzorców tradycji, jakie następują w zmienionych warunkach społecznych, ekonomicznych, to bez wątpienia najciekawszy wątek badań Rocha Sulimy, zarówno w *Głosach tradycji*, jak i *Antropologii codzienności*. Oto okazuje się bowiem, że kolęda towarzysząca świętowaniu w ostatnim czasie zmienia niektóre ze swych funkcji. Zawłaszczana bywa coraz częściej przez wszechobecną i napastliwą kulturę konsumpcji. Kolędy wykorzystuje się w reklamie, wprowadza w obręb pop kultury w jej różnorakich odmianach i wersjach, traktuje jako element skutecznej strategii marketingowej.

4/ R. Sulima *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 183.

> Gdzieś od połowy lat dziewięćdziesiątych jesteśmy wręcz ogłuszani kolędami, które w coraz dłuższym „handlowym okresie świątecznym" wypełniają prawie całą publiczną fonosferę.
> Kolęda wciąż jednak pozostaje „sygnaturą" podniosłej tradycji i w takiej właśnie funkcji wykorzystywana jest powszechnie do waloryzowania przekazu reklamowego i współczesnej retoryki konsumpcji. Nałożyła się na czas rekreacji, czy nawet rozrywki [...]. Melodie kolęd kreują „okoliczności", „niepowtarzalne" okazje; stają się impulsem konsumpcji.[5]

Pytanie o zmiany znaczeń podstawowych elementów tradycji jest w konieczny sposób związane z refleksją o przemianach dzisiejszej kulturowej pamięci, łączy się z pytaniem o społeczną tożsamość w wymiarze indywidualnym, lokalnym czy też globalnym. Tożsamość człowieka, który właśnie „z tego", „na tamten" świat odchodzi, przedstawia głoszona na jego pogrzebie mowa, kreująca go jako kogoś niepowtarzalnego, lecz równocześnie członka wspólnoty („świetny architekt", „góral i przewodnik tatrzański"). Tożsamość grupy, określającej swe miejsce wśród innych oraz rolę we wspólnocie globalnej, wyrażana bywa m.in. poprzez lokalne przekonania na temat, tego czym jest i za pomocą jakich kodów artykułowane jest rozumienie, tzw. „małej ojczyzny".

Wygłaszane przez wiele lat mowy pogrzebowe Adama Pacha, które analizuje Sulima, poza oczywistymi funkcjami obrzędowymi, pełnią również rolę tekstów utrwalających lokalną pamięć społeczną. Zakotwiczone w niej pojmowanie kategorii „małej ojczyzny" identyfikuje wspólnotę z przestrzenią, która oznacza „nasze miejsce" i jest ważną częścią kulturowej pamięci kultury, scalającej to, co indywidualne, skończone, niepowtarzalne („moje życie", „nasz region") z tym, co uniwersalne. Mowa pogrzebowa wskazuje na przeszłość i prowadzi w przyszłość tego, którego dotyczy. Słowo żyjących towarzyszy jego wędrówce w zaświaty. Zakotwiczenie w „miejscu" pozwala nam znaleźć właściwy wycinek przestrzeni, oddzielić „nasze" trwanie od trwania „innych". Bytować. Trwać.

> Figura „małej ojczyzny" przynależy przede wszystkim do „antropologii potocznej" i może być potraktowana jako zwornik postrzegania („samopostrzegania się") jednostki w planie makro- i mikrostruktury społecznej, postrzegania w perspektywie podmiotowej tego, co dziś lokalne i globalne.[6]

Pojęcie „mała ojczyzna" bywa traktowane jako ekwiwalent takich kategorii, jak „mała społeczność", „rodowód", „korzenie", które są silnie osadzone w przeszłości i modelują z dużą mocą aktualne poczucie przynależności grupowej w wymiarze etnicznym. Służy identyfikacji, utożsamieniu. Pozwala odróżnić się od „innych", niekoniecznie „obcych", lecz jednak tych, których grupuje odrębna kulturowa tożsamość. Wskazuje na obszary rzeczywistego i potencjalnego sąsiedztwa, zakotwiczenia w większym niż lokalny porządku, a więc znalezienia naszego miejsca

---

5/ Tamże, s. 16.

6/ Tamże, s. 131.

w świecie i wyznaczenia kierunków (potencjalnej) kulturowej ekspansji. Jak to ujmuje autor *Głosów tradycji*, idea małej ojczyzny (w semiologicznym rozumieniu terminu) „jest tekstem do repetycji, powtarzania" (s. 137). Pozwala na wyrazistą orientację w rzeczywistości głównie dlatego, że służy autokomunikacji, wyznacza niezbędne minimum uporządkowania świata, w jakim żyjemy, ale też odnosi nas do miejsc i wydarzeń, w jakich żyją inni. „Potwierdza lokalność w ramach systemu globalnego"[7].

Pojmowanie małej ojczyzny artykułowane bywa różnorako. Wachlarz możliwości ekspresji społecznej świadomości lokalnej w tym zakresie jest w istocie bardzo szeroki, od takich jej przejawów, które ujawniają decyzję o tym, jak powinno się rozwijać miejscową infrastrukturę, jakie są najlepsze sposoby zagospodarowywania wspólnej przestrzeni, po artykulacje artystyczne – symboliczne, metaforyczne, w elementarnym tych słów znaczeniu.

Sulima szczegółowo analizuje trzy różnorakie przykłady literackich koncepcji tego, czym jest dziś „mała ojczyzna" dla pisarzy współczesnych, opisuje wyobrażenia na ten temat zawarte w esejach Mariana Pilota (*Matecznik*, 1988), Stasiuka i Andruchowycza (*Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*) oraz w wierszach Petra Murianki (*Jak sokół wodę z kamienia*, 1988). Mala ojczyzna w ich twórczości określa przestrzeń dzieciństwa, wiąże się z koniecznością utworzenia własnej tradycji, jest przestrzenią do zagospodarowania, zabudowania.

Różnorodne dyskursywne artykulacje idei „małej ojczyzny" mają zazwyczaj tę samą kulturową dominantę; pojmowanie małej ojczyzny wskazuje na to, w jaki sposób wspólnota emocjonalnie i intelektualnie określa swa własną identyczność i jak przez to kształtuje swoją tożsamość. Krótko: to, co wyznacza lokalną przynależność grupową.

> Można wstępnie przyjąć, że identyfikacja (identyczność) opiera się na zasadzie powtórzenia, a ta jest niepodważalną zasada folkloru [...], zasadą mitu, regułą *sacrum* i sztuki kanonu. Tożsamość zaś opiera się na zasadzie różnicy. Identyczność to orientacja „na początek", to aksjologia źródła, aksjologia centrum i aksjologia pionu. Tożsamość to orientacja na to, co „obok"; odniesienie do tego, „co na zewnątrz", to doświadczenie ruchomych granic (sytuacja permanentnego „pogranicza"). Identyczność to dziedziczenie, tożsamość to samostanowienie.[8]

Samookreślenie poprzez świadomy wybór tradycji jest jednym z ważniejszych mechanizmów rozwoju kultury, nie może więc dziwić, że to właśnie społecznemu funkcjonowaniu kategorii „małej ojczyzny" Roch Sulima poświęca obszerną część swojej ostatniej książki. Sytuowanie omawianego zjawiska w kontekście podobnych mu zdarzeń kulturowych, znanych z przeszłości, jest stałym elementem antropologii codzienności w ujęciu Sulimy. W swych rozważaniach o współczesności naszej kultury badacz ciągle wskazuje na rolę tradycji i zakres jej oddziaływania. W roz-

7/ Tamże, s. 137.

8/ Tamże, s. 139-140.

dziale o pogrzebowych mowach Pacha pisze o ich powinowactwach ze szlacheckimi i robotniczymi opowieściami rodowymi, omawiając zagadnienie roli *sacrum* we współczesnej twórczości ludowej, mówi o funkcjach, jakie w wyobrażeniach ludowych pełnią kody chrystianizmu (*Słowo i sacrum*). Strajki w Stoczni Gdańskiej Sulima opisuje w kategoriach obrzędu przejścia i przypomina, że powstałe w sytuacji strajkowej teksty mają wiele wspólnego z konwencjami okolicznościowej literatury popularnej, powieść Dobiasza analizuje w kontekście wzorców kultury warszawskiego Powiśla z lat 30. (*Tradycje literatury brukowej a współczesna kultura środowisk robotniczych*), zaś w filmowej twórczości Kolskiego znajduje silne związki z wyobraźnią ludową. Przy okazji opisów i analiz konkretnych tekstów, Sulima stawia pytania, których nie może ominąć dzisiejsza antropologia kultury. Jeśli nie artykułuje ich wprost, to inspiruje do różnorakich pytań. O to, czy jest i jak istnieje dziś obszar zjawisk zaliczanych jeszcze niedawno do kategorii folkloru? Zastanawia się nad kwestią, co w istocie różni kicz od arcydzieła, jak w istocie kategorie te są sytuowane względem siebie w kulturze masowej?

Konieczność uwzględnienia kontekstu bliższej i dalszej tradycji w przypadku badań, jakie prowadzi Sulima w *Głosach tradycji* może wydawać się oczywista. Ale może się również oczywiste wydawać, że tradycja nie jest najważniejszym kontekstem w przypadku badań, jakie Sulima prezentuje w *Antropologii codzienności*, gdzie mówi się o doświadczeniach w polskiej kulturze nowych, w dodatku incydentalnych, o tekstach, których nie sposób (lub nie warto być może) utrwalać[9]: napisach na murach miast, plastikowych krasnoludkach zdobiących ogródki działkowe, konsumpcyjnym rytuale zakupów w supermarkecie. Te nowe na naszym gruncie zjawiska mają swą dość długą tradycję w kulturze masowej Zachodu, powielanej u nas w najróżniejszy sposób w ostatnim dziesięcioleciu, gdy to siermiężna kultura kolejkowego trudu zastąpiona została przez kulturę konsumpcji i zabawy jako podstawowego wzoru zachowania[10].

W myśleniu strukturalnym tradycja pojmowana była jako język zastany, podsuwający teraźniejszości wzorce mówienia, podlegające akceptacji lub zanegowaniu[11]. W swojej refleksji nad kulturą Sulima kładzie nacisk na sposób, w jaki tradycja pojmowana jest wewnątrz grupy. Można by sprawę ująć następująco: z perspektywy wewnątrzkulturowej tradycja jest zespołem zachowań, które trzeba wykonać, aby mieć poczucie przynależności do świata, w jakim się jest, i chce nadal przebywać.

9/ Używam tego pojęcia w klasycznym dziś rozumieniu szkoły tartusko-moskiewskiej, zob.: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977.

10/ Myślę, że można mówić o pewnej analogii między aktualnie zachodzącymi zjawiskami naszej kultury masowej a tym, co się działo w Ameryce w latach 80. Zob. N. Postman *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.

11/ J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Prace wybrane. Tom II. Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998.

Roch Sulima sytuuje swą refleksję nad codziennością i tradycją w kontekście klasycznych już dzisiaj ujęć antropologii czy socjologii kultury, znanych z prac Victora Turnera czy Arnolda Van Gennepa. Sądzę, że nie będzie błędem, jeśli prace Sulimy wpiszę też w kontekst myślenia o zjawiskach sztuki folkloru, jakie znamy z prac Bogatyriewa[12]. W *Antropologii codzienności* autor przytacza nazwiska badaczy, których prace przetarły szlak badań nad kulturą zjawisk potocznych. Wymienia między innymi Jana Stanisława Bystronia, Marcina Czerwińskiego, Włodzimierza Pawluczuka. Nie o odesłania do wcześniejszych badań tu jednak chodzi, lecz o sposób myślenia o prezentowanych zjawiskach. I taki właśnie punkt widzenia okazuje się być ciągle płodny poznawczo, wychwytujący te znaczenia faktów, których nie są w stanie zauważyć „modne" aktualnie orientacje metodologiczne. Jest to zresztą świadomy wybór autora.

> Interesują mnie sposoby istnienia przeszłości w teraźniejszości, ale nie w postaci oficjalnych wykładni historyków czy upowszechnianych treści edukacji humanistycznej (np. problem kanonu). Jest to przede wszystkim zwrot ku tym sposobom zobowiązującego zakotwiczenia w tradycji, którymi charakteryzują się np. światopoglądy potoczne, folklory, mitologie środowiskowe, czy współczesne przejawy czegoś, co kreślą się powszechną pamięcią kulturową czy estetyczną, uobecniającą się w [...] przejawianiu się *sacrum* [...], w obiegowych standardach kultury popularnej.[13]

Roch Sulima wyraził przed laty przekonanie, że pisane kopiowym ołówkiem w kratkowanych zeszytach pamiętniki chłopów i robotników są dla niego większym źródłem wiedzy o rzeczywistości niż tomy encyklopedii powszechnej. I wydaje się, że mial rację, choć wiedza ta nie opisuje z pewnością całej złożoności dzisiejszego świata.

Zbigniew KLOCH

12/ Zob. P. Bogatyriew *Semiotyka kultury ludowej.* Wstęp, wybór i opracowanie M.R. Mayenowa. Warszawa 1975.

13/ R. Sulima *Głosy tradycji*, s. 182.

Panas od Schulza

Władysław Panas w swej pracy o wymownym tytule *Bruno od Mesjasza*[1], kontynuuje poszukiwania rozpoczęte w *Księdze blasku*. Stają się one tropieniem w twórczości Schulza jednego motywu. Mesjasz, jego „czasy" i hipotetyczne nadejście, przygotowanie świata na jego przyjście oraz kontekst kabalistyczny to obszary, w których Panas prowadzi swoje śledztwo. W *Księdze blasku* ogranicza swoją działalność krytyczną do twórczości literackiej Schulza, powołując się przy tym na dowody „pozaliterackie". W rozprawie *Bruno od Mesjasza* badacz przyjmuje odwrotny kierunek interpretacji: cytaty i odwołania literackie są argumentem pomocniczym, dopełniającym plastyczne wizje Schulza. Wątki mesjańskie Panas tropi przyjmując porządek chronologiczny: poczynając od ekslibrisów, poprzez jeden obraz, kończąc na kilkudziesięciu rysunkach pogrupowanych tematycznie.

W poszukiwaniu kontekstu

Erudycyjny wywód staje się sensacyjną opowieścią o odkrywaniu dorobku Schulza w wymiarze mało dotąd znanym. Z gawędziarską swadą, w niezwykle żywy sposób autor przekonuje do swej wizji twórczości Schulza. Panas, wytrawny znawca ikonografii i mistycyzmu żydowskiego, patrzy na nią przez pryzmat gęstego od znaczeń kontekstu kabalistycznego. Tropiąc dociekliwie, zyskuje wiedzę, pozwalającą zobaczyć ekslibrisy, zagubiony obraz i grafiki drohobyczanina, jako spójną chronologicznie opowieść, zawierającą wizję świata i „dziwnego świętego" – Mesjasza. Wywodzi się ona z kabalistycznych teorii dziejów świata i, rekonstruowana przez Panasa, powtarza reguły i schemat wywodu realizowany w *Księdze blasku*, gdzie Mesjasz pojawia się w mistycznych wizjach – obrazu katastrofy kosmicznej, świata „rozbitych naczyń", pokusy i grzechu. Zresztą wszystkie ważniejsze ob-

[1] W. Panas *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.

razy i motywy w twórczości autora *Sklepów cynamonowych* wiążą się – według Panasa – z symboliką kabalistycznej doktryny Izaaka Lurii. W jej świetle tematy wpisane w twórczość literacką i plastyczną autora *Xięgi Bałwochwalczej* stają się swoistym systemem filozoficznym.

Palestyński mistyk żyjący w XVI wieku stworzył teorię objaśniającą cały proces kosmiczny – od absolutnego początku – do absolutnego końca. I to tutaj, idąc tropem wywodów autora *Księgi blasku*, znajduje się klucz do rozwiązania zagadek Schulzowskiego świata. Kabalistyczne koneksje wynikać mają nie tylko ze swoistego mistycyzmu drohobyczanina, ale i z motywów, programu artystycznego, realizowanych wizji.

W Kabale świat pierwotnie stworzony z materii świetlnej (proces *cimcum*), a wyłoniony w trakcie kosmicznej katastrofy (*szewirat ha–kelim*) zmierza do upadku, dając dowody na „nieudaną kreację". Ostatnim etapem historii ma być zebranie rozsypanych iskier bożego światła, realizacji intencji Stwórcy (*tikkun*) i nadejście Mesjasza.

Po katastrofie kosmicznej, kiedy nie dochodzi do zrealizowania boskiego planu stworzenia, Zbawiciel „fragmentaryczny" spada na dno świata, do królestwa „drugiej strony", *sitra achra* – rzeczywistości zła. Ma tam przebywać aż świat będzie gotów na jego przybycie. Toczy walkę ze złem, porządkuje amorficzną rzeczywistość, aż świat i on sam osiągną stan pełni, wtedy nastąpić ma Zbawienie – wieczne królestwo mesjańskie.

Dwa esklibrisy

Punktem wyjścia dla swego wywodu Panas uczynił znaki ochronne, stworzone przez Schulza dla Stanisława Weingartena i, nieco mniej istotne, dla Maksymiliana Goldsteina. Ekslibrisy, pozostawiane dotąd na marginesie twórczości autora *Sklepów cynamonowych*, w interpretacji Panasa nie tylko mają wzbogacać i urozmaicać obraz dorobku drohobyczanina, ale i obalać mity powstałe wokół jego osoby.

Badacz podkreśla, że ekslibrisy mają dużo większe znaczenie niż mogłoby się wydawać (pragnie w tym względzie naprawić „zaniedbania Schulzologii"). Sytuuje ekslibrisy w swego rodzaju gotowej siatce znaczeń, w której największą wagę mają, rzecz jasna, mistyczne i kabalistyczne koneksje. Niezłomne trwanie przy tym kontekście interpretacyjnym pozwala wprawdzie wydobyć znaczenia nowe, ale rodzi też obawy o zaciemnienie innych sensów, nie poddających się „kabalistycznej próbie".

Trzeba jednak dostrzec niezwykle cenną dialogiczność tekstu Panasa. Nie ma tutaj z góry narzuconych rozstrzygnięć. Sposób prowadzenia wywodów autora jest dochodzeniem ukrytych sensów; śledzeniem drobnych sygnałów znaczeń, wędrówka od tego, co powierzchniowe do tego co ukryte w głębi. Metoda ta, ze swą rzetelnością i erudycyjnością, uwodzi i olśniewa czytelnika zaangażowaniem. Niekiedy wydaje się, że największą wartością jest sama tajemnica i możliwość prowadzenia „śledztwa" zmierzającego do odkrycia, że twórczość Schulza budowana jest ze ściśle matematyczną precyzją.

Ekslibrisy powstają, jak wskazuje Panas w szczególnym okresie twórczości Schulza. Jest to czas nie tylko poszukiwań techniki, ale i krystalizacji określonych wizji. Każdy z narysowanych przez Schulza znaków ochronnych (mowa o dwóch najważniejszych – tych narysowanych dla Weingartena) choć autonomiczny, jednak z drugim wspólnie tworzą swoisty dyptyk, budują całość wyższego rzędu. Odkrycie ich wyjątkowego znaczenia, niewspółmiernego wobec skromnej postaci, jest dla Panasa celem, ale i punktem wyjścia do zakreślania wizji plastycznych Schulza. W tekście *Bruno od Mesjasza* stają się one kwintesencją tego, co kryje się w metaforach, asocjacjach, literackich fragmentach, „lecz nigdy nie osiąga pełnej wyrazistości" – jak pisze Panas. Skąd więc pewność, że znaki ochronne odkrywają i tłumaczą nie tylko pozostałą część twórczości plastycznej, ale i dorobek prozatorski Schulza?

Ekslibris „teatralny" S. Weingartena i drugi, przedstawiający młodzieńca na koniu zawierać w sobie mają wielkie tematy i problemy całej twórczości drohobyczanina. Panas, opisując jedyny „Schulzowski dramat" wyróżnia wszystkie szczegóły uporządkowanej kompozycji, odrzucając przy tym zbyt łatwe wyjaśnienia. W opisywanym świecie „rzeczywistości scenicznej" wszystko jest znaczące. Panas, obok kontekstu kabalistycznego przywołuje także dzieła sztuki realizujące podobne motywy. Wykorzystuje także odwołania literackie, niekiedy uzasadnione wyłącznie skojarzeniem autora, frazą przywołaną z pamięci.

Podczas lektury odnieść można wrażenie, iż autor rozprawy umieszcza ekslibrisy w kontekstach odpowiadających jego teorii. Konkluzja wywodu odsłania wymowę obrazka: znak ochronny staje się *theatrum mundi* w miniaturze, zawierając w sobie motywy i przedstawienia wyjątkowe dla twórczości Schulza. Ekslibris Stanisława Weingartena w interpretacji Panasa to obraz „egzekucji metafizycznej", pozostawiający krok za sobą Sąd Ostateczny. „Piekielny teatr" to Schulzowska wizja apokaliptyczna, „ciąg dalszy" świata upadku i totalnego zła ulicy Krokodyli.

