

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres Les problèmes des genres littéraires



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

„Zagadnienia Rodzajów Literackich” finansowane są w ramach umowy 703/P-DUN/2016 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.

Druk czasopisma sfinansowany przez Uniwersytet Łódzki.



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LIX,
ZESZYT 3 (119)



Łódź 2016

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Agnieszka Izdebska, Michał Wróblewski

SEKRETARZ/SECRETARY

Anna Zatora

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Urszula Aszyk-Bangs (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jacek Fabiszak (Poznań), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Grzegorz Gazda (Łódź), Joanna Grądziel-Wójcik (Poznań), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Marja Härmänmaa (Helsinki), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea), Joanna Jabłkowska (Łódź), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Łebkowska (Kraków), Piotr Michałowski (Szczecin), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Naomi Segal (London), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

REDAKCJA TEMATYCZNA/ISSUE EDITORS

Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert

REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler, Viktoria Majzlan

RECENZENCI W ROKU 2016/REVIEWERS FOR 2016

Lista recenzentów zostanie opublikowana w czwartym zeszycie.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2016

Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

e-ISSN 2451-0335

Wyd. I, wersja pierwotna elektroniczna

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński, Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11

tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464

sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448

e-mail: biuro@ltn.lodz.pl

<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

PROJEKT OKŁADKI: Paweł Więckowiak

OPRACOWANIE KOMPUTEROWE I REDAKCJA TECHNICZNA: Maryla Błońska

DRUK: 2K Łódź sp. z o.o., ul. Płocka 35/45

www.2k.com.pl, 2k@2k.com.pl

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSH, EBSCOhost oraz na portalach ePNP i IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

Wstęp / Introduction	7 / 9
----------------------------	-------

ROZPRAWY | ARTICLES

Danuta Szajnert — <i>Facta ficta</i> – wokół apokryficznych <i>Pamiętników Hadriana</i> / <i>Facta ficta</i> – Around Apocryphal <i>Memoirs of Hadrian</i>	13
Arkadiusz Morawiec — Tyberiusz według Jacka Bocheńskiego / Tyberiusz According to Jacek Bocheński	31
Agnieszka Izdebska — Nieznośna lekkość przyjęć, czyli o różnych wcieleniach pani Dalloway / The Unbearable Lightness of Parties or Various Incarnations of Mrs Dalloway	41
Dariusz Bawol — „Święta poezja” starożytnych Hebrajczyków. O literackiej lekturze Biblii / “Sacred poetry” of the Ancient Hebrews. On the Reading the Bible as Literature	57
Tomasz Kłys — Psychoanaliza w kinie weimarskim / Psychoanalysis in Weimar Cinema	81
Anna Krasnowolska — Klasyczny epos perski – tradycja i świadomość autorska / Classical Persian Epics – Conscious Authorship and Tradition	95
Marta Kudelska — An Analysis of the Notion of <i>Vijñānātman</i> in the Context of the Advaitic Interpretation of the Relation between the Absolute Subject and Relative Subject	107
Renata Czekalska — The Real and the Mythicized Function of Word in the Work of a Modern Indian Poet	121
Iwona Milewska — Mahabharata w literaturze polskiej. Przekłady, tłumaczenia, inspiracje / The Mahabharata Epic in Polish Literature. Translations and Inspirations	135

ESEJE | ESSAYS

Halina Marlewicz: O słowach nieprzetłumaczalnych, czyli o staroindyjskiej koncepcji <i>rasa</i>	151
--	-----

Przedkładamy czytelnikom tom mający uczcić jubileusz dziewięćdziesięciolecia Pani Profesor Teresy Cieślikowskiej, wieloletniego kierownika Katedry Teorii Literatury i dyrektora Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Pani Profesor jest jedną z najwybitniejszych postaci w historii Uniwersytetu Łódzkiego, uhonorowaną kilka lat temu uroczystym odnowieniem doktoratu, odpowiednikiem nadania tytułu doktora *honoris causa* szczególnie zasłużonemu pracownikowi przez macierzystą uczelnię.

Od początku swej pracy naukowej Pani Profesor Cieślikowska współtworzyła łódzką szkołę teorii literatury i genologii, podejmując badania m.in. nad warsztatowością, teatralizacją, awangardowymi technikami narracyjnymi czy przemianami gatunkowymi dwudziestowiecznej prozy. Klasyczne są Jej rozprawy na temat pisarstwa Teodora Parnickiego, pionierskie na gruncie polskim — na temat intertekstualności. Interesowała się też korespondencjami oraz pograniczem sztuk i kultur. Wykorzystując inspiracje poetyk orientalnych, opublikowała wyjątkowe w skali światowej prace o sugestii literackiej.

Jako teoretyk literatury Pani Profesor Cieślikowska uprawiała badania komparatystyczne, zawsze obecne także w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Dlatego w obecnym numerze naszego pisma Czytelnik znajdzie ujęcia literaturoznawcze i kulturoznawcze, w tym filmoznawcze, rozprawy sytuujące się na styku różnych dyscyplin i prace *stricte* komparatystyczne. Wszystkie one kontynuują w pewnym sensie wątki nieobce Jej naukowym zainteresowaniom: biblistką i apokryfami, powieścią strumienia świadomości, psychologią, intertekstualnością i genologią. Wśród tych zainteresowań znalazły się także pasje dzielone z małżonkiem Sławomirem Cieślikowskim — pasje dotyczące kultury i poetyk orientalnych. Stąd, obok rozpraw autorstwa uczniów i dawnych współpracowników Pani Profesor, obecność w tym numerze tekstów pierwotnie ofiarowanych w innych wersjach językowych właśnie Jemu, co stanowi swoistą kontynuację dawnej współpracy literaturoznawców łódzkich z krakowskimi orientalistami. Oczywiście, łamy „Zagadnień Rodzajów Literackich” otwarte są na cały świat, na wszystkich zainteresowanych naszymi tematami. To otwarcie świetnie pokazuje rozległość tematyczną zainteresowań Pani Profesor oraz ambicje naszego pisma.