Porównania te, wprawdzie sprzeczne z chronologią i logiką, wydają się być konsekwencją interpretacji Panasa, zmierzającej do ujęcia ekslibrisu jako kwintesencji całej twórczości Schulza. Autor rozprawy, wyjaśniając swoje postępowanie, podkreśla, że odniesienia eschatologiczne i apokaliptyczne nie są próbą przeszczepienia pojęć obcych autorowi *Sklepów cynamonowych*. W jego dorobku stale obecne są bowiem wątki ostateczne, choć teatralna wizja eschatologiczna jest realizacją wyjątkową i osobliwą. Oznaczałoby to, że wraz z dojrzewaniem twórczym, krystalizacją wizji artystycznych ulegają one pewnemu osłabieniu i „rozmyciu". Wymowa ekslibrisu Weingartena staje się więc czymś innym niż postulowany później Schulzowski powrót do „genialnej epoki". Wyobrażony w znaku ochronnym pęd jest pędem ku nieodwracalnemu końcu, który niewiele ma wspólnego z edeńską przyszłością i nadejściem Mesjasza. Jednak nie te różnice stają się najważniejsze w interpretacji Panasa. Istotniejsze są informacje o samym Schulzu, który pojawia się w tym miniaturowym obrazku jako tragiczny i poważny pierrot. Sygnalizuje on, według autora rozprawy, odniesienia dla swej sztuki – rzeczy i sensy ostateczne. Wszystkie te „ekslibrisowe" argumenty dodatkowo obalać mają stereotypy do-

tyczące późniejszej twórczości Schulza – rzekomo wyłącznie bałwochwalczego wyznawcy doskonałej i nieskazitelnie wyniosłej kobiecości.

Drugi, autonomiczny i zarazem dopełniający dyptyk, ekslibris Stanisława Weingartena, przedstawia (między innymi) młodzieńca na koniu i walkę z bestią. Panas, wskazując na pewne analogie i poszukując odpowiedniej metody interpretacyjnej porównuje go do ikonostasu i... chińskiego heksagramu. Trafniejsze, ze względu na kontekst kulturowy kształtujący wyobraźnię Schulza, wydaje się wskazanie na analogie z kabalistycznym diagramem, wyobrażającym drzewo sefirot. Oczywiście, kategorie te, o znaczeniu niejako odgórnie nadanym, dostrzec może tylko wytrawny znawca kabalistyki. Lecz czy odpowiedź na pytania, które stawia Schulz, możliwa jest do oczytania tylko w tym kontekście? Wprawdzie badacz skraca swą „rozkręcającą się spiralę skojarzeń", ale niekiedy atakuje ładunkiem treści przysłaniających spuściznę Schulza.

Omawiany ekslibris Weingartena „prześwietlany" jest pod kątem „kabalistycznych koneksji" niezwykle szczegółowo, element po elemencie. Władysław Panas notuje zarówno pierwsze wrażenia, jak i dogłębne obserwacje. Znak ochronny okazuje się realizacją wizji świata popękanego, rozpadającej się rzeczywistości. Fragmentaryczne uniwersum ekslibrisu to „rozparcelowane skorupy", które dążyć mają do scalenia. Oprócz kabalistycznej geometrii obecny ma być tutaj także (dzięki intertekstualnemu odniesieniu do *Szału* Podkowińskiego) problem artysty goniącego za chimerą sztuki. W natłoku motywów w miniaturowym obrazku Panas dostrzega ideę powrotu: świat przedstawiony powracać ma do źródeł. Pozostający w centrum obraz walki młodzieńca z gadem – upostaciowanym złem staje się zapowiedzią tematu mesjańskiego. Ma to także być jedyne w twórczości Schulza wyobrażenie Mesjasza. Zbawiciel wywiedziony z Luriańskich teorii, pojawia się w rzeczywistości „rozbitych naczyń", walczy o restytucję świata i jego zbawienie.

Uzasadnienia dla wizji fragmentarycznego świata i rozpoznanego, obecnego w nim Zbawiciela, Panas poszukuje w szerszym kontekście – literackim i publicystycznym. Te sfery twórczości Schulza (chronologicznie późniejsze) stają się „zapleczem" dla ekslibrisowych wizji. Według autora rozprawy, twórca *Sklepów cynamonowych* wpisując w znak ochronny obraz Mesjasza, wyznaczył granice swej sztuki. W miniaturowym obrazku, powstałym około 1920 roku, Schulz zawiązać miał „mesjański węzeł", a cała późniejsza działalność drohobyczanina to dla Panasa twórcze jego rozsupływanie.

Potwierdzenie swych przypuszczeń i podobne postrzeganie rysunków odnajduje autor *Bruno od Mesjasza* w artykule Debory Vogel. Charakteryzuje ona prace Schulza ważne dla wątku mesjańskiego, przenosząc przy tym, jak pisze Panas, „rewelacyjną informację mesjańską". Znakiem identyfikacyjnym twórczości interpretowanej jako mesjańska mają być karłowaci mężczyźni i nagie kobiety w powozach. Trzymając się tego wyznacznika, autor rozprawy śledzi cykle rysunków i szkiców Schulza, interpretuje znamienną motywikę. Łączy ją, jak okazuje się po wnikliwym dochodzeniu, z zagadnieniem grzechu. Bezwstydna nagość, wkraczając w sferę *sacrum* (symbolizowaną przez pobożnych chasydów), staje się syg-

nałem i obrazem „czasów mesjaszowych". W wykładni kabalistycznej jest to epoka bezpośrednio poprzedzająca nadejście Zbawiciela, okres pogrążenia świata w totalnym grzechu, bezwstydnej rozpuście i upadku nawet pobożnych i sprawiedliwych. I takie właśnie rozmaite przejawy pokusy, uwodzenia przez zło, Panas odnajduje w części prac plastycznych Schulza. Dla autora rozprawy to zobrazowanie kolejnego, w kabalistycznym porządku, etapu w historii Zbawienia: „czasów Mesjasza".

Przyjście Zbawiciela to ostatni element w „mesjańskim procesie poszlakowym". Najważniejszym argumentem, dopełniającym wywody autora rozprawy jest (zaginiony) obraz olejny, *Nadejście Mesjasza*. Dzięki informacjom o tym dziele, a także (prawdopodobnym) szkicom do niej, Panas próbuje zrekonstruować kształt obrazu. Najistotniejsze okazują się rysunki przedstawiające oczekujących, przygotowanych do święta chasydów. Przywołując tradycje mistyki żydowskiej i Talmudu, Panas wskazuje, że nadejście Zbawiciela możliwe jest, kiedy świat uwolni się od grzechu. Nawet jeśli warunki te zostają dopełnione, Schulz zatrzymuje się przed ostateczną konkretyzacją Mesjasza. Zamiast Jego wyobrażenia jest oczekiwanie. Wiadomy jest jedynie kierunek i czas nadejścia: Mesjasz przybędzie ze świata „spoza obrazu", z „autorskiej strony" (w tę zwracają się wszystkie postaci na rysunkach) i z przyszłości. Autorowi rozprawy pozostaje również zawiesić głos...

Anna MROZIŃSKA

Opinie

Elżbieta SKIBIŃSKA

Zniekształcone odbicie.
Proza polska lat 1945-1989 we francuskim przekładzie

> Translation is responsible to a large extent for the image of a work, a writer, a culture.
>
> André Lefevere[1]

> ...nie potrafimy porozumiewać się ze sobą bez udziału osobników zwanych tłumaczami, którzy nauczyli się kilku albo nawet kilkunastu języków, to znaczy wydawania dźwięków za pomocą aparatu gębowego.
> Lecz jeszcze trudniej komunikować się nam ze sobą w zakresie doświadczeń i ugruntowanej na nich świadomości. Rozumiemy wtedy poszczególne słowa, całe zdania i sążniste akapity, ale nie możemy zrozumieć człowieka, co to napisał.
> Ja jestem indywiduum, którego nie rozumieją bliźni znad Tybru, Sekwany czy Hudsonu. Niby pojmują moje przetłumaczone wiernie zdania główne oraz poboczne, niby łapią sens metafor i migotliwość nastrojów, ale nie potrafią współczuć mojej doli ani ogarnąć bezsensu mojego sensu, który wydaje się im nierzeczywisty, obcy, pozbawiony motywacji, a więc zupełnie niezrozumiały.
>
> T. Konwicki *Kompleks polski*

I.

W latach osiemdziesiątych XX wieku, po długim okresie dominacji w refleksji przekładoznawczej rozważań nad problematyką ekwiwalencji i przekładalności,

1/ A. Lefevere *Translation: Its Genealogy in the West*, w: S. Bassnett and A. Lefevere (ed.), *Translation, History and Culture*, London & New York 1990, s. 27.

w badaniach nad przekładem dokonał się zwrot, który za André Lefevere'em i Susan Bassnet można nazwać „przełomem kulturowym" (*cultural turn*)[2]. Otwiera on nowe perspektywy w translatologii: na przekład patrzy się nie tylko z perspektywy lingwistycznej, ale także – a może przede wszystkim – ujmuje się go jako środek komunikacji między kulturami.

Uwzględnienie wymiaru kulturowego aktu tłumaczenia sytuuje go w określonym kontekście społecznym i historycznym, w którym „działają liczne czynniki, decydujące o sposobie, w jaki przekład się dokonuje, a następnie funkcjonuje w kulturze biorcy. Taka kontekstualizacja przekładu ma podwójną naturę, ponieważ jako ogniwo między kulturami zależy on zarówno od czynników właściwych kulturze dawcy, jak i kulturze biorcy. Również samo działanie tłumacza widziane jest w nowym świetle: nie jest on już tylko zwykłym pośrednikiem międzyjęzykowym (*passeur de mots*, jak mówią Francuzi), ale także pośrednikiem międzykulturowym (*passeur de culture*). Wymaga to od niego respektowania określonych zasad etycznych, które – choć nie całkiem nowe – bywają dziś formułowane w sposób kategoryczny, jak to czyni na przykład Anthony Pym:

> Proces tłumaczenia nie może sprowadzać się tylko do opozycji między dwiema kulturami. Odsuwamy więc wszelkie binarne opozycje przeciwstawiające sobie języki, społeczeństwa, a nawet [...] klasy społeczne. To znaczy, że tłumacz nie jest heroldem jednej ze stron, że jego etyka musi mieć rygorystycznie międzykulturowy charakter i że niesłuszne jest dążenie do podporządkowania jego działań kryteriom pojedynczych kultur [...]. Ponieważ tłumacz jest kimś ważniejszym niż zwykły herold, staje się odpowiedzialny za to, by jego praca przyczyniała się do stworzenia ustabilizowanej i długofalowej współpracy międzykulturowej. [...] cel ten pociąga za sobą z kolei „ograniczanie cierpienia" i „szacunek dla innego", które są ogólnymi zasadami relacji międzykulturowych, jednocześnie żywych i sprawiedliwych[3].

Rola takiego międzykulturowego pośrednika wiąże się także z oddziaływaniem, jakie jego praca wywiera na kształtowanie obrazu kultury dawcy w kulturze biorcy, na podstawie przełożonych tekstów. „Przekład ma ogromny wpływ na kształtowanie się obrazu obcych kultur" – słuszności tej opinii wyrażonej przez Lawrence'a Venutiego nie trzeba chyba dowodzić[4]. Przekład nie jest oczywiście jedynym źródłem wiedzy o Innym, ale jest źródłem ważnym i szczególnym, właśnie z powodu wspomnianej podwójnej kontekstualizacji, w której rozgrywają się relacje między dwiema kulturami, a także między dwiema społecznościami, kontaktującymi

---

2/ S. Bassnett, A. Lefevere *Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The „Cultural Turn" in Translation Studies*, w: S. Bassnett, A. Lefevere (ed.), *Translation...*, s. 1.

3/ A. Pym *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa 1997, s. 136-137. [Przekład cytatów – E.S.].

4/ L. Venuti *The Scandals of Translation. Towards an ethics of Difference*, London–New York 1998, s. 67.

się ze sobą poprzez przekład. Te relacje bywają jednak dalekie od ideału „ograniczenia cierpienia" i „szacunku dla drugiego", głoszonych przez Pyma. Przeciwnie. „Tłumacze to korsarze [...]. Kiedy korsarzowi podoba się obcy statek, przejmuje nad nim kontrolę. Wyrzuca załogę do morza i zastępuje ją przyjaciółmi. Potem na najwyższy maszt wciąga swą flagę narodową. To samo robi tłumacz. Bierze książkę do niewoli, zmienia w niej język i nadaje francuski charakter..." – tak mówi jedna z postaci powieści Erica Orsenny. Amerykański przekładoznawca ujmuje to samo w dyskursie naukowym:

> O żywotności przekładu decyduje jego stosunek do warunków kulturowych i społecznych, w jakich powstaje on i w jakich jest czytany. Stosunek ten ukazuje gwałt, jaki mieści się w samym celu i akcie przekładu: odtworzenie obcego tekstu w zgodzie z wartościami, przekonaniami i wyobrażeniami istniejącymi już w języku docelowym, układającymi się zawsze w pewną hierarchię władzy i tego, co zostaje wyrzucone na margines, zawsze determinującymi powstawanie, krążenie i recepcję tekstów. Przekład jest przymusowym zastąpieniem językowej i kulturowej odmienności wpisanej w tekst obcy tekstem czytelnym dla odbiorcy w języku docelowym. Odmienność ta nigdy oczywiście nie znika całkowicie, ale zawsze podlega redukcji i wyłączeniu pewnych możliwości – a także włączeniu innych licznych możliwości właściwych językowi przekładu.[5]

Analizy efektów działalności przekładowej pokazują, że, podobnie jak istnieje przepaść dzieląca kraje bogate od krajów biednych, istnieje przepaść między kulturami dominującymi i kulturami dominowanymi. Richard Jacquemond np. rozróżnia *hegemonic languages-cultures* i *dominated languages-cultures* i stwierdza, odwołując się do przykładu francuskich przekładów literatury egipskiej, że stosunki między dwoma krajami często decydują o rozwiązaniach stosowanych w przekładzie[6].

W relacji kultura francuska–kultura polska można – stosując podział zaproponowany przez Jacquemonda – uznać pierwszą za kulturę dominującą, drugą zaś – za (z)dominowaną. Literatura polska – podobnie jak inne literatury tzw. „małych języków" naszego kontynentu – z trudem wchodzi do francuskiego obiegu literackiego. Konkurencja jest silna, chwile sprzyjającej koniunktury rzadkie i krótkie. Mimo starego stereotypu przyjaźni polsko-francuskiej dystans geograficzny, a także – może nawet przede wszystkim – kulturowy i mentalny, sprawiają, że czytelnicy francuscy nie przejawiają szczególnej chęci poznania dzieł polskich autorów. Jednak publikacja każdego utworu przełożonego z języka polskiego może być widziana jako istotny element, który otwiera możliwość wzbogacenia (rzadziej: zmodyfikowania) obrazu Polski i jej literatury.

Lista francuskich przekładów polskich dzieł nie jest tak długa jak w przypadku tłumaczeń z niemieckiego, angielskiego, włoskiego czy rosyjskiego, liczy jednak

---

5/ L. Venuti *The Translator's Invisibility. A history of translation*, London–New York 1995, s. 18.

6/ R. Jacquemond *Translation and Cultural hegemony: The Case of French-Arabic Translation*, w: L. Venuti (ed.) *Rethinking Translation*, London and New York 1992, s. 139-158.

kilka setek tytułów, z których około 300 ukazało się po roku 1945[7]. Powstanie tych przekładów oznacza jednocześnie (za)istnienie pewnego obrazu polskiej literatury i kultury, jakiego są one nośnikiem i jaki dociera (czy ostrożniej: może dotrzeć) do czytelnika. Tym obrazem – a właściwie jego fragmentem, na który składają się francuskie przekłady polskiej prozy (w praktyce: powieści) napisanej w latach 1945-1989 – chcemy zająć się w niniejszym szkicu, ujmującym rzecz w translatologicznej, a nie historycznoliterackiej perspektywie. Odwołuje się on do badań grupy romanistów i polonistów z Uniwersytetu Wrocławskiego i z Uniwersytetu Charles de Gaulle – Lille III, dotyczących zagadnienia przekładu jako środka komunikacji międzykulturowej, z których część koncentrowała się na rekonstrukcji obrazu PRL, jaki za pośrednictwem przekładu wybranych utworów z literatury polskiej lat 1945-1989[8] dociera do czytelnika obcego, głównie francuskiego[9].

2.

Jak powiedziano wyżej, po roku 1945 ukazało się we Francji około 300 przekładów z literatury polskiej, przede wszystkim prozy. Pierwszym naszym krokiem będzie więc przyjrzenie się tej „liście polskich lektur" w języku francuskim. Może ona wywołać pewne zdziwienie, brak bowiem na niej nazwisk uważanych na najważniejsze w polskiej literaturze, obecne są natomiast inne, należące do „drugiej" i „trzeciej ligi", by użyć wyrażenia Stanisława Beresia[10].

7/ Zob. na ten temat M. Delaperrière, *Przekłady literatury polskiej we Francji*, w: A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (red.) *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, Warszawa 1997, s. 262-281 oraz M. Delaperrière *La poésie polonaise en France*, w: *La Littérature polonaise en France. D'une sélection politique des oeuvres à traduire au miroir déformant de la traduction*, textes réunis par M. Laurent avec la collaboration de L. Dyèvre, Université Charles de Gaulle – Lille 3, Lille, 1998, s. 165-185.

8/ Przekładoznawczej analizie poddane zostały przede wszystkim te utwory, które wydają się najbardziej zakorzenione w rzeczywistości tamtego okresu, rzeczywistości zdecydowanie odmiennej od realiów francuskich.

9/ Zob. prace zebrane w tomach: *La Littérature polonaise en France...*, *Traduction comme moyen de communication interculturelle. Questions de sociopragmatique du discours interculturel*, textes réunis par E. Skibińska, „Romanica Wratislaviensia" XLIV, Wrocław, 1997 i *Traduction comme moyen de communication interculturelle. Questions de sociopragmatique du discours interculturel* (II), textes réunis et présentés par E. Skibińska et M. Tomicka, „Romanica Wratislaviensia" XLIV, Wroclaw 2000.

10/ S. Bereś *Manipulacja i szyfr*, w: *Traduction comme...*, s. 45. Autor przebadał wydania z 1990 roku *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et tous les pays* i *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays* wydanych przez oficynę Laffont-Bompiani i stwierdził, że ważne nazwiska współczesnej literatury polskiej (Gustaw Herling-Grudziński, Zbigniew Herbert, Ryszard Kapuściński, Tadeusz Konwicki, Stanisław Lem, Czesław Miłosz, Sławomir Mrożek, by wymienić tylko niektóre) są w nich nieobecne. Francuski czytelnik ma więc niewielkie szanse wyrobienia sobie rzetelnej opinii o literaturze polskiej. Zob. także M. Laurent *Politique et traduction au péril de la littérature*, w: *La Littérature polonaise en France...*, s. 15 sq.

Nie sposób nie zastanowić się nad przyczynami i kryteriami wyboru. Pewną odpowiedź – na planie ogólnym – dają rozważania Lawrence'a Venutiego:

> Przekład [...] nieuchronnie prowadzi do udomowienia obcych tekstów, wpisując w nie językowe i kulturowe wartości zrozumiale dla określonych społeczności kultury biorcy. Ten proces [...] rozpoczyna się już w momencie wyboru obcego tekstu do tłumaczenia – co oznacza zawsze wyłączenie innych obcych tekstów i literatur – odpowiadającego szczególnym interesom kultury biorcy.[11]

Echem, ale też rozwinięciem tej myśli, jest zdanie Paula Bensimona:

> Wybór tego czy innego tekstu, a pozostawienie nieprzełożonymi tekstów innych, o wartości równej lub wyższej, nie dokonuje się koniecznie ze względu na jego miejsce w jego własnej kulturze, ale raczej ze względu na system wartości czy aspiracji kultury biorcy. Ten wybór, trwale łączący się z władzą (wydawniczą, ekonomiczną, polityczną), dokonuje się także zgodnie ze *stereotypowymi* wyobrażeniami obcej kultury istniejącymi w społeczności biorcy, wyobrażeniami wzmacnianymi przez wybrane utwory, kiedy już zostaną przełożone.[12]

Przyczyny przywołane przez cytowanych autorów grają istotną rolę także w przypadku tłumaczenia utworów literatury polskiej. Czynniki wydawnicze i ekonomiczne są elementem niemożliwym do ominięcia: „Oficyna wydawnicza, niezależnie od roli kulturowej, jaką chce odgrywać w życiu publicznym, jest przede wszystkim przedsiębiorstwem poddanym działaniu praw rynku i odpowiedzialnym za równowagę swych finansów" – przypomina Zofia Bobowicz, kierująca serią *„Pavillons-Domaines de l'Est"* w wydawnictwie Robert Laffont[13]. W przypadku utworów należących do „literatury rzadkiej" (tak określa się we Francji literaturę tworzoną w językach o małym zasięgu) działają one w sposób tym silniejszy, że ryzyko strat jest bardzo wysokie. Zmniejsza się ono w przypadku dzieł, które zdobyły już światową renomę, albo podczas bardzo sprzyjającej koniunktury, wywołanej wydarzeniami politycznymi (początek lat osiemdziesiątych w Polsce – powstanie „Solidarności", a potem stan wojenny) lub kulturalnymi (Nagroda Nobla, głośna adaptacja filmowa). Mówiąc nieco ironicznie: co jakiś czas pojawia

---

11/ L.Venuti *The Scandals of Translation...*, s. 67.

12/ P. Bensimon *Présentation*, w: *Palimpsestes*, z. 11: „Traduire la culture", Paryż 1998, s. 11. Trzeba też przypomnieć, że – zgodnie ze zdaniem Gideona Toury'ego – przekład jest działaniem wysoce teleologicznym; inaczej mówiąc, każdy akt przekładu podporządkowany jest celom, jakim przekład ma służyć; te zaś wyznacza przede wszystkim kultura-biorca (zob. L. Vajdová *Tradition réceptionnelle – phénomène interculturel*, w: J. Karafiath, G. Tverdota (éd.) *Acclimater l'Autre. La traduction littéraire et son contexte culturel*, wyd. Budapest 1997, s. 43-58). W przypadku francuskich przekładów literatury polskiej można chyba za taki cel uznać chęć wzbogacenia oferty lekturowej o literaturę kraju obcego, ale nie na tyle, by relacje kulturalne i polityczne nie wymagały pewnej znajomości jego dorobku kulturowego.

13/ Z. Bobowicz *Un point de vue d'éditeur*, w: *La Littérature polonaise en France...*, s. 119.

się moda na czytanie Kundery czy Konwickiego, która pozwala wydawcy zarobić na ich książkach, a następnie próbować zyski zainwestować w następne utwory z tego kręgu.

Przyczyny ekonomiczne nie wyjaśniają jednak braku przekładów określonych autorów i dzieł literatury polskiej. Ich nieobecność w pewnym okresie na francuskiej „liście polskich lektur" tłumaczyć można innymi przyczynami, głównie natury politycznej, nie leżącymi jednak wyłącznie po stronie kultury biorcy, ale także po stronie kultury dawcy. Cenzura dławiąca literaturę polską lat 1945-1989 odbijała się również na jej recepcji za granicą.

Zgodnie z rozpoznaniem dokonanym przez Marylę Laurent można wyróżnić cztery okresy funkcjonowania literatury polskiej w powojennej Francji[14]. Pierwszy, obejmujący lata 1945-1960, odznacza się niemal zupełną jej nieobecnością. Wprowadzenie nowego ustroju w Polsce, z wszystkimi tego konsekwencjami, sprawiło, że o wydawaniu utworów polskich – także za granicą – decydowały czynniki polityczne. W Polsce po szczecińskim Zjeździe ZLP (1949) obowiązującą doktryną (i praktyką) stał się realizm socjalistyczny. We Francji oficyny wydawnicze dążyły do odrobienia strat wywołanych wojną, a przy tym z trudem nadążały z publikowaniem coraz większej ilości wartościowych tekstów pisanych we własnym języku – to przecież okres wielkiej fali modnych francuskich nowości literackich. Sytuacja taka powodowała zamknięcie się przed utworami obcymi – poza wybitnymi nowościami. Wzmacniały to dodatkowo napięcia we francuskim świecie literackim: mimo znacznej obecności lewicy we francuskim życiu politycznym i kulturalnym nie było chętnych do publikowania literatury, odpowiadającej zasadom obowiązującym wówczas za „żelazną kurtyną". Jeden tylko francuski wydawca otworzył swą oficynę dla dzieł zgodnych z regułami realizmu socjalistycznego: Pierre Seghers wydał antologie: *Poètes polonais* (1949), *Prosateurs polonais* (1950), *Pages polonaises* (1953). Zapewne podobne przyczyny zadecydowały o nieobecności przekładów większości autorów polskich żyjących na wygnaniu. Spośród ich dzieł zostały w tym czasie przetłumaczone i wydane utwory Czesława Miłosza (*Zniewolony umysł* i *Zdobycie władzy* w 1953; *Dolina Issy* w 1956), Witolda Gombrowicza, znanego już poza Francją (*Ferdydurke* w 1958), oraz Józefa Mackiewicza (*Droga donikąd*, 1959)[15].

Drugi okres otwiera się około 1960 roku, wraz z podpisaniem umów międzywydawniczych i ustaleniem listy dzieł, które Związek Literatów Polskich proponował przetłumaczyć na francuski. Jednak, nawet jeżeli liczyła się ich jakość artystyczna (co przyciągało prestiżowe oficyny, jak Gallimard, Fayard czy Albin Michel), ostateczny wybór uzależniony był od czynników, które niewiele miały wspólnego z literaturą: „można było wydawać za granicą tylko tych pisarzy, którzy ani

---

[14] Zob. M. Laurent *Politique et...*

[15] Prawdopodobnie nagroda, jaką Polskie Towarzystwo Wydawców Książek wyróżniło w 1958 roku zbiór opowiadań Marka Hłaski przyczyniła się do tego, że niektóre z nich zostały przełożone na francuski (*Pierwszy krok w chmurach*, 1958; *Ósmy dzień tygodnia*, 1959).

swą twórczością, ani życiem nie rzucali cienia na władzę. Nie mogło ukazać się we Francji ani gdzie indziej dzieło autora, które nie dostało zgody KC PZPR. Oblicze, jakie pokazywała Francji literatura polska było obliczem, jakie nadały jej władze polityczne" – stwierdza Maryla Laurent[16]. Na francuskiej liście polskich lektur pojawia się wtedy nazwisko Jerzego Andrzejewskiego (*Bramy raju* 1961, *Idzie skacząc po górach* 1967, *Popiół i diament* 1967), Jerzego Iwaszkiewicza (*Kochankowie z Marony* 1963), Adolfa Rudnickiego (to jednak przypadek odrębny: autor mieszkał w Paryżu), Stanisława Lema (m.in. *Solaris*, 1966, *Eden* i *Niezwyciężony*, 1972), Tadeusza Brezy (*Urząd*, 1963), Włodzimierza Odojewskiego (*Zmierzch świata*, 1966; w 1973 r. ukazał się francuski przekład *Zasypie wszystko, zawieje...*, ale autor przebywał już wówczas na emigracji), Juliana Stryjkowskiego (*Austeria*, 1972), Tadeusza Konwickiego (*Wniebowstąpienie*, 1971, *Zwierzoczłekoupiór*, 1978); Romana Bratnego (*Kolumbowie*); z autorów żyjących na emigracji powodzeniem u wydawców cieszył się Gombrowicz, uznany już za „klasyka"[17].

Sytuacja zmieniła się wyraźnie po roku 1976, otwierającym według Laurent trzeci okres. Wpłynęło na to pojawienie się wówczas w Polsce niezależnych wydawnictw, co zmieniło relacje pisarzy wobec cenzury, oraz dążenia autorów domagających się przekładania ich utworów, niezależnie od decyzji czy sugestii o charakterze politycznym. Powiew wolności wpłynął też na rynek przekładowy: w Paryżu, w Nowym Yorku, w Londynie nastąpił „rozkwit powieści polskiej"[18]. Wydarzenia roku 1980 i Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza wzmocniły jeszcze zainteresowanie Polską i stworzyły modę na literaturę polską. Znowu więc polityka miała wpływ na obecność polskich dzieł we Francji, ale tym razem był to wpływ pozytywny, choć czasem – ulegając modzie – tłumaczono i wydawano teksty niewysokich lotów. Francuska lista polskich lektur znacznie się wzbogaca: imponujące miejsce zajmują na niej przekłady powieści Tadeusza Konwickiego, znajdujemy na niej też m.in. *Miazgę* Andrzejewskiego, powieści Andrzeja Kuśniewicza, Piotra Wojciechowskiego, Janusza Głowackiego (*Moc truchleje*, *My Sweet Raskolnikow...*). Pojawiają się także obficie utwory autorów emigracyjnych: noblisty Czesława Miłosza, Kazimierza Brandysa, mieszkającego już wtedy w Paryżu, oraz Mariana Pankowskiego, od wojny żyjącego i tworzącego w Belgii (z czego mniej zainteresowany Polską czytelnik nie musiał zdawać sobie sprawy).

Czwarty okres, wyróżniony przez Laurent, przypada na lata od 1989 roku, a więc sytuuje się poza czasem tu omawianym. Trzeba jednak powiedzieć, że w przekładowej recepcji literatury polskiej (i polskojęzycznej) we Francji jest to okres najżywszy i najbogatszy. Jarosław Marek Rymkiewicz, Władysław Terlecki, Tadeusz Konwicki, Aleksander Ścibor-Rylski, Teodor Parnicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Ida Fink, Henryk Grynberg, Hanna Krall, ale także Maria Nurowska – to tyl-

16/ M. Laurent *Politique et...*, s. 19.

17/ O recepcji Gombrowicza we Francji zob. M. Tomaszewski *Witold Gombrowicz est-il devenu un auteur français?*, w: *Traduction comme...*, s. 145-156.

18/ M. Laurent *Politique et...*, s. 20.

ko niektóre z nazwisk starszych autorów, których utwory doczekały się francuskiej wersji; obok nich – Olga Tokarczuk, Tomek Tryzna, Andrzej Stasiuk, Pawel Huelle mają szansę zaistnieć w świadomości francuskiego czytelnika niemal w tym samym czasie, w którym poznają ich odbiorcy polscy[19].

Czy należy to wiązać z jakaś szczególną „modą na Polskę"? Raczej nie. Obfitość przekładów z literatury polskiej wpisuje się w szeroki nurt tłumaczeń z innych literatur środkowo- i wschodnioeuropejskich, a ten – w falę przekładów z literatur „egzotycznych". Rok 1989, a jeszcze bardziej upadek muru berlińskiego, to nie tylko otwarcie krajów zza żelaznej kurtyny na „Zachód". To także otwieranie się Zachodu na innych, widoczne i w polityce, i w kulturze. Podkreśla to – widząc rzecz z „przekładowego" punktu widzenia – tłumaczka Françoise Wuilmart:

> Żyjemy dziś w okresie politycznej woli otwarcia na Innego, poszanowania wszelkich tożsamości kulturowych, żyjemy w klimacie – z pewnością jeszcze bardzo teoretycznym i idealnym – tolerancji i życzliwości wobec innych „wizji świata", innych form ekspresji. Można to już odczuć w przekładzie literackim, który – zamiast adaptować oryginał do języka i kultury docelowej, postępuje w odwrotnym kierunku i kieruje przekład w stronę „sąsiada", żeby czytelnik mógł „dotknąć" jego specyfiki, żeby między wierszami mógł usłyszeć brzmienie jego głosu, głosu odmiennego.[20]

Nawet w tym szkicowym ujęciu widać wyraźnie fragmentaryczny, przypadkowy i „ewolucyjny" charakter obecności prozy polskiej lat 1945-1989 we Francji, a także jej zależność od czynników pozaliterackich. Dobrze pokazuje to „wybuch" przekładów z literatury polskiej najpierw pod koniec lat 70., a zwłaszcza po 1980, a potem po 1989 roku. Szczególnie w tym okresie zaobserwować można swego rodzaju tendencję do uzupełniania francuskiej listy polskich lektur. Natomiast czytelnik francuski, który przed rokiem 1980 chciałby poznać twórczość polskich pisarzy, miał ograniczone możliwości. Zaś dobór przetłumaczonych utworów, podlegający w dużym stopniu czynnikom politycznym, komercyjnym, a niekoniecznie wynikający ze względów artystycznych, sprawiał, że uznałby ją zapewne za niezbyt interesującą albo trudną – więc mało zachęcającą.

Czynnikiem wpływającym na „atrakcyjność" literatury przełożonej może być ranga oficyny wydawniczej, w której ukazują się tłumaczone utwory, a także charakter samego wydania oraz umieszczenie utworu w określonej serii; oczywisty wpływ mają też ewentualne nagrody literackie. Czynnik pierwszy, paradoksalnie, nie zawsze wpływa pozytywnie:

> Miejsce przełożonego utwór w obszarze kultury systemu kultury-biorcy jest inne, jeśli wydany jest w edycji kieszonkowej, a inne jeśli pojawia się w prestiżowej serii, jak np. „*Bibliothèque de la Pléiade*", albo jeśli wydany jest przez wydawnictwo specjalizujące się

19/ Pomijamy tu pojawienie się licznych (nowych) przekładów dzieł dawnej literatury polskiej: utworów Kochanowskiego, Słowackiego, Mickiewicza, Fredry.

20/ F. Wuilmart *Acclimater l'autre... dans la traduction du texte filmique*, w: J. Karafiath, G. Tverdota (éd.) *Acclimater l'Autre...*, s. 171.

w książkach „rzadkich". Pod tym względem zjawisko *collection d'auteurs étrangers* [seria autorów obcych] [...] jest znakiem wielkiej wagi, ale jednocześnie umieszcza obcy utwór w swego rodzaju getcie – pisze Yves Chevrel.[21]

Przekłady polskich utworów ukazują się głównie (ale trzeba podkreślić, że nie tylko!) nakładem oficyn prestiżowych, takich jak Gallimard, Fayard, Laffont. Ale w tym ostatnim należą one do – również prestiżowej – serii *„Pavillons de l'Est"*[22], co umieszcza je właśnie we wspomnianym „getcie". W popularnych wysokonakładowych edycjach kieszonkowych ukazały się utwory Gombrowicza (wydawanego też oczywiście w „lepszych" wydaniach), a także *Mała Apokalipsa*.

Rola nagród – nie tylko we Francji i nie tylko dla literatury przełożonej – jest niezwykle skomplikowana, poczynając od czynników wpływających na selekcję, które nie zawsze oznaczają tylko wysoką jakość, a czasem po prostu mają charakter koniunkturalny. Jednak trudno powiedzieć, by w zasadniczy sposób wpływały one na los przekładów z literatury polskiej; laureatów nagród francuskich jest dwóch: *Wniebowstąpienie* Tadeusza Konwickiego w przekładzie Jerzego Lisowskiego otrzymało nagrodę *Prix de la Traduction Halpérine-Kaminski* (1971); nagrodą za przekład powieści *science-fiction* wyróżniony został także *Katar* Stanisława Lema (1979)[23]. Nagrody Nobla zaś w pewien sposób wywołały polskich autorów z niebytu, bo wcześniej właściwie ich na rynku francuskim nie było; Miłosz zresztą nadal znany jest głównie jako prozaik[24].

3.

O atrakcyjności literatury przekładowej może decydować nie tylko dobór przełożonych utworów; ważnym elementem jest jakość tłumaczeń. Jeśli pierwsze spotkanie z obcą literaturą dokonuje się za pośrednictwem złego czy nieudolnego przekładu, może ono wywołać uprzedzenie i niechęć do dalszych lektur. Z pewnością w tej kwestii sporą rolę odgrywają czynniki ekonomiczne, a także terminy, wymagania (czasem kaprysy) wydawców[25]. Jednak najważniejsza jest praca tłumacza. Ten zaś – jeśli wziąć pod uwagę specyficzne właściwości i skłonności literatury polskiej, a w szczególności interesującej nas tu twórczości okresu PRL-u – stoi wobec zadania o ogromnej skali trudności.

21/ Y. Chevrel *Is There A Future for the Study of Translanted Literature?*, „Revue de Littérature Comparée" 250, 1989 (2), s.143.

22/ Dopisek z listopada 2003: seria przestała się ukazywać.

23/ Laureatem nagrody literackiej (*„Prix Littéraire Européen"*, 1953) był także Czesław Miłosz, ale *La prise de pouvoir* została napisana i przetłumaczona po to, by wziąć udział w ogłoszonym w Genewie konkursie na powieść (więcej na ten temat w A. Fiut *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1988, s. 119-120).

24/ Zob. M. Furman-Bouvard *L'oeuvre de Czesław Miłosz en français: une vision fragmentaire*, w: *La Littérature polonaise en France...*, s. 93-107.

25/ Zob. Z. Bobowicz *Un point de...*

Literatura zakłada (by nie rzec: nakłada) konieczność transformowania składników świata realnego. Dzieło literackie – a zwłaszcza epickie i realistyczne – może być czytane jako pewne świadectwo rzeczywistości, ale także, jednocześnie – jako świadectwo sposobu mówienia o niej[26]. Inaczej mówiąc, jeśli – jak chciał Stendhal – powieść jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, to, jak wszystkie lustra, pokazuje ona odbicie, które nie jest wierne, bo wierne być nie może, choćby dlatego, że znika trójwymiarowość obrazu, a strona prawa staje się lewą i odwrotnie. Poza tym umiejętnie manipulując lustrem autor może wybrać i/lub zdeformować fragment rzeczywistości, który opisuje w powieści.

Zjawiskami dominującymi w sposobie ukazywania polskiej rzeczywistości okresu 1945-1989 przez polskich pisarzy, mieszkających w Polsce, były – według Stanisława Beresia – manipulacja i szyfr. Rozdarci między ryzykiem (i praktyką) zakazu publikacji a potrzebą realizowania artystycznego powołania, prowadzili oni złożoną grę z cenzurą, stosując w niej język ezopowy, zaszyfrowany, odwołując się do aluzji, niedomówień, wspólnej wiedzy, pozbawiając opisywany świat „źle widzianych" elementów. Powstawała więc literatura proponująca często obraz rzeczywistości odmienny od tego, który polski czytelnik mógł obserwować i znać, bo w niej żył. Jak mówi Bereś, „Polska literatura współczesna to [...] nie zwierciadło przechadzające się po gościńcu, lecz raczej zwierciadło zaglądające w oczy władzy i cenzorowi"[27].

Może być tego świadomy polski czytelnik tej literatury, znający kontekst, w jakim ona funkcjonuje, dzięki odwołaniu do doświadczenia osobistego i/lub wiedzy historycznej. Ale czy podobną wiedzę i świadomość może mieć odbiorca przekładów tych utworów na język obcy? Jeśli powieść jest zwierciadłem, to jej przekład jest przecież następnym, jeszcze innym zwierciadłem (wyższego stopnia), które przekazuje tylko część tego, co odbija się w pierwszym.

Czytelnik polski, mieszkający w Polsce i podlegający przymusom narzuconym przez układ polityczny (znający zatem klucz do szyfru) był w stanie konfrontować literaturę i rzeczywistość, a w konsekwencji podjąć próbę skorygowania deformacji obrazu wpisanego w dzieła literackie (czy i jak to czynił, to już inna kwestia). Czytelnik francuski klucza tego jest pozbawiony i pojawia się duże prawdopodobieństwo, że stosując strategię lektury „naiwnej" uzna świat przedstawiony za wierny wizerunek życia Polaków[28]. Stwarza to zasadnicze wyzwanie dla tłuma-

---

26/ Taki model lektury, nazwany „historycznym sposobem lektury", opisuje Michał Głowiński, *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, w: M. Głowiński *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

27/ Tamże, s. 47.

28/ Trzeba przy okazji zauważyć, że w sytuacji zbliżonej do sytuacji czytelnika przekładu znajduje się obecnie pokolenie polskich dwudziestolatków: radykalna zmiana rzeczywistości ekonomicznej społecznej i politycznej w wpłynęła w istotny sposób na odbiór literatury interesującego nas okresu; można chyba szerzej pojmować słowa Michała Głowińskiego, piszącego *à propos* odbioru poezji Szymborskiej: „Polska Ludowa przechodzi do historii, a to, co przedstawicielom pokolenia starszego wydaje się

cza, który – jeśli chce być lojalny wobec autora, ale także wobec swego przyszłego czytelnika (a jest dla niego jedynym autorytetem, jeśli chodzi o przekazywany odbiorcy tekst w jego języku) – powinien wpisać w przekład zarówno treści widoczne, jak i ukryte. Czy jest to możliwe? W jakiej mierze? Jakimi sposobami? Z jakimi skutkami?