Ad multos annos!

JAROSŁAW PŁUCIENNIK

We provide readers with a volume to celebrate 90th anniversary of Professor Teresa Cieślowski, the long-term Head of the Department of Theory of Literature and the director of the Institute of Theory of Literature, Theatre, and Film at the University of Lodz. The professor is one of the most prominent figures in the history of the University of Lodz, honoured a few years ago with a solemn renewal of the doctorate, the equivalent of the title of doctor *honoris causa* to particularly deserving employee by the home university.

From the beginning of her research, Professor Cieślowska co-founded the Lodz school of literary theory and genology doing research into the metafictionality (in Polish: warsztatowość), theatricalization, avant-garde techniques of narrative and genre changes in the 20th prose. Her classic dissertations on the writings of Teodor Parnicki and intertextuality are a pioneering phenomenon in Poland. She was also worked on the theme of the relationships between the arts and the borderline of arts and cultures. Being inspired by the oriental poetics, she published a globally unique work on literary suggestions.

As a literary theorist, Professor Cieślowska cultivated comparative studies, always present in “The Problems of Literary Genres”. Therefore, in the current issue of our journal the reader is to find literary and cultural texts, a film dissertation and studies being at the crossroads of different disciplines and works strictly comparative. They all continue in a sense familiar threads of Her scientific interests: biblical studies and apocrypha, the novel of the stream of consciousness, psychology, intertextuality and literary genology. Among these interests, there were also passions shared with the spouse, Sławomir Cieślowski — passions for the culture and oriental poetics. Hence, the among dissertations by students and former colleagues we will find this edition of texts originally donated in other languages just to him, which is a kind of continuation of the traditional literary cooperation of Lodz literary scholars with Krakow orientalists. Of course, the columns of “The Problems of Literary Genres” are open to the whole world, to all interested in our subjects of studies. This opening shows the great thematic diversity of interests of Professor Cieślowska and the ambitions of our journal.

Ad multos annos!

JAROSŁAW PŁUCIENNIK



ROZPRAWY

ARTICLES

DANUTA SZAJNERT
Uniwersytet Łódzki*

Facta ficta* — wokół apokryficznych *Pamiętników Hadriana

Facta ficta — Around Apocryphal *Memoirs of Hadrian*

Abstract

The main issue of this article is primarily the paratextual comments by Marguerite Yourcenar made about her novel *Memoirs of Hadrian*. Paradoxically — despite all the objections of the author against recognising the text in terms of apocrypha (defined as a strong hoax / forgery) — the remarks confirm the diagnosis of the apocryphal character of the novel in another sense. Those self-commentaries, which relate to efforts to uphold ancient realities and build the illusion behind the authenticity of the autobiography of the emperor, support the idea and such understanding of apocrypha, which fully utilizes the potential genre intertext, or biblical apocrypha. The apocryphal character of *Memoirs of Hadrian* and other literary quasi-autobiographical fictions are not false attributions in which the role of the author is to play real historical persons, determine mimetic convention of a narrative, re-narration and re-focalization and related to them is the supplementation of biographical or (possibly) autobiographical intertextuality.

* Katedra Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: danka@uni.lodz.pl

W pewnych, rzadkich zresztą, chwilach zdarzało mi się wy-
czuwać, że cesarz kłamie. Musiałam mu wówczas na to po-
zwolić, jak każdemu z nas.
(Yourcenar 1988 Z: 287)¹

Facta Tak, *facta ficta* (...) Wszyscy historycy mówią o rzeczach,
które nie wyrzały nigdy poza rubieżę wyobrażeń.
(Nietzsche 1992: 271)

Publiusz Eliusz Hadrian był charyzmatycznym mężem stanu, genialnym strategiem, „niemal mędrce” (Yourcenar 1988 Z: 277), człowiekiem wielkim. Był mężny. Takim widziała go Marguerite Yourcenar. Wkład pisarki w popularyzację postaci imperatora docenił autor jego najnowszej biografii naukowej, brytyjski historyk i archeolog, Anthony R. Birley, ale zastrzegł, „że — niezależnie od całej intuicji i literackiego geniuszu tej autorki — Hadrian, którego *Pamiętniki* napisała, jest jednak postacią różną od historycznego cesarza” (Birley 2002: 8). Opinie tego rodzaju wprawiają w zakłopotanie, ponieważ albo konstatują samozwrotną oczywistość, albo presuponują wiarę w możliwość rekonstrukcji nieklamanego wizerunku osoby historycznej i przekonanie o własnym sukcesie na tym polu — sukcesie odniesionym dzięki znajomości warsztatu historyka, której Yourcenar nie posiadała, oraz metodycznej analizie większej liczby źródeł bardziej wiarygodnych niż te, którymi dysponowała².

¹ Żeby odróżnić cytaty z *Pamiętników Hadriana* od cytatów z perytekstualnych (i.e. opublikowanych w tym samym woluminie:) autorskich komentarzy do tej powieści, uzupełniam informację „Yourcenar 1988” następującymi skrótami: *Pamiętniki Hadriana* — PH; *Zapiski do „Pamiętników Hadriana”* — Z; *Przypisy* — P.