Analizy francuskich wersji wybranych polskich utworów powstałych w latach 1945-1989 przynoszą pewną – bardzo przybliżoną – odpowiedź, odsłaniając fragmenty tytułowego odbicia, będącego efektem przekładu. Ujawnia on liczne deformacje w stosunku do obrazu oryginalnego. Niektóre z nich wynikają z naturalnego działania czynników związanych z procesem przekładu i „przeadresowaniem odbiorcy": zmianą języka i zmianą kręgu kulturowego. Brak odpowiedniości między językami, między ich strukturami gramatycznymi, leksykalnymi, czy środkami stylistycznymi polszczyzny i francuszczyzny, a także odmienność, „nieprzystawalność" wiedzy pozajęzykowej (encyklopedycznej) odbiorcy przekładu to trudności stanowiące chleb powszedni każdego tłumacza[29]. Ale są też i takie zniekształcenia, które zależą tylko od osobowości autora przekładu, jego znajomości kultury dawcy i biorcy i – mówiąc ogólnie – od jego warsztatu tłumacza, a także roli, jaką chce on odegrać poprzez akt przekładu.

Cechy specyficzne rzeczywistości peerelowskiej są źródłem dwóch podstawowych trudności. Pierwsza wynika z istnienia w niej licznych kategorii elementów kultury materialnej, które nie mają odpowiednika w kulturze francuskiej, choćby dlatego, że stanowią część gospodarki planowej. Ta zaś, mimo urzędowych haseł i obietnic oficjalnej propagandy, była przede wszystkim gospodarką niedoboru, objawiającego się istnieniem substytutów i ersatzów z jednej strony, z drugiej – wykształceniem systemu „organizowania", przyjmującego postać symbolu tzw. demokracji ludowych: kolejki z jej rytuałami i językiem. Pokazać sytuację niedoboru środkami języka używanego przez społeczeństwo dostatku, czy wręcz nadmiaru, nie jest rzeczą łatwą. Tłumacze radzą sobie stosując przeróżne techniki: eksplicytację, zapożyczenia, przypisy od tłumacza, odwołania do stereotypów istniejących w kulturze biorcy[30].

Drugą trudność stanowi specyfika peerelowskiego języka. Pisarze, dbający o efekty realistyczne, próbują oddać sposób mówienia swych współobywateli

---

oczywiste, wymaga już przypisów", *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie" 1998 nr 4, s. 186.

29/ Przypomnijmy zdanie „klasyka" translatologii: „W praktyce przekład będzie zawsze częściowy. Jak wszelki akt komunikacji zawiera on pewien stopień *entropii*, inaczej mówiąc pewną utratę informacji. Zawód tłumacza polega na tym, by wybierać mniejsze zło; tłumacz musi odróżniać to, co jest najistotniejsze od tego, co mniej ważne", J.-R. Ladmiral *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Petite Bibliothèque Payot, Paris 1979, s. 18-19).

30/ Można to zaobserwować w przekładach francuskim, włoskim i hiszpańskim *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego – zob. artykuły B. Baczyńskiej, J. Łukaszewicz i E. Skibińskiej w *Traduction comme...*

z całym jego charakterystycznym bogactwem stylów, znaczeń i odcieni, wprowadzają więc do powieści specyficzne odmiany języka, jak – mówiąc szeroko – nowomowa i mowa kolejkowa (będąca jednym ze sposobów reagowania na ekspansję nowomowy). We francuszczyźnie podobne odmiany nie istnieją, tłumacze są więc pozbawieni odpowiednich narzędzi, właściwego (stylu) języka. Jednym ze stosowanych przez nich w takiej sytuacji zabiegów staje się kalkowanie polskich wyrażeń, mające na celu pokazanie, jak mówią postaci tłumaczonych powieści[31].

Problemy związane z tłumaczeniem nazw realiów właściwych PRL-owi mogą być zaliczone do kwestii pojawiających się w przekładzie wszelkich tekstów zanurzonych głęboko w kulturze wyjściowej. Natomiast charakterystyczne zjawiska literatury polskiej lat 1945-1989, manipulacja i szyfr, powiązane z bogatą i głęboką intertekstualnością, która pozwala na prowadzenie literackiego dialogu zarówno z autorami współczesnymi, jak i z epok minionych, a także z poglądami głoszonymi poza obiegiem literackim, stanowią dla tłumacza wyzwanie nie tak częste i niewątpliwie przy tym trudniejsze. Charakterystyczny przykład wpisania szyfru w utwór literacki stanowi *Sennik współczesny* Tadeusza Konwickiego, gdzie lokalizacja przestrzenna wydarzeń odbywa się m.in. za pomocą aluzji oraz elementów językowych zapożyczonych z dialektu wileńskiego. Bezpośrednie przywołanie Wilna i jego okolic nie było w czasie powstawania powieści możliwe ze względów cenzuralnych, ale zastosowany przez autora zabieg pozwolił na „pełną" jej lekturę, odczytanie wpisanego w nią zespołu znaczeń. W przekładzie niemożliwe było jednak znalezienie środków konotujących Wileńszczyznę (i cały obszar politycznych i kulturowych treści związanych z nią dla żyjących po wojnie Polaków), tłumaczka posłużyła się więc obszernymi przypisami, uzupełniającymi – przynajmniej częściowo – wiedzę francuskojęzycznego czytelnika[32].

W refleksji przekładoznawczej przyjęło się rozróżniać dwie zasadnicze postawy tłumacza wobec specyfiki kulturowej oryginału: naturalizację i egzotyzację. Tradycyjnie już, niemal na zasadzie kliszy, przywołuje się zaproponowany przez Schleiermachera obraz tłumacza stojącego przed wyborem: czy zaprowadzić czytelnika do pisarza i jego kraju, czy też odwrotnie: przyprowadzić pisarza i jego ojczyznę do czytelnika? Lektura francuskich przekładów polskiej literatury powojennej prowadzi do wniosku, że specyfikę PRL-u trudno jest „sfrancuzić" i tłumacz prowadzi czytelnika do kraju autora, który mimo prób objaśnień pozostaje jednak obcy, często niezrozumiały, nierzadko ponury.

Wpływ tłumacza na kształt przekładanego utworu jest oczywisty. Rezultat jego pracy, a więc także to, jaki kształt przybierze obraz kultury polskiej (wpisany w dany utwór) rzucony na francuski ekran, zależy zarówno od umiejętności autora

---

31/ Zob. *Tłumacz w gabinecie krzywych zwierciadeł: schyłek komunizmu w nowomowie władzy i w spojrzeniu widza naiwnego (O tłumaczeniu powieści Janusza Głowackiego „Moc truchleje")*, w: *Traduction comme...*, s. 93-120. E. Skibińska *Tłumacz pozbawiony języka. Problem stylizacji mowy we francuskich przekładach powieści Tadeusza Konwickiego*, w: tamże, s.121-144.

32/ Zob. E. Skibińska *Tłumacz...*

przekładu, jak i od podejmowanych przez niego decyzji, wiążących się z kwestiami szerszymi niż warsztat tłumacza – z jego osobowością, wyborami, światopoglądowymi, ideowymi, estetycznymi.

Znaczenie tych decyzji może zilustrować postać i działalność Anny Posner. Przełożone przez nią książki w znacznej mierze przyczyniły się do znajomości literatury polskiej we Francji i niezaprzeczalnie naznaczyły ją w specyficzny sposób. Wybory i strategie tłumaczeniowe Anny Posner mogą dziś budzić wątpliwości, ale stają się jaśniejsze w kontekście historycznym. Decyzje tłumaczki mają wyraźne uzasadnienie w jej życiu, w jej przekonaniach filozoficznych, etycznych, politycznych – uważa Maryla Laurent, która przeprowadziła z tłumaczką rozmowy o jej życiu i pracy[33]. W przekładach znajduje odbicie poparcie Posner dla marksizmu (wiążące się z jej drogą życiową): „Obraz Polski, jaki tłumaczka chciała pokazać Francji, to obraz kraju zrywającego z przeszłością i zwróconego ku przyszłości dzięki nowemu systemowi politycznemu. Wprowadzenie komunizmu chciała widzieć tylko jako sukces"[34]. W tym Laurent znajduje wyjaśnienie na przykład tego, że w przekładzie *Złego* Leopolda Tyrmanda tłumaczka dokonuje swego rodzaju „czystki", usuwając to, co mogłoby zaszkodzić pięknemu obrazowi, wycinając całe fragmenty, opowiadające o warszawskiej rzeczywistości lat 50. i okaleczając w ten sposób powieść, pozbawiając ją tego, co dziś może wydawać się szczególnie wartościowe. Oczywiście nie można zapominać o roli wydawcy, który zapewne również przyczynił się do skrócenia tej bardzo obszernej powieści, ale to do tłumaczki należała decyzja dotycząca tego, co zniknie, a co zostanie ocalone w przekładzie[35].

Wybory Anny Posner – tłumaczki można wyjaśniać motywacjami ideologicznymi. Ale istnieją przekłady, w których pojawiają się rozwiązania warsztatowe każące zwątpić w kompetencje tłumacza. Takie obserwacje kierują uwagę w stronę problemu o szerszym zasięgu i znaczeniu: kto we Francji tłumaczy z polskiego?

Od dwóch dziesiątków lat można zauważyć na francuskim rynku przekładowym istnienie grupy tłumaczy (zwłaszcza tłumaczek), o których można powiedzieć, że przywoływane wyżej pymowskie zasady („ograniczanie cierpienia" i „szacunek dla innego") są im bliskie. Jakość ich przekładów odróżnia się od efektów pracy innych osób, które – jak się wydaje – mają braki zarówno w wiedzy o Polsce, jak i w technice przekładu. Egzemplifikację można tu chyba pominąć, gdyż nie

33/ M. Laurent *Le traducteur, son vécu, ses opinions*, w: *Traduction comme...*, s. 147-151.

34/ Tamże, s. 148.

35/ Zob. M. Tomicka *Rozpoznawanie „warszawskości" we francuskim przekładzie „Złego" Leopolda Tyrmanda*, w: *Traduction comme...*, s. 133-144 i M. Tomicka *Wykluczone z przekładu. O skrótach we francuskim tłumaczeniu „Złego" Leopolda Tyrmanda*, w: *Przekładając nieprzekładalne...*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T.Z. Wolański, Gdańsk 2000, s. 441-450. O warsztacie Anny Posner-tłumacza zob. także L. Dyèvre *Du „Huitième jour de la semaine" à l'Impossible Dimanche", ou des désarrois du lecteur français face à l'implicite de Marek Hlasko*, w: *Traduction comme...*, s. 65-73.

o złośliwości chodzi, lecz o ogólniejszą refleksję[36]. Z pewnością dość liczne w przekładach polskiej prozy na francuski zniekształcenia nie miałyby miejsca, gdyby etap transferu językowego poprzedzony był każdorazowo solidną analizą tekstu, a czytelnikom oszczędzone zostały niemiłe niespodzianki-zagadki, gdyby etap reekspresji wiązał się z prawdziwą pracą nad warstwą językową. Niestety, tłumaczenie z polskiego bywa powierzane amatorom, w obu znaczeniach tego słowa: amatorom-miłośnikom literatury polskiej, którzy chcą ją przybliżyć francuskiej publiczności, a także amatorom-niefachowcom, dla których przekładanie jest dodatkiem do innej, „prawdziwej" czy poważnej pracy zawodowej. Czasem są to osoby pochodzące z Polski, które po dłuższym pobycie we Francji próbują z tłumaczenia uczynić źródło utrzymania[37]. Nie o deprecjonowanie takiej praktyki tu chodzi, ale o zaakcentowanie, że również tłumacz-amator powinien posłużyć się profesjonalnym instrumentarium.

4.

Przywołaliśmy wyżej kliszę czy stereotypowy obraz tłumacza-przewodnika. Innym starym stereotypem jest obraz tłumaczenia widzianego jako przesadzanie rośliny z jej naturalnych warunków w nowe środowisko, do którego musi się ona przystosować, zaaklimatyzować w nim. Dla przekładanego utworu aklimatyzacja w nowym języku i nowym środowisku kulturowym – zwłaszcza w tym drugim – wiąże się ze zmianami wprowadzonymi przez tłumacza. Polska jabłoń przesadzona na grunt francuski może mieć mniejsze liście i zmieniony odcień kwiatów. (Od tłumacza zależy w znacznej mierze, jak dużo będzie tych zmian i jaki będzie ich charakter: o ile niektóre z nich są nieuniknione, o tyle jak najmniej powinno być takich, które wynikają z błędnej analizy oryginału czy niedbałej redakcji tekstu przekładu). Przykład znaczenia takich zmian przynosi wypowiedź Adolfa Rudnickiego skierowana do tłumacza francuskiej wersji *Miazgi*: „Chcę powiedzieć, że teraz przeczytałem tę *Miazgę* z wielką przyjemnością, jak przedtem nigdy. To pańska praca sprawiła ten cud, nie wiem jakim sposobem. Po francusku to inna książka, daję słowo!"[38].

Ta zmieniona zewnętrznie jabłoń wydaje także owoce o odmiennym smaku. Francuski czytelnik, o bagażu poznawczym zdecydowanie różniącym się od bagażu czytelnika polskiego, odmiennie interpretuje także „przesadzoną" na francuski teren lekturę. Czasem odczytuje ją jako uogólniającą przenośnię, jak to się dzieje np. w przypadku *Kompleksu polskiego* czy *Małej Apokalipsy*. Czasem zaś – jako opis ponurego i niezrozumiałego świata, jak w przypadku *Ósmego dnia tygodnia* Hłaski.

Trzeba o tym pamiętać, kiedy mówi się o roli przekładu jako pośredniczenia między kulturami: zniekształcenie jest w sposób nieunikniony wpisane w prze-

36/ Przykłady można znaleźć w pracach zebranych w tomach przywołanych w przypisie 8.

37/ Więcej na ten temat pisze M. Laurent, *Politique et...*, s. 21 sq.

38/ Cyt. za M. Tomaszewski *Entre la mise en abyme et le tableau de la société varsovienne: la version française de „Miazga" de Jerzy Andrzejewski*, w: *Traduction comme...*, s. 26.

klad. Dlatego czytelnik polskiego Konwickiego i czytelnik Konwickiego francuskiego będzie tylko po części mówił o tej samej książce. To jednak nie zmienia zasadniczego przeświadczenia, że tłumaczenie jest rzeczą konieczną (a także praktyki, która czyni je nieuniknionym). Kilka lat temu podczas krakowskiego spotkania poetów Wschodu i Zachodu Natalia Gorbaniewska stwierdziła, że poezji tłumaczyć się nie da, ale poezję tłumaczyć trzeba. Należałoby właściwie ograniczyć tę myśl do drugiego członu: tłumaczyć trzeba. Jak bowiem stwierdza Marianne Lederer, „zbliżenie kultur poprzez przekład nie dokonuje się oczywiście za pośrednictwem jednego tekstu. Trzeba wielu przełożonych tekstów, żeby stopniowo powstał pewien obraz, który doprowadzi do rozproszenia niewiedzy i zbliżenia kultur"[39].

Żeby jednak to „rozproszenie niewiedzy i zbliżenie kultur" się dokonało, konieczne jest jeszcze, by te przełożone teksty istniały nie tylko na półkach księgarskich czy bibliotecznych, ale także by zajęły miejsce w czytelniczej świadomości. Rozważania powyższe dotyczyły – szkicowo – pewnej możliwości, tego, co stoi do dyspozycji francuskiej publiczności literackiej. Jaki w praktyce czyni ona z tego obszaru potencjalności użytek – to już temat na zupełnie inną pracę, wychodzącą poza translatologiczną perspektywę.

39/ M. Lederer *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Hachette 1994, s. 128.

Magda HEYDEL

Traktat poetycki Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności

„Nie można przeoczyć tego czytelniczego przeżycia i tekstowego wydarzenia. Miłosz napisał jeden z wielkich poematów naszego stulecia. Szkoda, że musieliśmy czekać pięćdziesiąt lat na jego pełny angielski przekład, który wyrównuje wreszcie poważny deficyt w wymianie kulturowej pomiędzy Polską i światem języka angielskiego. To zupełnie jakby *Hamleta* czy *Otella* dopiero teraz przełożono na polski" – przeczytałam w internetowej recenzji[1] wydanego w kwietniu 2001 w Stanach Zjednoczonych *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza w przekładzie autora i jego wieloletniego współtłumacza, Roberta Hassa. Podobnie entuzjastyczny ton i równie obrazowe porównania spotykałam też w innych wypowiedziach poświęconych Miłoszowemu poematowi. Kalifornijska poetka, Jane Hirshfield, którą zapytałam, w jakim stopniu czytelny wydaje się jej *Traktat*, pozbawiony historyczno-politycznego kontekstu, odpowiedziała pytaniem: „A na ile czytelna jest *Komedia* Dantego?" Helen Vendler swój duży esej poświęcony głównie przekładowi *Traktatu*[2] otwiera passusem o arcydziełach przekraczających bariery i granice, w ramach których powstały, w liczbę tych arcydzieł włączając, rzecz jasna, utwór Miłosza. *Traktat* porównuje krytyczka (podobnie jak autor cytowanej recenzji) – na jego korzyść – z *Ziemią jałową* Eliota. Trzeba jednak uczciwie dodać w tym miejscu, że recenzji czy krytycznych omówień poematu nie jest wcale dużo. Rezultatem moich internetowych poszukiwań, prócz wspomnianych wyżej tekstów, jest jeszcze dość ogólny i skupiony bardziej na relacji i anegdocie niż na próbie inter-

1/ Według: www.amazon.com. Przekład cytatu MH.

2/ *A Lament in Three Voices*, „The New York Review of Books", May 31, 2001, pp. 27-31. Po polsku w przekładzie M. Heydel *Trójgłosowy lament*, „+ Plus –Minus", dodatek do „Rzeczpospolitej", nr 52 (29-30 grudnia 2001) i 53 (5-6 stycznia 2002).

pretacji, szkic Cynthii Haven w „Stanford Magazine" oraz notatki w „The New York Times Review of Books" oraz w „Chicago Tribune".

Okazuje się więc, iż nie bez racji we wstępie do najnowszej polskiej edycji *Traktatu*[3] Miłosz wyraża równocześnie wątpliwość co do możliwości funkcjonowania tego tekstu w przekładzie na angielski oraz zdziwienie faktem, że mimo wszystko istnieją świadectwa jego wnikliwego odbioru:

> Jest to utwór trudny i, wydaje mi się, trudniejszy dla dzisiejszego polskiego czytelnika niż dla czytelnika z lat pięćdziesiątych, kiedy stanowił część szerszego procesu odzyskiwania świadomości historycznej. Nie przychodziło mi oczywiście na myśl, że poemat mógłby przemówić do niepolskiego czytelnika. Niespodzianką był dla mnie przekład na rosyjski pióra Natalii Gorbaniewskiej [...] *Traktat* jest obcy tradycjom poezji rosyjskiej, niemniej, w znacznym stopniu, dzięki pewnym analogiom historycznym może być zrozumiały. Co jednak z czytelnikami języka angielskiego? [...] Ku mojemu zdumieniu, poemat o zawiłościach polskiej historii i nie mniejszych zawiłościach polskiej poezji znalazł wśród Amerykanów wiernych i niekiedy entuzjastycznych odbiorców.

W kontekście podkreślanej przez autora trudności poematu, a przede wszystkim specyfiki jego tematu, nasuwa się pytanie o przekład i przekładalność tego utworu, tak bardzo zanurzonego w swój kontekst: historię i literaturę polską, zawikłane dzieje nie tylko narodu, ale także poszczególnych, konkretnych ludzi, ich dorobek literacki i życiowe wybory, jak również toczące się w latach pięćdziesiątych w Polsce (a nierzadko trwające do dziś[4]) spory światopoglądowe i historyczne. Utwór Miłosza nie tylko opowiada i z określonego punktu widzenia ocenia dzieje polskiej inteligencji od czasów *Belle Epoque* do lat pięćdziesiątych, ale na domiar (dla tłumacza) złego robi to, posługując się cytacjami funkcjonujących w polskiej świadomości czytelniczej tekstów oraz aluzjami do nich. Mamy do czynienia z utworem napisanym szczególnego rodzaju szyfrem, silnie eksponującym swój intertekstualny charakter, zarówno w szerokim sensie związku ze stylami, stereotypami i systemami kulturowymi przywoływanymi poprzez aluzje umieszczone na różnych poziomach organizacji tekstu oraz rzeczywistością pozatekstową, jak i w sensie węższym, czyli związku tekstu z innymi, konkretnymi tekstami, których fragmenty lub parafrazy spotykamy nieustannie.

Każdy przekład jest – jeśli wolno mi tu przywołać tytułowy stereotyp – klęską, czy, mówiąc nieco łagodniej, kompromisem, którego ważny wymiar stanowi przekształcenie układu powiązań międzytekstowych. Ma to szczególne znaczenie, jeśli – jak w *Traktacie* – intertekstualność stanowi fundamentalną warstwę sensów

---

3/ C. Miłosz *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.

4/ Myślę np. o dyskusji na temat pokolenia „Sztuki i Narodu" toczącej się jesienią 2001 na łamach „Gazety Wyborczej". Por teksty: Elżbiety Janickiej (1 września 2001), Pawła Rodaka (4 września 2001), Czesława Miłosza (30 września 2001), Barbary Toruńczyk (30 października 2001).

utworu. Istniejące w oryginale miejsca natężenia sensów poetyckich wynikające z napięć intertekstualnych w przekładzie najczęściej pozostają nieme; utwór na tłumaczeniu traci, ubożeje, a w efekcie wcale nierzadko uznany zostanie za nieprzekładalny, co niekoniecznie oznacza, że się z dokonania jego przekładu rezygnuje.

Biorąc pod uwagę kwestie powyższe oraz fakt, że dokonany przez Miłosza i Hassa przekład *Traktatu poetyckiego* funkcjonuje (z pewnością nie powszechnie, ale jednak pisała o nim Vendler, a więc jeden z najważniejszych amerykańskich krytyków) w odbiorze amerykańskim jako dzieło wybitne i wielce znaczące, potraktuję ten z konieczności pobieżny i wyrywkowy rzut oka na wybrane fragmenty poematu jako praktyczne ćwiczenie z zakresu stereotypowego przypadku (nie)przekładalności.

Zacząć mi zatem warto od poręcznego przykładu takich odczytań *Traktatu* przez czytelników amerykańskich, które z punktu widzenia polskiego kontekstu są błędne: to najprostszy chyba test na praktyczny wymiar przekładalności. Wspomniana Helen Vendler, relacjonując poświęconą latom międzywojennym część drugą *Traktatu*, w której narrator przedstawia i krytykuje kolejno twórczość ówczesnych pisarzy, powiada:

> Od poszczególnych autorów przechodzi Miłosz do przedstawiania grup poetyckich. Z Awangardą rozprawia się szybko jako z grupą, która uległa dekadenckiej i zniewieścialej doktrynie sztuki dla sztuki zabarwionej wstecznym nacjonalizmem.

Jest to komentarz do słów Miłosza:

Awangardziści raczej się mylili.	*And the avant-garde made the usual mistake.*
Wskrzeszali stary krakowski obrządek,	*They renovated the old Krakóvian rite:*
Więcej powagi przypisując słowom,	*Ascribing to language more importance*
Niż słowa mogą unieść bez śmieszności.	*Than it could, without ridicule, sustain.*
Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki	*They must have known that from clenched jaws*
Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem[5]	*Their voice issued in a strange falsetto*
I że wybiegiem zalęknionej sztuki	*And that their dream of folkish strength*
Jest ich marzenie o ludowej sile. (41)[6]	*Was subterfuge of a frightened art.* (19)[7]

Bezpośrednio po tych wersach, oddających krytyczny stosunek Miłosza do Awangardy krakowskiej, przede wszystkim jeśli chodzi o język poetycki, jak również do jej programu ideowego, w *Traktacie* następuje pewien zwrot tematyczny:

5/ Z braku miejsca muszę niestety pominąć takie smaczne dla krytyka przekładu kąski, jak ten, że po angielsku głos awangardzistów to falset.

6/ Wszystkie cytaty z *Traktatu poetyckiego* wg Cz. Miłosz *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001. Liczba w nawiasie oznacza stronę.

7/ Wszystkie cytaty z *A Treatise on Poetry* wg Cz. Miłosz *A Treatise on Poetry*, transl. by the Author and Robert Hass, New York 2001. Liczba w nawiasie oznacza stronę.

Sięgnijmy głębiej. Był czas wielkiej schizmy.	*Let us reach deeper. This was a time of schism.*
„Bóg i Ojczyzna" już nęcić przestało.	*„God and country" had ceased to be a lure.*
I nienawidził poeta ułana	*A poet despised a cavalry officer more*
Mocniej niż kiedyś bohema filistra.	*Than bohemian had once despised a banker.*
Drwił ze sztandarów, gardził amarantem.	*He mocked national banners and a show of*
(41-2)	*flag,* (20)

Dla polskiego czytelnika, obznajmionego, choćby pobieżnie, z rzeczywistością i literaturą międzywojenną, jasne jest, że „Bóg i ojczyzna", „ułan" i „amarant" nie mogą odnosić się do ideowego i poetyckiego programu „Zwrotnicy". Miłosz zarzuca peiperystom i przybosioidom zupełnie co innego – „stary krakowski obrządek" nie dotyczy wartości narodowowyzwoleńczych, lecz idiomu: solennego i – podobnie jak młodopolszczyzna – wierzącego we własną moc. A owo „sięgnięcie głębiej" to nie ruch ku dokładniejszej definicji programu Awangardy, a ku, stanowiącemu najważniejszy motyw całej tej części poematu, opisaniu świadomości ówczesnego młodego pokolenia, które skamandrytów „polubiło w miarę", u których Broniewski „nie znalazł łaski", którzy „by chcieli nowego Whitmana". Awangardziści także zawiedli owych młodych czytelników-poetów. Bardzo ważne w odczytaniu *Traktatu*, a sądzę, że tej części szczególnie, jest uświadomienie sobie kształtującej powstający obraz pozycji narratora: to nie jest przecież obraz podręcznikowy, z ambicją obiektywizmu, ale rekonstrukcja doświadczenia tego ucznia, który z wypożyczalni niesie „Puszczę wodną w lesie", który po latach, dyżurując w noc poprzedzającą wybuch wojny zobaczy, „małą kurewkę i robotnika z Tamki", by na „dnie i wieki" zachować ich wspomnienie w wierszu. Wyrazistość tej narratorskiej pozycji w odbiorze czytelnika spoza polskiej kultury musi ulec zatarciu.

Wracając do omawianego przykładu: kiedy Miłosz powiada dalej «Bo jest poeta w Polsce barometrem,/ Drukując nawet w „Linii" czy „Kwadrydze"» (42), także i u awangardowych twórców tropi ślady powstawania nowej świadomości, polegającej na tym, iż pęka „kolektywny walor" ułańsko-amarantowej polskości, łączącej się z budzącym w narratorze poematu odrazę antysemityzmem. Narrator identyfikuje się wszak z poetą, który spluwa „kiedy wrzeszcząc rój młodzieży/ Gonił z laskami za kupcem w chałacie" (42) i otwarcie wyraża znaną świetnie swoim czytelnikom niechęć do prawicowości i nacjonalizmu, przed którymi w latach trzydziestych albo padano na kolana, albo uciekano w ironię. Skrótowa notatka Vendler na temat stosunku Miłosza do Awangardy – tym bardziej charakterystyczna, że w kolejnym zdaniu jej eseju mowa już o Szenwaldzie, z pominięciem omówienia ważnych z punktu widzenia kompletności strof o Gałczyńskim, ONR-ze i o Czechowiczu – całkowicie mija się w tym miejscu nie tylko z historycznym stanem rzeczy, ale i z wewnętrzną perspektywą tekstu.

Wyjaśnienia powyższe dla idealnego odbiorcy oryginału byłyby zbędne, dlatego też nie ma ich w tekście poematu, a stąd nie ma ich również i w przekładzie, gdzie, jak się okazuje, brak ów prowadzi do powstania wykrzywionej interpreta-

cji. Być może nie jest to przypadek nieprzekladalności, a raczej po prostu błąd krytyczki (wszak żadna awangarda, nie tylko krakowska, nie była nacjonalistyczna), wynika on jednak z nieobecności w angielskiej wersji utworu „ścieżki dostępu" do pewnego pozatekstowego kontekstu w oczywisty sposób otwartego w oryginale. Przykład ten zwraca również uwagę na problemy związane z pewnym szczególnym typem recepcji poematu Miłosza w Ameryce. Otóż autor *Traktatu* jest tam postrzegany między innymi jako nauczyciel akademicki i twórca podręcznika do historii literatury polskiej. *Traktat poetycki* ma wszelkie szanse na zostanie swojego rodzaju uzupełnieniem tego podręcznika, glosą do dziejów literatury polskiej w dwudziestym wieku, tym bardziej że autor opatrzył go bardzo obszernymi przypisami i objaśnieniami. Jeśli tak będzie, to dzięki filtrowi przekładu nałożonemu na tekst, powstanie w Stanach Zjednoczonych nowa – inna – historia literatury tego czasu.

Odmienne są powody interpretacyjnych nieścisłości dotyczących zakończenia części trzeciej, fragmentu bardzo ważnego zarówno dla samego poematu, jak i dla rekonstrukcji zawartego w nim zapisu procesu rozwojowego polskiej poezji w latach czterdziestych, w którym postawa Miłosza – także w *Traktacie* zapisana – odegrała istotną rolę.

Jak pamiętamy, po opisie rzeczywistości wojennej oraz po kontrapunktowanym ironiczną piosenką o trawie, co „będzie na nas rosła", lamencie po zagładzie warszawskiego getta, następuje w *Traktacie* niespodziewanie taki oto obraz:

Kisną ogórki w zapotniałym słoju	*Pickled cucumbers in a sweating jar.*
Z badylem kopru. Ogórki są wieczne.	*A sprig of dill. Cucumbers are eternal.*
I trzaska rano chrust na palenisku.	*Early morning twigs crackle on the hearth.*
W misie drewniane łyżki i polewka.	*In a clay bowl wooden spoons and gruel.*
Koszów i motyk szuka się pod ścianą	*At the door baskets and hoes where hens roost.*
W sieni, gdzie kokosz stroszy się na grzędzie.	*And the dead-strait farm track, fields without limit.*
I miedzą, miedzą. Ni widu ni kresu.	*Plains, empty and misty, to Skierniewice.*
Mglisto i płasko do samych Skierniewic.	*Plains, empty and misty, to the Ural Mountains.*
Mglisto i płasko dalej, do Uralu.	*Hey, don't rest yet. Noon is a long way off.* (40)
Ej, nie ustawaj, nieprędko południe. (74)	

Równocześnie pojawiają się liczne cytaty z Mickiewicza: od razu po tych słowach – na zasadzie kontrastu – zostaje zacytowana dosłownie strofa z *Zimy miejskiej* przywołana potem także w aluzyjnej parafrazie, podobnie *Dziady,* pojawia się również wers z *Grażyny* oraz liczne aluzjo-cytaty z *Pana Tadeusza.* Fragment ten jest dosłownie pisany Mickiewiczem: do bezpośrednich przytoczeń Miłosz dopisuje niejako własne dalsze ciągi, których sens – w jedenastozgłoskowcu dzielonym przez *Traktat poetycki* z *Zimą miejską* i *Grażyną,* ale i z *Konradem Wallenrodem, Switezią* czy *Do Matki Polki* – powstaje właśnie na tej niewidocznej linii spojenia dzieła obu poetów. Konstrukcji tej zostają następnie przeciwstawione fragmenty stylizowanych na twórczość naiwną pastorałek Tytusa Czyżewskiego:

Ho la ho la	*Ho la ho la*
pastyrze lode pola	*Lambs bleat baa baa*
du dy u dy	*Shephards run to see*
pastyrze łode budy	*Come to the stable*
idźcie do stayenki	*As soon as you're able*
do świentej Panienki	*Ho la ho la*
i Grzegorz karbowy	*Even Jack with his stutter*
pisarz prowentowy (77-8)	*Sings to the Mother*
	The Holy Mother
	Ho la (42)

i tak dalej.

Ten pełen cytatów fragment Vendler opatruje następującym komentarzem:

> Autor *Traktatu poetyckiego* widzi, że literatura jego narodu leży w gruzach, a młodzi poeci zostali zabici [...] Literatura znika, tak jak znika Polska, a ostatnim znakiem życia, jaki od niej do nas dociera, jest gest powrotu do źródeł – do dźwięcznego bełkotu ludowej pieśni i wiejskich instrumentów. „Grała nam w święto – powiada wyrafinowany, a wyczerpany wojną narrator – muzyka nie taka" [...] Któżby się spodziewał podobnego wiersza [mowa o Czyżewskim] jako stylistycznej przeciwwagi dla unicestwienia Warszawy? W tym miejscu metoda poetycka Miłosza przypomina tę, jaką posłużył się w swoim słynnym, blake'owskim cyklu *Swiat* napisanym w roku 1943 i pomyślanym jako proste i czyste przeciwieństwo dla koszmaru zniszczonej Warszawy.

Dokonane tu zrównanie powstałego w 1943 roku cyklu *Świat. Poema naiwne* z cytatami z Czyżewskiego, a więc pośrednio z, przywołanym także w opisie chaty z kisnącymi ogórkami, kurami i wspólną miską polewki, chłopskim prymitywem, to jednak nieporozumienie. Poema *Swiat* są niezwykle ironiczne i blake'owskie w charakterze[8] dzięki kontekstowi, w którym powstają, ale właśnie ów kontekst nadaje im równocześnie walor re-kreacji świętego ładu świata, w którym to dziele na poprzednika wybiera sobie Miłosz właśnie Mickiewicza. W *Traktacie* kolęda Czyżewskiego zostaje przeciwstawiona Mickiewiczowi, który – wielokrotnie wcześniej cytowany, stanowiący intertekstualną podstawę tego fragmentu poematu – okazuje się po wojnie, a więc po śmierci kultury, „za trudny dla nas chyba", bo „gdzież nam do pańskiej, żydowskiej nauki". Przecież, powiadają chłopi, „grała nam w święto muzyka nie taka" (77), jak u Mickiewicza (pańsko-żydowska, bo Jankiel we dworze grał na cymbałach Mazurka Dąbrowskiego), ale taka, jaką za chłopskim głosem proponuje Czyżewski. Nie da się, konstatuje narrator *Traktatu*, wrócić do „pagórków leśnych, jasnych wód" (76); zaśpiew „du dy u dy" to rozpaczliwy (Miłosz sam używa tego słowa w komentarzu do cytatu z Czyżewskiego) powrót ku jakiejkolwiek tradycji, choćby była to pierwotność rozumiana tu jako pry-

8/ W swojej książce *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła* (Kraków 2001), Łukasz Tischner rozdział poświęcony cyklowi *Świat* oraz *Dolinie Issy* tytułuje właśnie *Księgi niewinności*.

mityw, chaos instynktu, brak kultury. Być może jest to jedyny ocalały strzęp tradycji. Podobny sens ma myśl narratora, że na miejscu jest raczej sięgnięcie po krzesiwo i hubkę, jako że w świecie, w którym towarzyszami rozmyślań są kartofle, nawet zapałki są zbyt wyrafinowane.

„Wiał wiatr. Siedziałem na miedzy w południe / Myśląc i myśląc, a przy mnie kartofle" (79) – w takiej sytuacji zostawiamy po wojnie narratora poematu, naszego przewodnika po Młodej Polsce, znawcę zawiklanych losów Dwudziestolecia i poetę-nowatora, podejmującego się opisu tego, co nieopisywalne. Podobna degradacja świata i człowieka jest motywem pojawiającym się w wojennej i wczesnej powojennej twórczości Miłosza często, na przykład w cyklu *Głosy biednych ludzi*, stanowiącym opis życia podnoszącego się z martwych, ale nie w chwale odrodzenia, lecz jako nędzna duszyczka, opar krwi unoszący się nad miastem-mogiłą. Jeden z najbardziej znanych wierszy tego cyklu, *Przedmieście*, kończy się obrazem, pomimo wszelkich różnic, analogicznym do omawianej sceny *Traktatu*:

Weź mandolinę, na mandolinie
Wygrasz to wszystko
Ech palcem w struny.
Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szklanka wypita,
Więcej nic trzeba.

Patrz, idzie drogą wesoła dziwa,
Pantofle z korka, czub fryzowany,
Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.
Jałowe pole,
Zachodzi słońce.[9]

Buczeniu, bzyczeniu i piskaniu prymitywnych pastorałek z *Traktatu* dużo jest bliżej do wygrywanej na mandolinie pięknej piosenki z jałowego przedmieścia – w wielu słynnych interpretacjach tego wiersza przywoływanej wszak jako symbol zdegradowanej, a jednak jakoś trwającej sztuki, jako głos „biednego poety" biednych czasów – niż do harmonijnej rzeczywistości wiary, nadziei i miłości opisanej w *Świecie*. Narrator *Ducha dziejów* też jest powojennym biednym człowiekiem, biednym poetą.

Wracając po tej przydługiej wycieczce do lektury przekładu *Traktatu poetyckiego* trzeba stwierdzić, że „mickiewiczowski" fragment części trzeciej jest tak bardzo nasycony znaczeniami wynikającymi ze swego intertekstualnego zakorzenienia, że w angielskiej wersji pozwala jedynie na relację z tak zwanej treści, z obrazów. Co jednak one znaczą, to rzecz inna. Tu oczywiście otwiera się „za trudne dla mnie chyba", bo wymagające kompetencji dwukulturowości, zagadnienie ich konotacji,

9/ Cyt. wg C. Miłosz *Wiersze*, Kraków 1987, t. I, s. 137.

choćby związanych z pejzażem. Próbuję szkicować: „I miedzą, miedzą" oddane jako *„The dead-strait farm track"* – angielskie obrazy z mazowieckich równin przenoszą nas gdzieś w bezkresne pola rolniczych obszarów Stanów Zjednoczonych, perspektywa poszerza się, droga (już nie miedza) wydłuża, staje się (przez epitet *„dead-strait"*) ową amerykańską uciekającą autostradą, hipnotyzującą, wciągającą w podróż bez końca; „mglisto i pusto" to *„plains, empty and misty"* – przez takie poszerzenie bardziej jeszcze niknie człowiek, bo „pusto i mglisto" jest dla kogoś, kto patrzy w ową siną dal; *„plains, empty and misty"* to synteza, obraz „wiedziany", zdefiniowany (znaczenie ma tu także inna niż w oryginale kolejność elementów tego mikroopisu: najpierw co, a potem jakie, a więc obiekt przed wrażeniem), a nie widziany, naoczny i istniejący tylko dla patrzącego; „bo kiedy pusty ogarnie horyzont, / Ze stoi w środku nigdy nie uwierzy" – *„When he studies the void of horizon, / The idea of a center slowly fades"*: bohater przekładu nie jest już podmiotem wiary czy niewiary w swą centralą pozycję wśród stworzenia (a więc w kształt rządzonego przez Boga wszechświata), lecz elementem pejzażu, w którym brak idei środka, widzianym z góry, z zewnątrz. Zupełnie pozatekstowym elementem znaczenia tego obrazu jest oczywisty w polskim tekście, a nieobecny w przekładzie, emocjonalny kontrast między wzgórzami Litwy i płaską przestrzennością Mazowsza.

Nieco dalej – i jakby spójnie z wyłaniającą się z tekstu przekładu odmienioną wizją – w obrazach doszukać się można skojarzeń z obłędną podróżą Eliotowskiego wędrowca przez ziemię jałową: wersy „Tak jak się w tłumie cudzoziemskich twarzy / Ściga twarz jedną, kiedyś ukochaną", które po polsku brzmią niemal jakby napisał je Mickiewicz, w wersji angielskiej *„As one scans the faces in a crowd of strangers / For that one face, uniquely and ardently loved"*, przywodzą na myśl tłum płynący przez Most Londyński i rozpoznanego w nim Stetsona, twarz „kiedyś ukochaną", a teraz twarz trupa[10]. Zarówno nowe odniesienia skojarzeniowe obrazów, jak i potencjalnie otwierające się nawiązania intertekstualne, współtworzą w odbiorze przekładu warstwę znaczeń nieobecnych w oryginale, powstającą jednak kosztem strat wynikających z naszej stereotypowej nieprzekładalności.

Równocześnie autor dostarcza nam dowodu na to, że warstwa owych nieprzekładalnych oryginalnych związków intertekstualnych ma dla utworu duże znaczenie, opatrując poemat licznymi przypisami. I one jednak paradoksalnie podkreślają nieprzekładalność. Oto przykład: wers „z greckich i rzymskich ziół ciągnione treści" (a więc przerobiony cytat z *Zimy miejskiej* Mickiewicza) po angielsku brzmi *„By essences distilled from classical herbs"* i zachowuje ogólne metaforyczne znaczenie tej linijki, które dodatkowo objaśnia w przypisie autor: „pierwszym warunkiem uprawiania poezji było klasyczne wykształcenie" (*nb.*, jako drugi wymienia Miłosz „odpowiednią geografię" mając na myśli, oczywiście, łączące go z Mickiewiczem w nostalgii za utraconym rajem pagórki leśne i jasne wody Litwy, któ-

[10] We fragmencie tym usłyszeć by można także echo Baudelaire'a (którego słowa kończą zresztą przywołaną scenę w *Ziemi jałowej*), a wtedy relacja intertekstualna przenosi się w obszar w dużo większym stopniu znany potencjalnemu anglojęzycznemu czytelnikowi Miłosza. Uwagę tę zawdzięczam prof. Ryszardowi Nyczowi.

rych opisy w przekładzie brzmią niemal jak deklaracja ekologiczna: „*What we need are forests, clear waters*". Nie będzie tu od rzeczy zaznaczyć, że Robert Hass jest bardzo zaangażowany w działalność ekologiczną). No tak, ale nie ma już w angielskiej wersji konkretnego obrazu, umyka picie herbaty i towarzysząca mu atmosfera luksusu, zbytku i próżniactwa, a więc wszystko to, co w *Traktacie* tęsknotę czy nostalgię za bezpowrotnie minioną postacią świata i dzieła, zabarwia nutką znaczącej ironii, a zatem bardziej jeszcze podważa trafność przywoływanego wyżej odczytania tego fragmentu poematu przez Vendler.