² Swojego sprzeciwu wobec uznawania — jak to robi w dodatku „niemalo badaczy” — osobowości przedstawionej w powieści za „autentyczny wizerunek »prawdziwego Hadriana«” (Birley 2002: 27), Birley nigdzie nie uzasadnił: nie pokazał, gdzie pisarka pobrała. Odesłał jedynie w przypisie do trzech artykułów, których autorzy jak można się domyślić, podnosili tę kwestię i podkreślił, iż „pouczające jest przyjrzenie się sposobowi, w jaki Hadrian widziany oczami Yourcenar wtargnął do prac naukowych poświęconych historii Rzymu” (Birley 2002: 457). Całą rzecz można potraktować jako kolejną odsłonę nienowego sporu historyków (niektórych) z podejmującymi „ryzyko naruszania ich terenów zastrzeżonych” (Yourcenar 1988 Z: 290) pisarzami.

Zaprzestanie ekspansji i *Pax Romana*, polityczne, prawne, administracyjne i gospodarcze reformy, dobrobyt, imponujące prace budowlane, rekonstrukcyjne i renowacyjne nie tylko w centrum, ale też w prowincjach imperium, którego granice zostały wreszcie wyraźnie oznaczone, to podług pisarki największe zasługi trzeciego spośród „dobrych cesarzy”. Birley nie podaje ich w wątpliwość. Tym, co Yourcenar najbardziej w Hadrianie zafrapowało, była niezwykła przenikliwość i otwarcie na światy inne od własnego — jego poparty głębokimi studiami podziw dla Grecji spleciony z fascynacją Azją, z wycuciem „barbarzyńskiego” Wschodu. To nie osławiona miłość do Antinosa i pośmiertny kult młodzieńca, świadectwo miłosno-religijnego szaleństwa Hadriana (postrzeganego nb. jako pokłosie tego splotu), zadecydowały o obsadzeniu go w roli bohatera powieści. Yourcenar przyznała, co prawda, że kiedyś myślała „o nim przede wszystkim jako o człowieku światłym, podróżniku, poecie, kochanku” (Yourcenar 1988 Z: 277). Po latach jednak, chociaż „nic z tego wszystkiego się nie zatarło”, w szczególności zaciekało ją „pośród tych wielu oblicz jego oblicze najbardziej oficjalne i zarazem najbardziej utajone, oblicze cesarza. Lata przeżyte w świecie, który się rozpadał, uświadomiły mi znaczenie władcy” (Yourcenar 1988 Z: 277) — tak oto, doświadczeniami czasów II wojny, uzasadniła nie tylko zmianę optyki, ale też powrót do zarzuconego przed laty tematu³. „Gdyby ten człowiek nie był utrzymał pokoju świata i nie był odnowił gospodarki cesarstwa, jego szczęścia i jego cierpienia byłyby mnie interesowały mniej” (Yourcenar 1988 Z: 282) — deklarowała.

Był to bodaj jedyny jawnie prezentystyczny akcent w wypowiedziach pisarki poświęconych *Pamiętnikom*... Przebieranie współczesności w historyczny kostium z pewnością nie było jej zamiarem. Próbowала przede wszystkim odzyskać przeszłość sprzed wieków, świadoma — na długo przed największymi triumfami narratywizmu — związanych z osiągnięciem tego celu ograniczeń. Wiele wskazuje na to, że wierzyła, mimo zastrzeżeń, iż w istocie ją wskrzesiła.

„Jedną nogą w erudycji, drugą w magii — (...) w magii sympatycznej” (Yourcenar 1988 Z: 278)

Yourcenar pokładała wielką ufność w nietekstualnych śladach i tekstualnych dokumentach z epoki — w najdawniejszych źródłach literackich, prawniczych, historyczno-biograficznych i inskrypcjach wrytych na rozmaitych budowlach, posągach, pomnikach czy na monetach bitych podczas panowania Hadriana. Pochodząca z początku III w. *Historia romana* Diona Kasjusza z fragmentami poświęconymi protagoniście powieści⁴ i — bardzo podejrzliwie traktowana przez historyków — *Historia Augusta* z przelomu wieków III i IV albo końca IV (Birley 2002: 24), z otwierającym to dzieło *De Vita Hadriani*, które tradycja przypisuje Eliuszowi Spartanusowi, były dla pisarki szczególnie cenne. Ich autorzy bowiem:

(...) opierają się na dokumentach później zaginionych, między innymi *Pamiętnikach*, ogłoszonych przez Hadriana pod nazwiskiem jego wyzwolenca Flegona, i listach cesarza, zebranych przez tegoż Flegona. (Yourcenar 1988 Z: 297)

³ O historii powstawania powieści zob. Yourcenar (1988 Z: 271–278) i Galley (1996: 125–141 i passim).

⁴ Dotycząca Hadriana Księga 69 „zachowała się jednak wyłącznie w postaci ekscerptów oraz w bizantyńskim streszczeniu (*epitome*)” (Birley 2002: 19).

Obszerny rejestr rozmaitych źródeł, z których czerpała, pracując nad *Pamiętnikami*, przedstawiła w drugim peryteksście, dołączanym obok *Carnets de Notes de „Mémoires d'Hadrien”* do większości edycji powieści, czyli w *Note*⁵. „Dokumentowanie w taki sposób dzieła literackiego jest (...) tylko zastosowaniem się do obyczaju Racine’a” (Yourcenar 1988 P: 295) — tłumaczyła. Wymieniła tu również tytuły rozpraw historiograficznych, którym zawdzięczała najwięcej, uzupełniając w ten sposób uwagi z *Carnets...* o usługach, jakie oddali jej reprezentujący różne dziedziny specjaliści, przynależący tak jak ona „do czegoś w rodzaju Gens Aelia” — dzielący z nią fascynację najpotężniejszym z Eliuszycy jego pogrobowi „sekretarze” (Yourcenar 1988 Z: 290)⁶.