Istota rzeczy – i nie myślę tu o ważnej w poprzednim przykładzie kwestii wierności pewnym pozatekstowym realiom, ale o esencji rozważanego przez Miłosza problemu – zawarta nie tyle w warstwie słów czy obrazów, ile w ukrytych w tekście echach niosących głosy innych poetów oraz wierszy samego Miłosza z lat czterdziestych, nieodwracalnie umyka. Dowodem na jej nieprzekładalność jest tu – sterczący tylko niczym czubek góry lodowej znad powierzchni recepcji przekładu – komentarz Helen Vendler.

Inaczej przedstawia się – pozornie trudna, a w istocie o wiele łatwiejsza – kwestia cytatów z pastorałek Czyżewskiego. Tłumaczenie nie zachowuje obrazów, słusznie uznając je za drugorzędne w stosunku do muzycznej ikoniczności tesktu: onomatopeicznych głosów zwierząt i instrumentów, prostych rymów i rytmów. Przekład oferuje zatem Nidowskie ekwiwalenty dynamiczne[11] czy Barańczakowskie rekonstrukcje dominanty semantycznej[12], które, rzecz jasna, nie stanowią pełnego przeniesienia sensów, lecz udaną paralelę nawiązującą delikatnie do tradycji *nursery rhymes* (np. wers „*Lambs bleat baa baa*" ma w sobie echo piosenki „*Baa baa black sheep*"), a zarazem odmienną od nich i tematycznie, i rytmicznie. Polski tekst pastorałek jest w oczywisty i prosty sposób nieprzekładalny, ale świetnie poddaje się twórczej transpozycji dając tłumaczowi pole do językowej inwencji.

Powyższe analizy stanowią potwierdzenie stereotypu nieprzekladalności, szczególnie w odniesieniu do poezji. Jednak konstatacja niemożności nie wystarcza jako kryterium opisu, szczególnie, że przekład *Traktatu* jednak istnieje i generuje znaczenia. Przedstawiając dynamikę wymiany wartości w akcie przekładu, George Steiner posługuje się metaforą zwierciadła, które nie tylko mniej lub bardziej dokładnie odbija oryginał, ale zarazem staje się źródłem światła oświetlającego go na nowo, nadającego mu nowy blask[13]. Powstały na skutek agresji wobec oryginału – wyrwania go z macierzystego kontekstu, rozerwania jego korzeni – tekst przekładu nie pozostaje jedynie łupem, którego wydarcie pozostawiło blizny; przekład nie jest, jak powiada Steiner, wyłącznie aktem gwałtu, rabunku niszczącego strukturę oryginalnych znaczeń, jako że w końcowym efekcie wnosi

11/ Por. E. Nida *Principles of Equivalence*, w: *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London New York, 2000, s. 126.

12/ Por. S. Barańczak *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: tegoż, *Ocalone w przekładzie*, Poznań 1992, s. 13.

13/ Por. G. Steiner *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1975, s. 301.

w tekst oryginalny nowe sensy, ujawnia jego niewidoczne dotąd aspekty, których dostrzeżenie czy zrozumienie możliwe było tylko dzięki niezwykle dokładnej i systematycznej analizie poprzedzającej dokonanie przekładu oraz dzięki przyjęciu odmiennej niż zaprojektowana w oryginale perspektywy, dzięki konfrontacji tekstu z innym systemem postrzegania i pojmowania świata. Ta swoista rekompensata nie może być rozumiana w kategoriach, żeby tak powiedzieć, czysto handlowych, więc jej ślady odkrywa się w nieoczekiwanych miejscach.

Odkryć takich dokonuje na nasz użytek powoływana tu wielokrotnie na świadka obrony Helen Vendler. Komentując szmuglerską scenę z początku *Ducha dziejów* krytyczka uwypukla na przykład marginalny lub niezauważalny dla polskich odczytań aspekt niezwykłego połączenia opisu wojennego koszmaru z nieprzerwaną poetycką obserwacją estetycznego detalu:

> Warto zatrzymać się na chwilę nad [...] Miłoszowskim ujęciem momentu, w którym psychiczne opanowanie własnego świata okazuje się już niemożliwe – aby zobaczyć, w jaki sposób poeta ów chaos oddaje. Przedmiotem opisu są najzwyklejsze przedmioty: kurczęta, gęsi, łozina, dzwony. [...] Zapisany zostaje także nieustający u poety zachwyt nad pięknem chwili: rzeka „żwiry kłębi tocząc się szeroko", kłędy przepływa przez trzciny. Ale pośród wszystkich tych znanych okoliczności, umysł zmuszony jest do zaakceptowania obecności nowych, straszliwych wydarzeń [...] Wciąż jednak w poruszający sposób działa nie osłabione przyzwyczajenie do zapisywania estetycznego detalu: wygląd „suchego śladu" kuli – to, czego się przedtem nigdy nie widziało – musi znaleźć jakąś formę słowną.

Dzięki silnemu kontekstowi poetyki imagistów, których pierwszym przykazaniem było bezpośrednie traktowanie przedmiotu opisu[14] w lekturze dokonywanej z amerykańskiej perspektywy elementy Miłoszowskiego opisu nabierają większej autonomii, niechętnie dają się zaprząc do służby symbolowi i hardo bronią się przed wykorzystaniem ich w charakterze nastrojowego tła. „Szara jest Wisła, obmywa łoziny / I żwiry kłębi tocząc się szeroko" to dla nas przecież – upraszczam – tylko podwarszawski pejzaż, a zarazem aż rzeka historii przepływająca przez Europę, Polskę, Warszawę, życie wojennego pokolenia. Kłębi żwiry, tak jak historia kłębi ludzkie losy, miele bezlitośnie i beznamiętnie, jest ślepą, straszliwą siłą, której z zachwytem przygląda się w poemacie Miłosza poświstujący Duch Dziejów, bo „lubi te kraje obmyte potopem, / Bezkształtne odtąd i odtąd gotowe". Te same wersy o rzece po angielsku brzmią: „*The Vistula is gray, it washes through osiers / And fashions fans of gravel in the shallows*". Zmienione zostają szczegóły konstrukcji obrazu: na pierwszym planie mamy nie szarość wody, ale nazwę rzeki, inaczej więc rozkładają się akcenty logiczne, żwir (a nie nacechowane jednak po polsku żwiry) nie jest tu toczony, tylko na płyciznach tworzy wachlarze. Powstaje zatem nie wizja ruchu groźnego żywiołu, ale plastyczny czy, w imagistowskim sensie, poetycki (także dlatego, że czyniący użytek z ikoniczności muzycznej języka przez nagromadzenie dźwięków [f],

---

14/ Por. E. Pound *A Retrospect*, w: *Literary Essays of Ezra Pound*, red. T.S. Eliot, New York, 1968, s. 3.

[sz] i [s]) opis rzeki. Opis taki istnieje oczywiście także w tekście oryginalnym, ale jest do pewnego stopnia stłumiony, nie dopuszczony do głosu.

Podobnie rzecz ma się ze wspomnianym przez Vendler „suchym śladem" kuli, domagającym się od poety opisu nowym detalem świata. Wersy po polsku brzmią: „I żłobi w miastach kula suchy ślad / Na płytach, koło woreczków z tytoniem". Okolicznik „w miastach", w połączeniu z nacechowaną inwersyjną składnią zdania, jest na tyle nieprecyzyjny, że znów zachęca do traktowania go jako abstrakcji, symbolu. Przekład tymczasem daje nam taki obraz: *„In the town, a bullet is carving a dry trace / In the sidewalk near bags of homegrown tobacco"*. Mowa więc – podpowiada to na przykład użyty rodzajnik określony, ale i liczba pojedyncza *„in the town"* – o konkretnym, znanym mówiącemu i jego rozmówcy mieście, o tym, wiadomym, chodniku, na którym handlowano na czarno tytoniem. Konkretność sytuacji buduje także użyty tu czas ciągły: kula żłobi swój suchy ślad teraz, w tym momencie, w momencie narracji, zatem wers w dużo wyższym niż w oryginale stopniu staje się naocznym zapisem wydarzenia. Potwierdza to sam autor w przypisie, gdzie powiada: „Poemat czerpie z doświadczeń autora".

Ciekawy komentarz do powyższej analizy zawdzięczam książce Bożeny Karwowskiej *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*[15]. Autorka przytacza tam następujący fragment *Zniewolonego umysłu*:

> Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne zjawisko: kostki bruku zjeżają się jak kolce jeża – to kule uderzając o ich krawędzie poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. [...] Obserwacja kostek bruku jest czymś bez wątpienia realnym i poezja, która by opierała się na podobnie nagim doświadczeniu, zdolna byłaby przetrwać zwycięsko ów dzień potępienia iluzji, którymi skłonni są karmić się ludzie.

Fragment ów, stanowiący dodatkowe potwierdzenie naoczności czy raczej „na-własno-skórności" zanotowanego później w *Traktacie* doświadczenia, zrobił, jak dowodzi Karwowska, duże wrażenie na anglojęzycznych poetach i krytykach, i był wielokrotnie cytowany w dyskusjach nad wpływem literatury wschodnioeuropejskiej na anglosaską jako przykład praktycznego testu na przydatność i wartość poezji we współczesnym świecie. Komentując w dalszym ciągu swojego eseju omawiane wersy o suchym śladzie kuli, Helen Vendler pyta: „Poświęcanie uwagi urodzie Wisły czy też dziwnemu śladowi, jaki pocisk pozostawia «koło woreczków tytoniu» może, pośród wystrzałów i trupów, wydawać się irracjonalne. A jednak, w jaki inny sposób może pisarz pozostać wierny wojennej rzeczywistości [...]?". Paradoksalnie okazuje się, że w tym miejscu przekład i jego krytyczna lektura pozostają bliżej formułowanego przez Miłosza programu poezji „opartej na nagim doświadczeniu" i dzięki temu zdolnej przetrwać moment sądu ostatecznego nad iluzją, niż jego własna twórczość. Wersy oryginalne skłaniając się ku pewnej abstrakcyjności dalsze są tu owej „wojennej rzeczywistości" niż ich anglojęzyczna wersja.

15/ B. Karwowska *Miłosz i Brodski...*, Warszawa 2000, s. 25.

Osobnym zagadnieniem jest, na ile to właśnie Miłosz i inni poeci Europy Środkowej i Wschodniej nauczyli twórców języka angielskiego posługiwać się takimi kryteriami zarówno w pisaniu, jak i w czytaniu literatury. Z pewnością jednak to dzięki przekładowi możliwe jest postawienie oryginałowi pytań o zachowanie owych kryteriów, a więc spojrzenie nań w nowym świetle. Przekład – wbrew stereotypowi – nie musi zatem zawsze i wyłącznie oznaczać utratę, może oznaczać poszerzenie horyzontu otwierających się pytań, a więc interpretacyjny zysk.

Jednak kwestia zbieżności czy rozbieżności utworu i jego przekładu z Miłoszowską wizją roli i zadań liryki ma jeszcze inny aspekt. Otóż tłumacząc własny poemat po bez mała pięćdziesięciu latach od jego powstania i na użytek czytelników, dla których niewiele, jeśli nie nic zgoła, będzie w nim oczywiste, Miłosz dokonuje swoistej egzegezy *Traktatu*. Dzięki „unii personalnej" autora i tłumacza wzmacnia się nowy, hermeneutyczny aspekt tego tekstu. W pewnym przerysowaniu stwierdzić by można, że oto w przekładzie sam autor (a właściwie nie sam, bo w towarzystwie amerykańskiego poety) mówi nam, co „chciał" w wierszu oryginalnym powiedzieć, a równocześnie – co dziś uważa za ważne i znaczące w poemacie. Jest to egzegeza wielopiętrowa: tworzona zarówno w samym tekście przekładu poprzez translatorskie wybory, konkretyzacje czy opuszczenia, jak również w dołączonych do tekstu i zajmujących objętość niemal co do strony równą samemu poematowi, autorskich przypisach do utworu. „Ludziom nie wiedzącym nic o polskich dziejowych przygodach i nie znającym nazwisk polskich pisarzy – powiada autor – należał się komentarz, i to inny niż ten, którym zaopatrywano polskie wydania" (6).

Na komentarz składają się zarówno w miarę klasyczne przypisy do pojawiających się w wierszu nazwisk, nazw czy wydarzeń, jak również mini-eseje rozwijające pewne wątki, myśli czy obrazy. Amerykańska książka jest zatem poniekąd przekładem podwójnym: interlingwalnym, z polskiego na angielski oraz – jeśli można tak powiedzieć –interdyskursywnym: z języka poetyckiego skrótu czy syntezy (w recenzjach pojawia się określenie: *poetic shorthand* – „stenografia poetycka") na wyjaśniający dyskurs historyczno-interpretacyjny. Autonomia tego pierwszego przekładu zostaje tym sposobem częściowo zanegowana, jako że – a potwierdza to nie tylko sam autor, ale także jego amerykańscy czytelnicy – jest on w warstwie świata przedstawionego zależny od tego drugiego (chociaż, jak widać w przytoczonych przykładach, nie ma pewności, że wystarcza jako podstawa odczytania[16]).

16/ Dodatkową pomocą w rekonstrukcji intertekstualnych i kontekstowych znaczeń poematu Miłosza jest dla jego anglojęzycznych czytelników wydana w USA niemal równocześnie książka pod tytułem *Miłosz's ABC's* złożona z wybranych fragmentów obu polskich tomów *Abecadeł* noblisty w przekładzie Madelaine Levine. Ton i styl komentarzy do *Traktatu*, a także rodzaj podejmowanych w nich zagadnień, świetnie współgra z tonem i stylem „abecadlowych" mini-esejów, które określone zostają jako gatunek oryginalnie polski – to, nawiasem mówiąc, kolejny argument za stereotypem nieprzekładalności. I komentarze, i „abecadła" są autorską wyprawą w przeszłość własną i literatury swojego języka, autoportretem na tle swoich czasów.

Kolejną komplikacją w tym polsko-angielskim (nie)przekładańcu jest fakt, że przypisy do amerykańskiego *Traktatu* zostały przez autora przetłumaczone na polski i wydane w tomiku zatytułowanym *Traktat poetycki z moim komentarzem*[17]. Oznacza to, że autor uznał je za coś więcej niż tylko za objaśniające notki potrzebne amerykańskim czytelnikom do przedarcia się przez pełen aluzji i cytatów utwór – uznał je za tekst o wartości ponadsytuacyjnej, tak, jak wartość ponadsytuacyjną ma – skoro się go przekłada na język obcy – i sam poemat. O ile klasyczne przypisy rzeczywiście nie zawsze są dla polskiego czytelnika konieczne (choć właściwie *Traktat* jest utworem, który powinien koniecznie być opatrzony wyjaśnieniami), o tyle komentarze-szkice w najmniejszym stopniu nie wydają się zbędne ani dziwne. Podejmują one zagadnienia nieoczywiste, są interpretacjami, elementami egzegezy poematu stanowiącego – z kolei – zapis egzegezy pewnej rzeczywistości historycznej, wciąż będącej przedmiotem prowadzonych w Polsce zasadniczych dyskusji światopoglądowych, w których stanowisko Miłosza jest znaczące i wyraziste. Dołączenie komentarzy do polskiego tekstu powoduje wyostrzenie, ukierunkowanie czy swoistą kontekstualizację jego znaczeń, znów będącą „zasługą" przekładu, snopem nowego światła rzuconym na polski tekst.

Nawet jeśli tekstu komentarza nie uznawać za integralną część dzieła, nie da się już czytać poematu bez świadomości owej dodatkowej warstwy znaczeń, treści i interpretacji, które weszły w orbitę utworu nie tylko poprzez metonimiczne sąsiedztwo obu porządków dyskursu, ale także przez łączącą je, metaforyczną w charakterze, ekwiwalencję. Przykładem na to, w jaki sposób uwagi Miłosza rozszerzają horyzont odczytań, może być przypis do pochodzącego z czwartej części utworu wiersza „Czemuż wołać, / Że historyczność niszczy nam substancję" (88). Pisze Miłosz:

> Kiedy spostrzegamy, że upływ czasu niszczy nasze pewniki, ukazując ich względną tylko wartość, naszą pierwszą reakcją jest wycofać się do fortecy Bytu, do wiecznych i jakby urzeczowionych idei Dobra, Prawdy i Piękna [...] W trzecim rozdziale poematu narrator mówi o przeciwieństwie pomiędzy *etre* i *devenir* [...] co prowadzi do wniosku, że trzymać z *etre* (z politycznymi implikacjami) to skazywać się na przegraną wcześniej czy później. Filozoficzna postawa narratora jest w pewnej mierze bliska pragmatyzmowi Richarda Rorty'ego, jakkolwiek poemat był napisany na długo przed ukazaniem się książek Rorty'ego.

Dzięki tej uwadze w interpretację poematu włączony zostaje kontekst postmodernistycznej interpretacji filozoficznego pragmatyzmu, co umożliwia skierowanie dyskusji nad omawianymi przez poetę kwestiami historii, polityki i obowiązków poety we współczesnym świecie w stronę równie interesującą, co nieoczekiwaną. Ważniejszy jeszcze jest tu zysk, żeby tak powiedzieć, metodologiczny: ko-

[17] Ciekawe, że powstało nieporozumienie co do języka „oryginałów" tych przypisów: sam autor we wstępie do polskiej edycji, tłumacząc oczywistość niektórych komentarzy wyjaśnia, że powstały one na użytek nieznającego kontekstu czytelnika amerykańskiego, tymczasem Hass we wstępie do amerykańskiego wydania *Traktatu* pisze, że noty powstały z okazji nowego polskiego wydania tekstu i Miłosz przełożył je na angielski, a za Hassem podaje tę informację Vendler.

mentarz do przekładu potwierdza, że interpretacja nie ma nigdy charakteru statycznego, bo stanowi podążanie za takimi tropami, jakie ujawnią się spacerującemu po „lesie fikcji". Stereotyp niszczenia i gubienia znaczeń oryginału przez przekład – potwierdzony wyżej w analizie aspektów nieprzekładalności poematu Miłosza – zostaje dzięki autorskim przypisom do tekstu, po raz kolejny podważony i zaprzeczony, co może prowadzić do podania w wątpliwość innego stereotypu badawczego i krytycznego, a mianowicie przeświadczenia, że wartość przekładu należy mierzyć w odniesieniu do oryginału.

Na koniec, do tego rachunku realnych i urojonych strat i zysków dorzucę bardzo skrótowo jeszcze jeden aspekt. Wiadomo, że *Traktat poetycki* jest jednym z najważniejszych utworów Miłosza powstałym w kręgu jego wojennych i tuż powojennych fascynacji literaturą języka angielskiego, jego świadomych i dla polskiej poezji przełomowych, poszukiwań nowej dykcji wykraczającej poza „kredowe koło" postmłodopolskiej maniery oraz wzorców francuskich[18] – poszukiwania te stanowią zresztą jeden z wielkich tematów *Traktatu*. W utworze znaleźć można oczywiste nawiązania do traktatowej poezji Karla Shapiro, a także liczne ślady dialogu z Eliotem, zarówno na płaszczyźnie ideologicznej, jak i poetyckiej. Tymczasem (eksploatowana tu przeze mnie bezlitośnie) Vendler wygłasza między wyrazami wielkiego uznania dla uniwersalnego znaczenia dzieła polskiego poety, taką również uwagę:

> zasadniczy aspekt zmiany, jaka dzięki Miłoszowi (czyt. dzięki przekładom jego wierszy) właśnie nastąpiła w poezji, polega na tym, iż żarty łączą się w niej z martyrologią, ironia z patosem, dowcip z potępieniem. Obserwując rzeczywistość dwudziestego wieku, poeta wynalazł w poezji metodę filmowego montażu, którą zwiemy teraz Miloszowską metodą pisania.

No cóż, w latach czterdziestych autor *Traktatu* pisał niemal dokładnie to samo na temat Eliota, a także Audena i Karla Shapiro. Okazuje się zatem, że polsko-angielska intertekstualna historia poezji współczesnej zatacza w tym miejscu koło.

18/ Pisze o tym sam Miłosz np. w *Rodzinnej Europie*, a także m.in. E. Kiślak *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 72 i Ł.Tischner *Sekrety...*, s. 144.

Archiwalia

Manfred KRIDL

Czesław Miłosz

Przemówienie 20 VI 1934 r.