Pieczolowicie gromadzony przez Yourcenar materiał faktograficzny, drobiazgowo ustalenia dotyczące rozmaitych aktywności Hadriana i jego otoczenia, szczegółowo analizowane świadectwa, miały służyć jednemu tylko celowi. Chodziło o to, wyznawała, „żeby te dokumenty ożyły; dopóki nie przywrócimy dokumentowi siły, jaka się w nim kryje, to żeby był nie wiem jakiej wagi, pozostanie martwy” (Yourcenar 1988 Z: 132). Wydobycie z archiwów dane — czyli to między innymi, co uważane jest za prawdziwe w klasycznym sensie — były autorce niezbędne jako budulec narracji:

(...) musiałam zebrać najpierw dosyć wiadomości o Hadrianie, dowiedzieć się, w jakich okolicznościach odwiedził kopalnie w Hiszpanii, na co chorował, jakich poetów najbardziej lubił. Dopiero to wszystko razem wywołało jego ducha. (...) Z chwilą, gdy odwracamy się od pewnych realiów bardzo prostych, zaczynamy zmyślać, popadamy w retorykę albo w martwy intelektualizm. (Galley 1996: 54–55)

W dążeniu pisarki do rozumienia przeszłości jako czegoś żywego, przeżywanego, nietrudno dostrzec ślady hermeneutyki Nietzscheańskiej. Jako pilna czytelniczka pism tego filozofa (zob. Galley 1996: 45, 47; Deprez 2004: 185–197) podzielała jego nieufność wobec „Historii” (tak właśnie, dużą literą, zapisywanej), bo ta „ucieka się do budowania systemów” i przekazała tę nieufność swojemu bohaterowi (zob. Yourcenar 1988 PH: 26). Słowa Yourcenar brzmią niekiedy jak przepisane z pism Nietzschego: historycy (czy raczej historiografowie) nie odsłaniają nam „swoich punktów wyjścia, bądź indywidualnych, bądź ideologicznych, z których jeden kamufluje drugi” (Galley 1996: 56) — założeń fundujących interpretacje dziejów prezentowane jako obiektywna prawda. W kwestii możliwości dotarcia do prawdy była jednak mniej niż Nietzsche sceptyczna, bo jak pisała: „twierdzi się zbyt często „że prawda historyczna jest zawsze i we wszystkim nieuchwytna. Jest z nią podobnie jak z każdą inną prawdą: mylimy się mniej lub bardziej” (Yourcenar 1988 Z: 279). Jego rozpoznanie tropologicznej natury teże — prawda jest „[r]uchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów...” (Nietzsche 1993: 189) — wynikającej z analogicznej natury języka, przy pomocy którego opisuje się i kreuje zarazem teraźniejszą i minioną rzeczywistość, miało jednak znaczący udział w budowaniu przekonania, które pod wieloma względami mogło być Yourcenar bliskie. Według Nietzschego „[t]o, że człowiek opłatuje [*überspinn*] i ujarzmią przeszłość, jest popędem sztuki, nie prawdy. Doskonałą formą takiego dziejopisarstwa jest czyste dzieło sztuki [*reim Kunstwerk*] wolne od jakiegokolwiek pospolitej prawdy” (Nietzsche 1993: 262).

⁵ Zob. Yourcenar (1974a: 319–348, 349–364). *Carnets de notes...*, to w przekładzie na język polski *Zapiski...*; *Note — Przypisy*.

⁶ Zob. też Poignault (2007: 135–155). Klasyfikację źródeł, z których autorka czerpała i charakterystykę sposobu, w jaki to robiła, proponuje Hörmann (1996: 45–69, 175–184).

Pożądaną przez pisarkę efekt (iluzję?) „współuczestniczenia w minionym” (Yourcenar 1988 Z: 278) można było jej zdaniem osiągnąć tylko w wypowiedzi literackiej. Wybrała formę powieściową, bo to ona „pożera dzisiaj wszystkie inne formy; niemal nie sposób jej się wymknąć”⁷ (Yourcenar 1988 Z: 287). Powieść ponadto, pozwala ukazać za pośrednictwem bohaterów „pewien szczególny kąt widzenia, obraz świata, wizerunek doli ludzkiej” (Galley 1996: 56), czyli — w przypadku Hadriana, ale też między innymi Zenona z *L'Oeuvre au noir* — „od wewnątrz dokonać tego, czego dziewiętnastowieczni archeolodzy dokonali od zewnątrz” (Yourcenar 1988 Z: 276). Jest to cytat z wypowiedzi paratekstualnych Yourcenar bodaj najczęściej przywoływany przez badaczy jej pisarstwa⁸.

Ogromnego dystansu, dzielącego ją od „autora” *Pamiętników...*, nie uważała za przeszkodę nie do pokonania. Jednakże, z jednej strony, kategorycznie stwierdzała, że „[c]zas nie ma tu nic do rzeczy. (...) można wedle woli kurczyć odległość między stuleciami” (Yourcenar 1988 Z: 279), z drugiej natomiast przyznawała, iż nie jest możliwa całkowita eliminacja czy chociaż odsunięcie wszystkiego tego, co przez wieki nawarstwiło się na przeszłości: tego przede wszystkim, czego nie powinna wiedzieć, by móc na przykład, jak pragnęła, „odczytywać teksty z II wieku oczami, duszą, zmysłami z II wieku” (Yourcenar 1988 Z: 280). Wzmocnieniu tej woli — władnej w przekonania pisarki (z którym nie sposób tu dyskutować), zmniejszyć ów dystans odgradzający ją od Hadriana, sprawić, by mogła „poddać się władzy postaci”, zatem „odsunąć to wszystko, czego się nauczyliśmy” — służyć miały „praktyki kontemplacyjne”, swoiste ćwiczenia duchowe, do których uciekała się podczas pracy nad powieścią. „Częściowo doszłam do nich sama, ale częściowo znalazłam je u filozofów Wschodu” (Galley 1996: 131–132), wyznawała.