Czesław Miłosz należy do najmłodszych poetów polskich, nie tylko z wieku, ale i z kierunku. O tym nowym kierunku naszej liryki niewiele wiadomo szerszej publiczności. Sytuacja jest taka, że młodzi poeci są czytani przeważnie przez swoich towarzyszy – poetów. W tym gronie są znani, podziwiani lub potępiani, tam wydaje się sądy i feruje wyroki. Przyczyny tego są rozmaite: częściowo – sygnalizowane już w krytyce odwrócenie się czytelników od liryki, a zainteresowanie prozą powieściową, częściowo – eksperymentalny charakter nowej twórczości poetyckiej, który sprawia, że lektura jej płodów nie należy do łatwych, a czasem i przyjemnych. W poszukiwaniu nowych dróg i nowych środków ekspresji nowi poeci często dochodzą do nieprawdopodobnych wykrętasów i wywijasów, nie bacząc na dzikie skojarzenia, które one mogą wywołać. Z drugiej strony, obok rzeczywistych talentów zjawiają się (jak to zawsze bywa) „kombinatorzy" poetyccy operujący nie nowymi ujęciami poetyckimi, lecz sztuczkami bezcelowymi.

Czesław Miłosz należy do rzeczywistych, świeżych i wyraźnie zarysowanych talentów poetyckich młodego pokolenia. Byłbym nieszczery, gdybym starał się tu ukryć czy przemilczeć, że i u niego zdarzają się (lub zdarzały) utwory (lub choćby ich części) natury eksperymentalnej, pozbawione charakteru konieczności artystycznej. Da się to oczywiście wyjaśnić tym, że i on wyszedł z pewnej „szkoły poetyckiej", może nawet przeszedł przez rozmaite szkoły, których wspólną bodaj cechą jest dążność do opanowania liryzmu, ujmowania go w rygor formy, zerwanie z tradycyjną rytmiką, rymem i strofiką, i postawienie na to miejsce rytmu nierównego, rwanego, rymów „dalekich", nowej metafory, nie posiadającej żadnych związków z rzeczywistością (stąd trudnej do „wyobrażenia" sobie) i elipsy, jako pomijania tego wszystkiego, co nie jest dla osiągnięcia wyrazu bezwzględnie konieczne.

Wyjaśnienie powyższe nie może być, naturalnie, usprawiedliwieniem. Trzeba jednak stwierdzić wyraźnie, że nie w eksperymentach leży istota i wartość twórczości Miłosza. Nawet w swoich wcześniejszych wierszach potrafi on zdobyć się na sformułowania poetyckie mające znaczenie ogólne, niezależnie od takiej czy innej szkoły:

Już pora
już pora spojrzeć na lata
Stoją rzędem lata przeszłe jak łuski po wystrzelanych nabojach
Historio
Historio lat następnych,
w spazmie,
jak konający otwierając i zamykając palce rąk
przystaje nagle ten
kto ciebie pojął

Albo:

Tu jest nędza. Tu jest krzyk głodnych mas.
Tu jest rozpacz co ściska gardło.
...W ciemnych dymach i w groźny czas,
dniem i nocą
huczał Żyrardów

Albo inny motyw, związany z pierwszym:

Ciężko
stać się jednym z wielu milionów
trudno
zrozumieć, że życie twoje tylko drobny pyl
W wieńcach wstęgach powieje wiatr przyszłości
miasta w słońcu zieleni będą rosły
ziemia stanie się najszczęśliwszą planetą
ale wtedy już nie będziesz żyl.
Pozdrawiaj dalekie czasy
nocą szepcz do zaryglowanych, drzwi
do izb wstrząsanych, przez serc cichy stuk
do ludzi nieświadomych, wsłuchanych w rytm krwi:
wielka, piękna ziemia, pod wami
wielka, krwawa leży u waszych nóg.

Powyższe wyjątki mogą już dać pewne wyobrażenie o tym, jaki jest „świat poetycki" Miłosza. Dźwięczy w nim silnie element społeczny, często w bardzo szlachetnym gatunku oburzenia i buntu przeciwko potwornościom dzisiejszego świata. W związku z tym zjawia się zamyślenie nad przyszłością, „historią następnych

lat", które – jak widzieliśmy, w pierwszym urywku – nie ma charakteru taniego optymizmu. Troska i ból każą mu „patrzeć i słuchać".

Aby wynaleźć formy godne czasu moich synów,
aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
t. rzucić o...
W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości.

Tak samo spojrzenie na świat dzisiejszy nie jest doktrynerskie, choć oceniany on jest *sub specie* przyszłych dni. Na życiu pokolenia zaciążyły przejścia, które takie oto wywołują słowa:

...Patrz: mamy po dwadzieścia kilka lat, a już przypomnieć
nie umiesz
czy to jaśmin wybuchał i kwitł? Czy to noce rozłamywał świt
czerwony od krakaniu wron?
Gzy to huczała pieśń? Czy może byliśmy szczęśliwi?

Podobny ton brzmi w jednym z najlepszych i najdojrzalszych. wierszy Miłosza: *O książce*, napisanym równym, klasycznym niemal trzynastozgłoskowcem:

My niespokojni, ślepi i epoce wierni,
Gdzieś daleko idziemy, nad nami październik
...Wawrzyn jest niedostępny nam, świadomym kary,
jaką czas nam wyznacza, którzy pokochali
doczesność, ogłuszoną hałasem metali.

A równocześnie zjawia się lęk o wartości kulturalne:

Gdzież jest miejsce dla ciebie w tym wieku zamętu
książko mądra, spokojna, stopie elementów
pogodzonych na wieki spojrzeniem artysty?

Musiałem tu ograniczyć się do bardzo ogólnikowego zaznaczenia kilku zasadniczych rysów poezji Miłosza. Cytowałem obficie w przekonaniu, że słowa poety lepiej przemówią same. Nie czas jeszcze na szczegółowe charakterystyki i ujęcia. Młody poeta jest w pełni sił, tworzy, rozwija się, przechodzi różne etapy – może w obecnej chwili jest już daleko poza tym „światem", który staraliśmy się naszkicować. Ale z tego, co już dał, wyłania się niewątpliwie wyraźnie zarysowana indywidualność poetycka, dążąca do sformułowania własnego spojrzenia na świat, własnego wyrazu. Osiągnął w tym kierunku – jak widzieliśmy – już niemało. Życzymy mu dalszych i coraz wyższych osiągnięć.

Jerzy TIMOSZEWIC

Manfred Kridl o Czesławie Miłoszu

Dobrze pomyślany i zredagowany dodatek do 75 numeru „Zeszytów Literackich" zawiera wybór wypowiedzi o Czesławie Miłoszu z lat 1937-2000. Szkoda może tylko, że zabrakło Seweryna Pollaka, jego recenzji z *Trzech zim*, którą Miłosz ocenił jako „bardzo inteligentną" i sądził, że „on właściwie wyrobił mi opinię katastrofisty". Chyba warto też było przedrukować Ignacego Fika (Miłosz o nim także wspomina), którego pamfletowy ton zadziwiająco przypomina pewne dzisiejsze publikacje, całkiem odmienne ideologicznie. W antologii „Zeszytów" najwcześniejszy jest głos Józefa Czechowicza z 1937 roku. Mógłby zostać poprzedzony wcześniejszą o trzy lata wypowiedzią Manfreda Kridla, który przewodniczył sądowi konkursowemu wileńskiej Nagrody im. Filomatów. Nagrodę w wysokości 1000 zł podzielono pomiędzy Czesława Miłosza i Tadeusza Łopalewskiego i wręczono 20 czerwca 1934 na 227 Środzie Literackiej w Celi Konrada, w dawnym klasztorze bazylianów. Wówczas krótkie przemówienie o twórczości Miłosza wygłosił profesor Kridl. Po latach, w rozmowie z Maciejem Nowakiem, tak wspominał to wydarzenie Tadeusz Byrski:

> Kridl i Srebrny byli w jury tej nagrody i uchwalili, że Miłosz zostanie laureatem. A był on już wtedy autorem *Trzech zim* [jeszcze nie wyszły w 1936]. I straszna powstała z tego awantura. Taki młody taką nagrodę, co to jest takiego?! W rezultacie nagrodę dla świętego spokoju podzielono po połowie. Między Łopalewskiego i Miłosza. I pamiętam jak ksiądz Piotr Śledziewski, który był z nami w przyjaźni, mieliśmy wspólne gusta, mówił:
> – No, szczęśliwie uniknęliśmy kompromitacji, bo byłby ten smarkacz Miłosz nagrodę dostał, a tak honor ratuje jeszcze Łopalewski.
> I proszę pana, jest potem Środa Literacka z okazji wręczania tych nagród. Miłosz czyta takie rzeczy, jak *Ptaki*, *Do księdza H.*, *O książce* a Łopalewski nowelkę *Tango*. Szmira nieprawdopodobna. Przecież to chować głowę pod stół.

Władysław Arcimowicz w opublikowanym dwa dni potem w „Kurierze Wileńskim" artykule ujawnił bardziej istotną niż „smarkaczowska" młodzieńczość Miłosza przyczynę oporów wobec tego laureata. Pisał, że publicystyka Henryka Dembińskiego i Stefana Jędrychowskiego urobiła poetom „Żagarów" „opinię radykałów", która „w odniesieniu do Miłosza jest wręcz mylna", choć w jego twórczości znaleźć można i „zagadnienia społeczne", i „pacyfizm". I dość niezgrabnie brał poetę w obronę:

> Nie brak w poezji Miłosza nuty patriotycznej. Owszem zajmuje ona nawet naczelne miejsce. Nie jest to płytki hurra-patriotyzm. Nie ma tu peanów na cześć wszystkiego, co polskie. To nie jest patriotyzm Wincentego Pola.

Miłosz był krótko na wileńskiej polonistyce, ale należał do Sekcji Twórczości Oryginalnej Koła Polonistów, którą opiekował się Manfred Kridl. Poświęcił mu obszerny rozdział w swoim *Abecadle* nie wspominając jednak o udziale Kridla w przyznawaniu Nagrody im. Filomatów, ani o jego wystąpieniu na Środzie Literackiej.

Tekst wystąpienia Kridla, autograf pisany drobnym równym pismem, znajduje się w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk (Lietuvos Mokslų Akademijos Cėntrinis Biblioteka, dawna Biblioteka Wróblewskich), w zespole papierów Kridla, sygnatura F.115, M.K. 487. Odpisałem go latem 1971 roku i parę miesięcy potem wysłałem Miłoszowi do Berkeley. Nie było reakcji. List mogła skonfiskować polska, powiedzmy, poczta albo... amerykańscy listonosze. Później bowiem dowiedziałem się od Andrzeja Miłosza, że nie należy wysyłać do jego brata listów poleconych, bo listonoszom, wrzucającym zwykłe listy do skrzynki przy drodze, nie chce się drapać na Niedźwiedzi Szczyt z przesyłką poleconą i zdarza się, że po paru milach wyrzucają ją w krzaki. Nie dojdziemy dziś jak było, pewne, że list nie dotarł do adresata, który się zdziwił i ucieszył, gdy mu po latach wręczyłem tekst przemówienia (powiedział, że da go córce Kridla). Było to w Wilnie, 3 czerwca 1992, gdy w Celi Konrada wskrzeszono Środy Literackie. Niemal dokładnie w 58 lat po tamtej Środzie i przemówieniu Manfreda Kridla.

„Zeszyty Literackie". *W hołdzie Czesławowi Miłoszowi*. Dodatek do numeru 75 (2001); – sp. [S. Pollak] *Apokalipsa w cuglach*, „Nowa Kwadryga" 1937 z. 3; – E. Czarnecka [R. Gorczyńska] *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Nowy Jork 1983, s. 40; – I. Fik *Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza*, „Pion" 1938 nr 36; – J. Hernik Spalińska *Wileńskie Środy Literackie (1927-1939)*, Warszawa 1998, s. 220; – I. i T. Byrscy *Wspomnienia z lat trzydziestych*, „Pamiętnik Teatralny" 1986 z. 2-3; – W. Arcimowicz *Laureaci Nagrody Literackiej im. Filomatów. Czesław Miłosz*, „Kurier Wileński" 23 VI 1934; – *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 152-158; – J. Hernik Spalińska, J. Borkowicz *Powrót „Śród Literackich"*, „Kultura" 1992 nr 7-8; – E. Sawicka *Czesław Miłosz w „Celi Konrada"*, „Rzeczpospolita" 13-14 VI 1992.

Świadectwa

Anka GRUPIŃSKA,
Bartek CHOROSZEWSKI

Sprawa michalińska
Opowieść o jednym epizodzie z dziejów Żydowskiego Związku Wojskowego

Historia żołnierzy Żydowskiego Związku Wojskowego, organizacji rewizjonistycznej w getcie warszawskim, zdaje się być skazana na swoją niekompletność. Jest powieścią składaną ze strzępów, których nikt dziś już nie może w sposób jednoznaczny uwiarygodnić bądź zanegować. Świadectw jest niewiele, dokumentów nie ma prawie wcale. Od jakiegoś czasu spieramy się o ŻZW – czasem ze świadectwami, często między sobą. Bywa, że spory wynikają z potrzeby rozumienia, kiedy indziej – z potrzeby układania historii i używania jej dla własnych interesów. Nie wierzymy, że ktokolwiek może ułożyć jednobrzmiący elementarz tej organizacji. Bo relacje, świadectwa, wspomnienia nie tylko się nie dopełniają, lecz często bywają po prostu sprzeczne.

Żydowski Związek Wojskowy wywodzi się z organizacji Bejtar – może już w 1939 roku, a może dopiero po pierwszych walkach w getcie w styczniu 1943. Związek miał swoją bazę na placu Muranowskim. Nie wiemy, ilu liczył żołnierzy. Nie wiemy, kto był jego przywódcą – może Dawid Apfelbaum, może Paweł Frenkiel, a może Leon Rodal. Nie wiemy, ile broni i jaką broń mieli żołnierze ŻZW. Wiemy, że 19 kwietnia stoczyli bitwę na placu Muranowskim i że wielu powstańców wyszło zaraz po niej tunelem wykopanym pod ulicą Muranowską. Wiemy, że ŻZW miał kontakt z pomniejszymi organizacjami polskiej konspiracji – Organizacją Wyzwolenia Korpus Bezpieczeństwa (OW KB) i Polską Ludową Akcją Niepodległościową (PLAN). Długa jest lista kolejnych tematów, których jedna wersja nie istnieje. Dla przykładu: nazwa organizacji, jej struktura, dowództwo i zwykli żołnierze ŻZW, działalność propagandowa w getcie, eksy – czyli wymuszanie haraczy na rzecz Związku, wyroki na gestapowskich agentach, historia tunelu pod Mu-

ranowską, stosunki z Żydowską Organizacją Bojową, kontakty z Polakami, walki powstańcze w getcie, zawieszenie flag na Muranowskiej, kwestia Hotelu Polskiego, wreszcie udział rewizjonistów w polskim powstaniu '44. I jeszcze pewnie kilka.

W pierwszych dniach powstania duża grupa żołnierzy ŻZW wydostała się na polską stronę. Chcieli przyłączyć się do oddziałów partyzanckich. Dotarli do Michalina koło Otwocka. Tam zostali zaatakowani, w walce zginęło ich wielu. Niektórzy zdołali wrócić do Warszawy. Tutaj opowiadamy o tym właśnie zdarzeniu, jednym epizodzie z dziejów Żydowskiego Związku Wojskowego. Nazwijmy tę opowieść „sprawą michalińską".

22 kwietnia 1943 o 6 godz. 14 Żydów, 8 mężczyzn i 6 kobiet, zostało zaatakowanych przez żandarmerię w Otwocku, okręg warszawski (24 km na południowy wschód od Warszawy). Potraktowano ich wg przyjętych środków. Część tych Żydów miała lekkie rany, a zostali oni ranni w nocy z 20-go na 21 kwietnia 1943 podczas wydarzeń w getcie warszawskim. Żydzi opuścili getto warszawskie poprzez uprzednio przygotowane przejścia podziemne i kanały. (Podpis nieczytelny) Major żandarmerii. [1]

Najpewniej o tym właśnie wydarzeniu piszą: uczestnik – NN, uczestnik o nieznanym imieniu, i relacjonujący – Bernard Mark, Helena Kowalska, kpt. Cezary Janusz Ketling-Szemley, Chaim Lazar, Józef Grynblatt, David Wdowiński. Relacja rewizjonisty, żołnierza ŻZW, winna być źródłem najbardziej cenionym przez historyków, bo pochodzi z tego czasu i miejsca. Wiosną, a może latem 1943 Icchak Cukierman, „Antek", jeden z przywódców Żydowskiej Organizacji Bojowej, spotkał bojowca rewizjonistów „Czerwonego Pawła" (Pinię Besztymta), po powstaniu ukrywającego się w mieszkaniu bundowca Dawida Klina. Cukierman poprosił rewizjonistę o spisanie swoich przeżyć. Relacja NN to najpewniej tekst owego Pawła, powstały na prośbę Cukiermana. Jest to drugi, obok wyżej cytowanego meldunku, i ostatni, według naszej wiedzy, tekst źródłowy opisujący wydarzenia w Michalinie.

Opowiadając o przygotowaniach do powstania, NN napisał: „[...] za 50 zł – p. Kapitan wynajął dla nas willę w Michalinie koło stacji kolejki. W willi tej mieliśmy pozostać kilka dni a stamtąd po wyekwipowaniu miano nas przewieźć do oddziałów partyzantki w lesie. Byliśmy zachwyceni – nasze marzenia mają się urzeczywistnić". Dalej NN pisze, że 22 kwietnia oddział powstańców podchorążego [bez podania imienia – A.G i B.Ch.] wycofuje się tunelem na stronę polską do wynajętego wcześniej mieszkania przy Muranowskiej 6. Żydzi próbują nawiązać kontakt z polskimi oficerami. Autor relacji z dwoma kolegami zostaje wysłany z ukrycia na Muranowskiej w poszukiwaniu pomocy dla całej grupy.

Dnia 25.IV. o godz. 9 rano wychodzimy w trójkę oczywiście uzbrojeni. Sierakowską do Wiaduktu i tramwajem na Żoliborz. Jesteśmy u znajomych 3-ch oficerów. Oni będąc w A.K. o wszystkiem wiedzieli. Rozpłakali się i obiecali nam natychmiastową pomoc przy przewiezieniu kolegów do Michalina. Minęło znowu kilka godzin – żadnej pomocy nie widać. Działamy już na własną rękę. Jeden z naszych znajomych wynajmuje dla nas auto-ka-

1/ Za: B. Mark *Powstanie w getcie warszawskim*, Warszawa 1963, s. 260.

rawan i po dwa tysiące złotych w trzech kursach wydostaliśmy się. Jest nas wszystkich 44 osoby. Jesteśmy w Michalinie. Ładnie. Woda – łazienka, ale nie ma łóżek. Śpimy na podłodze. Jedzenie przywożą nasi chłopcy z Otwocka i Falenicy. Staramy się za wszelką cenę o kontakt. Tylko obiecują. Niektórzy zaczynają rozumieć, że po prostu jesteśmy już niepotrzebni. Że jesteśmy tylko Żydami. Nasz podchorąży mówi, że jednak nami się zajmą. [...] W piątek 30 kwietnia podczas wydawania obiadów rozległy się strzały – nasz wartownik ranny i opowiada, że to polska policja strzelała bez żadnego uprzedzenia. Jesteśmy gotowi do walki. Postanawiamy wyjść w las otaczający willę. Wychylamy się przez drzwi, ale polska policja zaczyna strzelaninę. Uciekamy więc przez tylne okno, padamy od razu na ziemię i dajemy salwę w kierunku policjantów, poczym uciekamy. Za nami już nikt nie strzela. Wybieramy kierunek na szosę lubelską. Idziemy niosąc rannego. Odpoczywamy w lasku kolo wsi Mlądz – w tym miejscu chcemy przejść przez rzekę Świder. Nagle strzały. To strzela do nas żandarmeria z karabinków maszynowych. Odpowiadamy ogniem i usiłujemy przedostać się na drugi brzeg. Zabito nam 12 ludzi. Kierujemy się na Teklin pod Otwockiem i tam znowu strzelanina. Nie spisaliśmy się dobrze. Urządzili na nas nagonkę i wpędzili nas do lasu śródborowskiego i tu strzały. Nareszcie zbliża się noc i trochę odpoczniemy. Do godziny pierwszej w nocy maszerujemy. Odpoczywamy na terenie wojskowym poza zasiekami. Namyślamy się. Wszyscy chcą iść naprzód na Celestynów, Garwolin, w lasy. Ja jedyny oponuję – jesteśmy za bardzo wyczerpani nerwowo – fizycznie mniej. Według mego zdania – należałoby wyszukać jakąś melinę na parę dni. Przekonałem wszystkich. Znajdujemy chałupę-kolonię. Przyzwoity chłop schował nas i jest razem z nami. Rodzinę uprzedziliśmy, że w razie zdrady zabijemy naszego zakładnika i stodoły puszczamy z dymem. Przedstawiliśmy się jako oddział partyzancki, w co oczywiście uwierzył. Mieliśmy więc odpoczynek i żywienie. W okolicy była obława i usilnie nas szukano. Po dwóch dniach postanowiliśmy dostać się do Warszawy i uzyskać tam zbawienny kontakt. Dwójkami, trójkami przebijamy się do Warszawy. Pieszo, koleją, rowerem – czym kto mógł. W drodze zginęło [autorzy: cyfra nieczytelna] osób. W Warszawie jest nas teraz 29 osób. Każdy umieszcza się, gdzie może. Dużo nam pomaga nasz podchorąży.