Rezerwa, z jaką Yourcenar odnosiła się do poglądu, że większe oddalenie od czasów minionych zmniejsza prawdopodobieństwo ich przekonującego wskrzeszenia, przełożyła się na jej sceptycyzm wobec „historyczności”, traktowanej jako kryterium fundujące odrębne literackie formy genologiczne.

Ci, którzy uważają powieść historyczną za osobną kategorię powieści, zapominają, że każdy powieściopisarz, za pomocą właściwych swoim czasom środków pisarskich, interpretuje po prostu pewną ilość faktów minionych, wspomnień świadomych czy nie, osobistych czy nie, utkanych z tej samej materii co historia. Dzieło Prousta jest rekonstrukcją utraconej przeszłości w tym samym stopniu co *Wojna i pokój*. (...) W naszych czasach powieść historyczna (...) musi zanurzać się w czasie odzyskanym, musi brać w posiadanie czyjś świat wewnętrzny. (Yourcenar 1988 Z: 279)

Według deklaracji autorki, jej sposób na literackie „ujarzmienie” przeszłości „od wewnątrz” oparty był na fundamencie powstałym z połączenia erudycji z magią sympatyczną, „której istotą jest wnikanie myślą w głąb drugiego człowieka” (Yourcenar 1988 Z: 278). Konwencja narracyjna przyjęta w *Pamiętnikach Hadriana* sprzyja budowaniu iluzji całkowitego władztwa myśli postaci — jedynej, której głos możemy usłyszeć — nad myślą twórczyni tejsze postaci. W takiej formie ów wewnętrzny punkt widzenia mógł zapewne uzyskać najbardziej bezpośredni wyraz.

⁷ „Z tych rozważań nad losem człowieka, który nazywał się Hadrian, w XVII wieku powstałaby tragedia; w epoce Odrodzenia eseje” (Yourcenar 1988 Z: 287).

⁸ Zob. też: Berger (1995: 29–37); Body (1995: 49–57); (Wyss 1995: 483–491). Autorzy ci analizują rozmaite aspekty stosunku Yourcenar do historiografii i poglądy historiozoficzne pisarki.

„Portret (...) głosu” (Yourcenar 1988 Z: 278)

Jeśli postanowiłam pisać *Pamiętniki Hadriana* w pierwszej osobie, to dlatego że chciałam sprowadzić do minimum czyjekolwiek pośrednictwo, nawet moje własne. Hadrian mógł mówić o swoim życiu bardziej stanowczo i bardziej subtelnie niż ja (Yourcenar 1988 Z: 278)

— wyjaśniała Yourcenar. O braku pośrednictwa można by mówić, co prawda, również w przypadku memuarów spisanych w obiektywizującej zazwyczaj trzeciej osobie gramatycznej, w nich jednak przedmiotem przedstawienia niezwykle rzadko bywa całokształt życia. Uwagę skupiają zazwyczaj jego wybrane aspekty ograniczone do aktywności autora w sferze publicznej — do zdarzeń „zewnątrznych”, których był protagoniŝtą bądź ŝwiadkiem (jak wojna galicka czy wojna domowa w kronikarskich *Comentaris...* Juliusza Cezara). Yourcenar natomiast zależało przede wszystkim, powtórzy po raz kolejny, na wyeksponowaniu ujęcia podmiotowego („od wewnątrz”), skrywanego w innych formach wypowiedzi narracyjnych antyku. Nieuchronne w takim ujęciu uprzedmiotowienie podmiotu — efekt rozszczepienia „ja” piszącego i „ja” działającego i przeżywającego — wiązała z tym, co dziś okreŝla się jako budowanie tożsamoŝci narracyjnej. Kiedy Hadrian oznajmia, że postanowił „opowiedzieć (...) swoje życie”, uprzedza teŝ, iż proponuje:

(...) opowieŝ pozbawioną z góry powziętych myŝli i abstrakcyjnych zasad, wyciągniętą z doŝwiadczenia jednego czlowieka, którym jestem ja sam. Nie wiem, do jakich wniosków doprowadzi mnie to opowiadanie. Liczę na to badanie faktów, żeby się samemu okreŝlić, moŝe i osądzić, a przynajmniej, żeby się samemu poznać lepiej przed ŝmiercią. (Yourcenar 1988 PH: 25)

Ważne jest, że bohater i narrator *Pamiętników...*, to *moribundus*: czlowiek, który rozpoczyna ową opowieŝ u schyłku życia, „waży je w swoim ręku, bada” (Yourcenar 1988 Z: 272) i „patrząc wstecz uklada[!] (...) na nowo, ŝwiadomie czy nie, tak jak wszyscy” (Galley 1996: 132). Robi to zatem dla siebie, ale przedstawia jako list adresowany do siedemnastoletniego Marka Aureliusza w celach dydaktycznych: w roli „korektywy” nazbyt surowej edukacji, która miała przygotować protegowanego do odegrania w przyszłości przeznaczonej mu roli cesarza. Tradycyjnych znaków przynaleŝności do konwencji epistolarnej jest w tej, podzielonej na rozdziały opatrzone osobnymi tytułami, głównie retrospektywnej narracji autobiograficznej, niewiele. Inicjalne „Drogi Marku”, to jedyny zwrot do adresata przywołujący jego imię. ŝwiadcstwa pamięci o nim jako pierwszym czytelniku tego rozbudowanego listu, stosunkowo częŝte w pierwszej części powieŝci, w jej kolejnych partiach pojawiają się bardzo rzadko, by powrócić dopiero w finale.

Ten sposób organizacji wypowiedzi można potraktować jako indeksalną informację nie tylko o autopoźnawczej i autoterapeutycznej⁹ przede wszystkim funkcji powieŝciowej biografii władcy, ale teŝ o tym, że wiedział on, iż Marek Aureliusz nie będzie jej jedynym odbiorcą. Hadrian „za jego pośrednictwem zwracał się w rzeczywistoŝci do szerszego kręgu osób” (Galley 1996: 127). ŝwiadczy o tym również niezwykła dbałość o zarówno dydaktyczny oraz retoryczny, jak i poznawczy oraz autokreacyjny wymiar zapisu. Birley — mówiąc o nieprawdziwoŝci wizerunku bohatera *Pamiętników* — całkowicie pominął ten ostatni wymiar: nie wziął pod

⁹ „Powoli, powoli ten list po to zaczęty, by ci donieŝć o postępkach mojej choroby, stał się wytchnieniem dla czlowieka, który juŝ nie ma energii potrzebnej do zajmowania się przez dłuŝszy czas sprawami państwa, pisaną medytacją chorego, który słuŝcha swoich wspomnień” (Yourcenar 1988 Z: 25).

uwagę założonej mediacji powieściowego Hadriana w tworzeniu własnego portretu. Wszak w trosce o wiarygodność wykreowanej przez siebie postaci Yourcenar, paradoksalnie poniekąd, pozwoliła jej na kłamstwa¹⁰. „Im bardziej staram się o podobieństwo wizerunku, tym bardziej oddalam się od książki i człowieka, którzy mogliby się podobać. Tylko nieliczni znawcy doli ludzkiej pojmą” (Yourcenar 1988 Z: 286) — skarżyła się w komentarzu do powieści.

Z ogromną starannością zadbała o formę cesarskiej wypowiedzi. Za wstępną charakterystykę ramy przyjętych przez pisarkę rygorów niech posłuży tu komentarz Pierre’a Hadota na temat adresowanych „do siebie samego”¹¹ hypnematów Marka Aureliusza:

Starożytne reguły dyskursu były ściśle skodyfikowane; żeby powiedzieć to, co chciał powiedzieć, autor musiał sformułować to w pewien sposób, według tradycyjnych wzorów, według reguł wyznaczonych przez retorykę czy filozofię. Takie na przykład *Rozmyślenia* (...) nie są spontanicznymi wyrzuceniami duszy żadnej natychmiastowego dania wyrazu uczuciom; są ćwiczeniami realizowanymi według określonych prawideł, jak zobaczymy, zakładają istnienie pewnej kanwy, na której cesarz-filozof może tylko snuć wątek. Często mówi on pewne rzeczy jedynie dlatego, że je powiedzieć musi na mocy wzorców i recept sobie narzuconych. (Hadot 2004: 3)

Podobnie Hadrian, któremu też zdarza się filozofować, „musi” — zdaniem autorki — wypowiadać się w określony sposób, respektujący pewne wymagania i ograniczenia, między innymi tematyczne. Za wymuszony okolicznościami uznać można wybór dyskursu pamiętnikarskiego, a nie dziennikarskiego, bo „człowiek czynu rzadko prowadzi dziennik: (...) dopiero później z głębi swojej beczynności zaczyna wspominać, zapisuje i najczęściej się dziwi” (Yourcenar 1988 Z: 286). Kluczowe jest to, co z owych wspomnień zostało zapisane i w jakim kształcie — w jaki sposób Yourcenar wprowadziła do poddanego logicznym rygorom monologu Hadriana również treści osobiste, którym Rzymianie w zasadzie nie poświęcali uwagi w wypowiedziach o charakterze autobiograficznym czy może raczej — protoautobiograficznym (zob. Galley 1996: 127).

Według Michaiła Bachtina wszelkie antyczne dyskursy tego typu, to świadectwa przede wszystkim retoryczno-publicznej samoświadomości ich autorów, niewiele różniące od „zewewnętrznych” ujęć biograficznych. W czasach, o których mowa „[n]ie było jeszcze człowieka wewnętrznego — »człowieka dla siebie« (ja dla siebie)” (Bachtin 1982: 336–337). Rzymska samoświadomość autobiograficzna zyskiwała ponadto, jak twierdził Bachtin, wyraźne nacechowanie historyczne jako ogniwo „pomiędzy zmarłymi przodkami i potomkami [również adopcijnymi jak w przypadku Hadriana], którzy życie polityczne mają jeszcze przed sobą” (Bachtin 1982: 342). Yourcenar miała świadomość tych ograniczeń i dlatego między innymi poszukiwała „tonu”, w którym ów szczególny splot tego, co publiczne i tego, co prywatne, a w konsekwencji splot świadectwa i powściągliwego wyznania — tak charakterystyczny dla *Pamiętników Hadriana* — mógł sprawić wrażenie autentyczności (*authenticité tonale* — Yourcenar 1991: 293), wybrzmieć jak rzeczywista, przedśmiertna wypowiedź zmarłego w 138 r. cesarza. *Oratio togata*, „styl togé” (Yourcenar 1991: 296), co polska tłumaczka finezyjnie oddała

¹⁰ Zob. motto. W *Rozmowach*... Yourcenar dopowiada m. in.: „[m]am wrażenie, że sporo kłamał na temat swojej elekcji, swojego dojścia do władzy; wiedział o tym więcej, niż mi powiedział. W tym względzie wolał przezornie pozostawić pewną niejasność” (Galley 1996: 132).