Tyle informacji na ten temat otrzymujemy od uczestnika zdarzenia. [Zakatalogowane w Archiwum Beit Jabotinski w Tel Awiwie jako świadectwo Pawla Rudego, 3/1 hav 7 bet]

Powstaniem w getcie warszawskim zajmował się pewnie trochę z pasji – bo przedwojenny dziennikarz prasy żydowskiej, a trochę z urzędu – bo dyrektor Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie w latach 50. – Bernard Mark. Sam wojnę przeżył w Związku Radzieckim i do Warszawy wrócił już po. Jego książki są od lat pierwszymi w kanonie tekstów cytowanych, choć dziś wiemy na pewno, że pełne błędnych informacji i stronniczej narracji. Bernard Mark opowiada także o sprawie michalińskiej – podaje szczegóły, których nie znajdujemy w innych tekstach. Nie powołuje się na żadne źródła, nie sposób więc jego opowieści zweryfikować.

Wedlug B. Marka 20 kwietnia grupa Żydów wycofała się z Muranowskiej przez tunel, zabierając rannych. Przy pomocy oddziału OW KB kpt. Henryka Iwańskiego przedostała się na linię otwocką. Żołnierze żydowscy zostali przewiezieni w trumnach, które członek grupy Iwańskiego, por. Marian Kowalski „Sęp", wypożyczył w zakładzie pogrzebowym Majewskiego i Grabowskiego (członka OW KB) na Woli. 22 kwietnia grupa ta, licząca podobno – pisze Mark – 20 osób, dociera do opuszczonej willi w lesie między Michalinem a Józefowem. Miejsce ukrycia Żydów wydał jeden z miejscowych granatowych policjantów. Willa została otoczona przez żandarmerię niemiecką i granatową policję. W czasie walki ranni powstańcy próbowali przedrzeć się do lasu, część zginęła razem ze swoim dowódcą Leonem Rodalem. Inni – podaje Mark –przedostali się do Otwocka. Zaatakowali tam posterunek policji i uwolnili żydowskie dziewczęta przetrzymywane w otwockim areszcie. Ta sama grupa ŻZW przystąpiła do partyzanckiego oddziału PAL w powiecie grójeckim. Tyle Bernard Mark[2]. Bardzo chciałoby się wiedzieć, skąd miał te informacje.

Po wojnie historia Żydowskiego Związku Wojskowego obrosła świadectwami pomocy, której polskie organizacje konspiracyjne udzieliły bojownikom z placu Muranowskiego. (Apologetą tematu jest bez wątpienia ostatnio często przywoływany Tadeusz Bednarczyk, pracownik urzędu skarbowego w getcie, a po wojnie autor antysemickiej książki o getcie warszawskim).

Niektóre świadectwa potwierdzają ścisłe związki ŻZW z Korpusem Bezpieczeństwa, z należącą doń grupą majora Henryka Iwańskiego „Bystrego". O tych kontaktach pisze w oświadczeniu z 1965 Helena Kowalska: „W czasie powstania w getcie, jako łączniczka brałam udział w wielu akcjach pomocy m.in. w wyprowadzeniu z getta grupy bojowców z ulicy Zamenhofa przez pl. Muranowski do Michalina". [Odpis zeznania nr 6 159 z 27.09.1965, Archiwum Beit Jabotinsky, Tel Awiw, oryginał w Żydowskim Instytucie Historycznym]. Potwierdza to oświadczenie podpisane przez żołnierzy KB: kpt. Władysława Zajdlera „Żarskiego", ppor. Mariana Tadeusza Kowalskiego „Sępa", st. sierż. Józefa Lejewskiego „Garbasza", mjr. „Bystrego" Iwańskiego, por. „Kałmyka" Madanowskiego i Helenę Kowalską. „Kowalska uzbrojona w pistolet maszynowy Błyskawica i granaty ręczne, razem z Sępem i innymi żołnierzami KB, w samochodzie-karawanie wywiozła bojowców na linię otwocką". [Odpis oświadczenia nr 6 159, bez daty, Archiwum Beit Jabotinsky, Tel Awiw, oryginał w ŻIH]. Takich „wzajemnych" oświadczeń Polaków, członków OW KB związanych z historią ŻZW spisano kilka – często w tym samym dniu i u tego samego notariusza wiele lat po wojnie.

O swój udział w tamtych wydarzeniach upominają się także inni: na przykład kpt. Cezary Janusz Ketling-Szemley dowodzący oddziałami Polskiej Ludowej Akcji Niepodległościowej. Ketling w swojej relacji odnosi się do tekstu Bernarda Marka, który kwestionuje, pisząc, że oparty jest on zapewne na materiałach otrzymanych ze środowisk OW KB. Oto wersja kpt. Ketlinga-Szemleya:

2/ B. Mark *Powstanie w getcie warszawskim*, Warszawa 1963.

W istocie rzecz miała się w ten sposób, że walkę [willę – A.G., B.Ch.] w Michalinie na kolonii Błota, wynajął na kilka tygodni przed powstaniem płk. Mak-Piątkowski, członek Str. Dem. i mój osobisty zarazem przyjaciel. Wywiózł zaś ich podchor. Ryszard Więckowski, mój bezpośredni podkomendny nie mający z KB nic wspólnego. Grupa ta została zdekonspirowana po przybyciu na skutek nie zachowywania środków ostrożności, przy czym część jej poległa, część skierowała się w porozumieniu ze mną do oddziału partyzanckiego PAL pozostającego pod dowództwem Tadeusza Bilewicza obecnie zam. w Falenicy ul. Artystyczna 6.

[Relacja *Przyczynek do historii mojej walki i współpracy Żydowskim Związkiem Walki Wyzwoleńczej na terenie ghetta warszawskiego w latach okupacji*, 14.02.1963, Archiwum Beit Jabotinsky, Tel Awiw, oryginał w ŻIH].

Chaim Lazar, autor książki o ŻZW[3], historyk-amator, przedwojenny bejtarowiec z Wilna, powołuje się na świadectwo Cezarego Janusza Szemleya-Ketlinga. Znane są nam dwie relacje tego żołnierza PLAN-u. W żadnej z nich nie znajdujemy pewnych informacji, które podaje Lazar, jak powiada – za Ketlingiem. Na przykład tych, które dotyczą liczb. Według Chaima Lazara ewakuację żołnierzy ŻZW karawanami przeprowadził Cezary Szemley-Ketling. W każdym karawanie wokół trumny siedziało 18 osób udających żałobników. Karawan zazwyczaj wyruszał z podwórka ul. Muranowskiej 6. Cała akcja trwała około tygodnia, ludzi transportowano w okolice Michalina. Według Ketlinga, pisze Lazar, do kolonii Błoto przewieziono około 400 ludzi z ŻZW. 140 przyłączyło się do oddziału AK, reszta szukała kontaktu z partyzantami. „Obecność tak dużej uzbrojonej siły – pisze Lazar – nie mogła pozostawać w tajemnicy przez długi czas, szczególnie że kończyły się zapasy żywności. Około dwóch tygodni po przybyciu powstańcy zostali otoczeni przez Niemców. [...] 1/3 powstańców zginęła w czasie walki, a reszta się rozpierzchła". Jeśli przynajmniej w części można domyślać się przyczyny zatajenia źródła informacji przez komunistycznego historyka Bernarda Marka, trudno je odgadnąć, jeśli idzie o pracę Chaima Lazara.

Kolejną postacią tej historii jest Józef Grynblatt, żołnierz ŻZW, według własnego (i tylko tego) świadectwa członek siedmioosobowej komendy organizacji. W 1991 opowiadał także o wydarzeniach w Michalinie. Mówił wtedy, że wyszedł z getta kanałem, przez Karmelicką 5, pod kościołem Karmelitów na Lesznie, najprawdopodobniej 26 kwietnia 1943. Do kanału weszło dwudziestu kilku ludzi, a wyszło ośmiu, pozostali zginęli w kanale. Ktoś czekał na powstańców przy włazie na ulicy Grójeckiej i tej samej nocy zawiózł ich do Michalina. W Michalinie byli już powstańcy, którzy przybyli tam wcześniej: m.in. Paweł Sewek Liwa, Natan Schultz i Jerzy Bielawski. Grynblatt po trzech dniach wyjechał z Michalina do Warszawy, żeby załatwić coś dla grupy, bo tylko on miał stosowne papiery. Tego samego dnia kryjówka została otoczona, wywiązała się walka. Grynblatt powiada, że w tym domku w Michalinie był podkop i tamtędy niektórzy powstańcy wydostali się do lasu. O tej walce opowiedział Grynblattowi później Paweł [?Frenkiel], który

3/ Chaim Lazar *Muranowska* 7, Tel Aviv 1966.

ukrywał się na Grzybowskiej razem z innymi ocalałymi z Michalina. [Rozmowa przeprowadzona przez Ankę Grupińską w 1991, maszynopis].

David Wdowiński, według własnych jego słów przywódca polityczny rewizjonistów i współorganizator ŻZW, napisał w 1963 monografię bejatrowców. Wdowiński został wywieziony z getta w pierwszych dniach powstania. Jego wersja historii walk w getcie warszawskim jest relacją z opowieści zasłyszanej. (Wdowiński spotkał w obozie w Budzyniu żołnierza ŻZW Jakuba Katza, który opowiedział mu o bojach toczonych przez powstańców). Niestety nie wiadomo, z jakiego źródła pochodzą informacje o Michalinie, które podaje David Wdowiński: 29 IV, jedenastego dnia powstania, grupa ŻZW wychodzi tunelem i przebija się do Michalina, żeby tam walczyć, część zostaje w getcie jako osłona. Tej samej nocy grupa przybywa do lasu, ale zostaje wykryta przez Niemców i otoczona – dochodzi do zażartej walki. Po wielu godzinach grupa przedostaje się z powrotem do Warszawy, do przygotowanego bunkra na Grzybowskiej. Ta wersja jest zdecydowanie najkrótsza, najuboższa w szczegółowe informacje, opowiedziana na takim poziomie ogólności, że brzmi najbardziej prawdziwie[4].

Czas na poskładanie wyżej cytowanych fragmentów. Czas na zbudowanie jednej, choć niepełnej i niedokończonej, opowieści. Przytoczyliśmy zapisy ośmiu autorów. Oto historia prawie uporządkowana:

* Jakiś czas przed powstaniem p. Kapitan – oficer polskiego podziemia – wynajął willę w Michalinie dla żołnierzy ŻZW [NN]. Mógł to być płk Mak-Piątkowski [Ketling- -Szemley]. ** 22 kwietnia oddział powstańców pod dowództwem podchorążego wychodzi z getta tunelem pod ulicą Muranowską (wejście do tunelu znajdowało się w kamienicy domu numer 7, w getcie, a wyjście w kamienicy domu numer 6, po stronie polskiej) [NN]. 20 kwietnia grupa ŻZW wychodzi z getta tunelem pod Muranowską [Mark]. Grupa bojowców ŻZW zostaje wyprowadzona z ulicy Zamenhofa przez plac Muranowski [Kowalska]. 26 kwietnia grupa około 20 osób wychodzi kanałem z Karmelickiej 5 na Grójecką [Grynblatt]. 29 kwietnia grupa wychodzi tunelem i przedostaje się do Michalina [Wdowiński]. Najprawdopodobniej kilka grup, które chciały dotrzeć do Michalina, wyszło z getta różnymi drogami i w różnym czasie. *** 25 kwietnia żetzetwuowcy na własną rękę organizują transport do Michalina. Auto-karawan w trzech kursach przewozi 44 osoby [NN]. 22 kwietnia Marian Kowalski „Sęp" wynajął karawan i przewiózł w trumnach 20 żołnierzy do Michalina [Mark]. Kowalska razem z „Sępem" przewiozła karawanami powstańców na linię otwocką [oświadczenie żołnierzy OW KB]. Bojowców ŻZW wywiózł podchorąży Ryszard Więckowski [Ketling-Szemley]. Karawany, w każdym po 18 osób, odjeżdżały z Muranowskiej 6. Akcja trwała około tygodnia. Do Michalina przewieziono 400 ludzi [Lazar]. 26 kwietnia do Michalina dotarło ośmiu ludzi ocalałych z wędrówki kanałami [Grynblatt]. Karawan jako środek transportu występuje we wszystkich relacjach dotyczących wyjścia przez tunel pod Muranowską. Jeżeli było kilka grup, które wyszły z getta – mogły one w róż-

4/ D. Wdowiński *And we are not saved*, New York 1963.

nym czasie i różnej liczbie dotrzeć do Michalina. Niewiarygodny jednak wydaje się zapis Lazara o 400 żołnierzach ŻZW przewiezionych do Michalina. **** 22 kwietnia o godzinie 6 żandarmeria zaatakowała grupę 14 Żydów w Otwocku. Ludzi „potraktowano wg przyjętych środków" [raport żandarmerii]. 30 kwietnia w porze obiadowej ukrywający się w willi zostali zaatakowani przez polską policję. Zginęło 12 osób. Po kilku dniach do Warszawy dociera 29 osób [NN]. Żydów wydal granatowy policjant. W walce zginął Leon Rodal. Niektórzy przyłączyli się do oddziału partyzanckiego PAL [Mark]. Grupa została zdekonspirowana – część poległa, a część przystąpiła do oddziału PAL pod dowództwem Tadeusza Bilewicza [Ketling-Szemley]. Dwa tygodnie po wyjściu w walce ginie 1/3, a 140 przyłącza się do oddziałów AK [Lazar]. 30 kwietnia dochodzi do walki. Są zabici, niektórym udaje się przedostać do Warszawy, inni idą do lasu [Grynblatt].

Noty o autorach

Włodzimierz Bolecki, profesor w IBL PAN oraz UŁ, współredaktor „Tekstów Drugich". Opublikował m.in. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym* (1982, 1996), *Polowanie na Postmodernistów* (1999), *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (1997, 2000). Współautor *Słownika Schulzowskiego* (2003).

Bartosz Choroszewski, absolwent polonistyki UW. Autor niepublikowanego *Dziennika o Zagładzie.*

Anka Grupińska, pisarka, autorka książek: *Po kole. Rozmowy z żydowskimi żołnierzami* (1991), *Najtrudniej jest spotkać Lilit. Opowieści chasydek* (1999), *Ciągle po kole. Rozmowy z żołnierzami żydowskimi* (2000), *Odczytanie listy. Opowieści o powstańcach żydowskich.* Opracowała album fotograficzny *Warszawa 1943, Warszawa 1944*, współautorka wystawy *Żydzi Warszawy 1860-1943* (2003).

Magda Heydel, adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej UJ, zajmuje się głównie zagadnieniami przekładu literackiego. Ostatnio opublikowała *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej* (2002). Tłumaczyła m.in. eseistykę S. Heaneya, T.S. Eliota, Cz. Miłosza. Jest redaktorem naczelnym pisma „Przekładaniec. *A Journal of Literary Translation*".

Jerzy Jarzębski, prof. dr hab., prof. zw. UJ, historyk i krytyk literatury. Autor kilkunastu książek o prozie polskiej XX wieku, juror wielu konkursów literackich. Znawca twórczości B. Schulza, W. Gombrowicza i S. Lema, autor opracowań i redaktor dzieł zebranych wymienionych twórców. Ostatnio opublikował *Podglądanie Gombrowicza* (Kraków 2001), *Wszechświat Lema* (Kraków 2003), *Słownik Schulzowski* (Gdańsk 2003) (wraz z W. Boleckim i S. Rośkiem).

Monika Kaczorowska, doktorantka w Katedrze Literatury Współczesnej i Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się teorią przekładu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat przekładu jako kontynuacji twórczości własnej na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka. Ostatnio opublikowała:

Alice – Ala – Alicja. Język przekładów wobec języka powieści – próba oceny, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 8: *Stereotyp a przekład*, red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, (2003).

Zbigniew Kloch, dr hab., pracownik Pracowni Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego IBL PAN. Autor książek: *Tradycje i konwencje. O poezji I wojny światowej*, Wrocław 1985, *Spory o język*, Warszawa 1995. Zajmuje się teorią znaku, kulturą masową, prozą współczesną, analizą dyskursu publicznego.

Małgorzata Łukasiewicz, tłumaczka literatury niemieckojęzycznej, krytyk. Przełożyła ostatnio *Przyszłość natury ludzkiej* J. Habermasa, *Ponad granicami. Wspomnienia R. Dahrendorfa*, *Mały krajobraz ze śniegiem* R. Walsera. Należy do rady programowej serii „Pisarze Języka Niemieckiego" w Wydawnictwie Literackim, ma stałą rubrykę literacką w miesięczniku „Znak".

Piotr Michałowski, dr hab., pracownik Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego; autor książek *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2001); redaktor tomów *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm* (2002).

Zofia Mitosek, prof. dr hab., kierownik Zakładu Teorii Literatury i Poetyki na Wydziale Polonistyki UW. Autorka książek *Literatura i stereotypy* (1974), *Teorie badań literackich* (cztery wydania, ostatnie 1998), *Mimesis. Zjawisko i problem* (1997), *Poznanie w powieści – od Balzaka do Masłowskiej* (2003).

Anna Mrozińska, polonistka, zajmuje ją problematyka tożsamości we współczesnej kulturze. Współpracuje z czasopismem „Ziemia Łódzka".

Elżbieta Skibińska, dr hab., prof. Uniwersytetu Wrocławskiego, romanistka i polonistka w Instytucie Filologii Romańskiej UWr. Zajmuje się problemami przekładu w ujęciu językoznawczym i kulturowym oraz dydaktyką przekładu. Autorka monografii *Przekład a kultura. O elementach kulturowych we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza"* oraz artykułów dotyczących przekładu jako pośredniczenia międzykulturowego i wpływu przekładu na polszczyznę.

Gianni Vattimo, ur. 1936, włoski filozof, jeden z najważniejszych przedstawicieli współczesnej myśli hermeneutycznej, wykłada na uniwersytecie w Turynie. Zajmuje się estetyką, etyką, filozofią religii, historią filozofii, zwłaszcza XIX i XX-wiecznej filozofii niemieckiej. Głównym źródłem inspiracji dla Vattimo są dzieła Nietzschego i Heideggera. Opublikował m.in. książki *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione* (*Podmiot i maska. Nietzsche i problem emancypacji*), 1974; *La fine della modernità* (*Kres nowoczesności*), 1985; *Etica della interpretazione* (*Etyka interpretacji*), 1989; *Oltre interpretazione. Il significato dell'emeneutica*

per la filosofia (*Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*) 1994; *Credere di credere* (*Uwierzyć w wiarę*) 1996; *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000* (*Dialog z Nietzschem. Eseje 1961-2000*), 2000.

Marek Zaleski, dr hab., docent w Pracowni Literatury XX w. W IBL PAN, zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Res Publica Nowa". Autor książek: *Przygoda drugiej awangardy* (1984, 2000), *Mądremu biada? Szkice literackie* (1990), *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w literaturze współczesnej* (1996).

Andrzej Zawadzki, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Instytutu Polonistyki UJ, zajmuje się literaturą i teorią literatury XX w. Tłumaczył na język polski prace m.in. P. Bourdieu i G. Vattimo. Autor książki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim I połowy XX w.*, (Kraków 2001).

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2003 r. **81,00 PLN.**

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2003 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 49,00 USD lub 51,00 EUR;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 58,00 USD lub 60,00 EUR;
– reszta świata 67,00 USD lub 69,00 EUR

Wpłaty w USD prosimy kierować na konto RUCH SA:
Pekao SA IV O/W-wa
12401053–40060347–2700–457872–001
w EUR:
Pekao SA IV O/W-wa
12401053–40060347–2700–459782–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Agata BIELIK-ROBSON
O podmiotowości żydowskiej

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ
Kilka uwag w kwestii prawdy

Ewa DOMAŃSKA
Niewidzialne w architekturze Daniela Liebeskinda

Maria JANION
Polska w Europie

Zdzisław ŁAPIŃSKI
Tożsamość fabularna a tożsamość liryczna

Richard RORTY
Zmierzch prawdy ostatecznej

Jerzy ŚWIĘCH
Homo exul. Parę uwag na temat kondycji nowoczesnej