¹¹ *Do siebie samego* — w oryginale *Tá eis éavtón* (*Ta eis heautón*) — tak miała brzmieć jedna z wersji tytułu dzieła znanego u nas jako *Rozmyślenia*. O historii tekstu i jego tytułowania, również tytułowania w przekładach na rozmaite języki zob. Hadot (2004: 29–33).

jako styl „udrapowany” (Yourcenar 1974b: 223), oto forma językowa, w jakiej Hadrian czasem po łacinie, a czasem w grece „dyktował” (Yourcenar 1974b: 225) autorce swoje wspomnienia. Jej zdaniem:

(...) najznakomitsze dzieła prozatorów greckich poprzedzające bezpośrednio czasy Hadriana lub następujące tuż po nim zamykają się mniej więcej w tej kategorii wzniesłego stylu: półnarracji, półmedytacji, ale zawsze w zasadniczy sposób pisanego [„essentiellement écrit” (Yourcenar 1991: 296)], z którego bezpośrednie doznania i wrażenia są prawie wykluczone i który wolny jest *ipso facto* od wszelkiej wymiany słownej. (Yourcenar 1974b: 223)

Uzasadnieniem rezygnacji z dialogów była niemożność odwołania się do antycznych wzorów zwykłych rozmów prowadzonych zarówno w sytuacjach prywatnych, jak i oficjalnych; „nie wiemy, jak tamci ludzie rozmawiali” (Galley 1996: 128) — twierdziła pisarka. Literatura starożytna „od Peryklesa do Juliana Apostaty, tj. przez okres około ośmiu wieków, z których dobywają się (...) dźwięki i rytmy mówione” (Yourcenar 1974b: 219) takich wzorów nie dostarczyła. O naturalności niepodobna mówić w przypadku wypowiedzi stylizowanych, naznaczonych konwencją dialektyczno-literacką, obowiązującą w dialogowaniu filozoficznym, czy tragiczno-literacką (koturnowość stylu, archaizacje) i komiczno-literacką (język ludowy albo parodie stylu uważanego za wyszukany) w formach dramatycznych. Jakies drobiny żywej mowy można usłyszeć w antycznych źródłach prozatorskich, również tych nieliterackich, ale według Yourcenar żaden z tych śladów „nie umożliwiał (...) stworzenia, z minimum wiarygodności, wymiany zdań o charakterze poważnym, pilnym, subtelnym czy złożonym, np. rozmowy Hadriana z Trajanem, Plotyną, Antinousem i legatem Sewerusem w sprawie Judei” (Yourcenar 1974b: 222). Nie od rzeczy będzie też przypomnienie, że dialog jest uznawany za ważny wykładnik fikcji (Jeziorska-Haladyj 2013: 188–206) — nie sprzyjałby zatem iluzji autentyczności *Pamiętników*...

Celem, który Yourcenar chciała osiągnąć za sprawą inwencyjnej stylizacji opartej na bezdialogowej *orationis togatae*, o której przecież milczą antyczne retoryki¹², był przede wszystkim *un effet d’Antiquité* (Bessières 2014: 44)¹³, a nie pastisz stylu któregoś z czytanych przez Hadriana autorów¹⁴. Od nich chciała zapożyczyć tylko „pewien wymiar, pewien rytm” (Galley 1996: 223).

¹² Poignault (2000: 49–51) przypomina, że słowo *togata* funkcjonuje w nazwie komedii o motywach rzymskich: *fabula togata*. Przedstawiano w niej jednak sceny z życia drobnych rzemieślników, zatem z wymyślonym przez Yourcenar stylem nie miała ona nic wspólnego poza „rzymskością”.

¹³ Co ciekawe, autor artykułu przeciwstawia tu styl *togé* stylowi *péplum*, analizuje wykładniki stylizacji klasycznej w *Pamiętnikach Hadriana* (za szczególną cechę dyskursu cesarza uważa powtarzalne przejścia od planu szczegółowego do ogólnego — przekształcanie indywidualnego doświadczenia w uniwersalne *exempla*, które dokonuje się przy użyciu określonej sekwencji czasów; każdemu z nich przypisana jest stała funkcja: czas przeszły dokonany (*passé simple*) wykorzystywany jest w partiach narracyjnych, czas przeszły niedokonany (*l'imparfait*) — w opisach, zaś prezentacji tego, co gnomiczne służy czas teraźniejszy). Bada ponadto, jak *oratio togata* funkcjonuje w jednej z łacińskich powieści Pascala Quignarda, czyli postmodernistycznym pastiszu, *Les Tablettes de buis d’Aprononia Anita* — słowem: metoda wypracowana przez Yourcenar znalazła naśladowców.

¹⁴ Levillain (1992: 12, 173) zauważyła jednak, że równowaga między złożonymi okresami retorycznymi i krótkimi, zwięzłymi zdaniami o charakterze gnomicznym przybliżyła styl powieściowego Hadriana do prozy Tacyty i Cyce-rona. Zob. Martin-Achard (2014: 3) — tekst referatu wygłoszonego przezeń podczas kolokwium „Styles, genres, auteurs” (Paris-Sorbonne, le 8 novembre 2014). Poignault (2000: 52) przekonuje, że do roli wzoru do naśladowania nie nadawały się natomiast zachowane, nader zresztą skąpe, fragmenty pism cesarza, szczególnie tych poetyckich. Odznaczają się one wykwintnością stylu, której towarzyszy jednak nadmierna skłonność do manieryzmu i archaizmów. Yourcenar (1974b: 224) jest mniej wobec nich krytyczna — jej zdaniem Hadrian „przedkłada nad innych najtrudniejszych poetów, ale gdy pisze sam, zdaje się skłaniać do poezji ludowej swej epoki”. Pochlebnie wypowiada się też o listach pisarza.

Zdolność wywoływania owego „efektu starożytności” badacze przypisywali między innymi ogólnym semantycznym i leksykalnym właściwościom wypowiedzi powieściowego cesarza. Podkreślali szlachetność jej formy językowej — taki dobór słownictwa, który respektował kryteria elegancji i umiaru. Zwracali uwagę na oszczędnie rozsiane w tekście, ale dobrze widoczne, łacińskie terminy, słabo zadomowione w języku francuskim (na przykład: *emporium*, *dèmes*, *atellanes*, *crotales*¹⁵ — Yourcenar 1974a: 144, 247) czy na słowa, które uważali za łacynizujące (*janiteur*) lub greczyzujące (*pastophore* — Yourcenar 1974a: 27, 196)¹⁶ neologizmy, wprowadzone w funkcji przede wszystkim konotacyjnej¹⁷. Analizy stylistyczne wykazywały też, że figurami najczęściej pojawiającymi się w dyskursie Hadriana są litota, eufemizm i peryfraza — ich rolą jest tu w głównej mierze moderowanie emocji, nieodzowne, gdy chce się sprostać klasycznemu ideałowi stosowności. Ponadto:

(...) ton *togé* jest charakteryzowany w terminach syntaktycznych (...). Dominuje w nim styl periodyczny, ale krytyka odnotowuje też tendencję do alternacji, do utrzymywania równowagi między okresami oratorskimi i asyndetycznymi; te ostatnie prowadzą do rytmu opowieści synkopy. (Martin-Achard 2014: 3)

Referujący te ustalenia yourcenaarologów, Frédéric Martin-Achard (2014: 2–4), twierdzi natomiast, że figurą kluczową dla „stylu udrapowanego”, naznaczającą narrację *Pamiętników Hadriana* „pożądaną przez autorkę greko-łacińską intonacją” (Martin-Achard 2014: 4), jest uwznioślający hyperbaton. Przekonuje, iż autorka wprowadza go do narracji protagonisty w dwojakiej postaci: dawnej, antycznej, oraz — z większą częstotliwością — nowoczesnej. Z zaproponowanych w artykule definicji i przykładów wynika, że w obu przypadkach hyperbaton pozostaje klasyczną figurą *per transmutationem* czy *per ordinem*, uzupełnioną w wersji „nowoczesnej” o dodatkowy, niespodziewany element domykający konstrukcję opartą na inwersyjnym porządku składniowym, co odpowiada charakterystyce przydawanej epifrazie¹⁸. Zdaniem Martin-Acharda, Yourcenar nie czerpała wzorów tych epifrazystycznych układów z pism starożytnych, tylko z dzieł siedemnastowiecznych francuskich moralistów. Korzystała z tych wzorów wtedy na przykład, gdy kazała Hadrianowi uzupełniać obserwacje dotyczące osobistego doświadczenia ogólnymi, sentencjonalnymi wnioskami na temat moralnego porządku świata. Przy pomocy zdań tego typu wyróżniła, podkreślając tym samym ich ważność, Hadrianowe medytacje na temat czasu. Wyzyskując afektywny potencjał epifrazy wprowadziła ją — jako figurę przydatną w retoryce namiętności — do zapisów dotyczących Antinousa (Martin-Achard 2014: 4–11). Budowaniu „efektu starożytności” głosu rzekomego

¹⁵ H. Szumańska-Grossowa przełożyła *emporium* jako „miejsce zbytu i zaopatrzenia” a *dèmes* jako „dzielnice”, ale zdecydowała się zachować sąsiadujące z tym zbyt obco brzmiącym słowem, a bardziej oswojone w polszczyźnie, „perystyl”, czyli oryginalny *peristyl*, i „propyleje”, czyli *propylées* (Yourcenar 1988:125), oraz właściwie nieoswojone, „attelany”, natomiast *crotales* — po polsku „krotale” — zastąpiła „kastanietami” (Yourcenar 1988: 213).

¹⁶ *Janiteur* pochodzi zapewne od łacińskiego *janitor*, czyli ‘odźwierny’, ‘strażnik’. W przekładzie na język polski zdanie „je ne me distingue plus du noir j a n i t e u r qui dort en trawers de mon seuil” brzmi tak oto: „nie różni się od czarnego w a r t o w n i k a, który śpi w poprzek mego progu” (Yourcenar 1988: 23); *pastophore*, zapożyczone prawdopodobnie z greckiego *pastophoroi*, użyte zostało w kontekście wykluczającym skojarzenia ze znanym terminem *pastophorium*: „qui prenait assez peu au sérieux ses devoirs de p a s t o p h o r e” — w polskiej wersji: „który niezbyt poważnie traktował swoje k a p l a ń s k i e obowiązki” (Yourcenar 1988: 169); podkr. D. S.

¹⁷ Pełną listę takich terminów o greckim lub łacińskim źródłosłowie przedstawiła P. A. H. Hörmann (1996: 185–187).

¹⁸ Autor nie wprowadza tego terminu, zdając się na te ustalenia (i rozróżnienia) dotyczące hyperbatonu, które Henri Morier przedstawił w *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* (PUF: Paris 1961).

autora pamiętników służyły zatem, w „portrecie” tego głosu stworzonym przez Yourcenar, również takie formy retoryczne, którym najbardziej pożądanym kształt nadali twórcy nowożytni. Najważniejszą funkcją inwersyjnego zakłócania naturalnego porządku składniowego, czyli hyberbatonu w wersji kanonicznej (a nie epifrastycznej), miała być według Martina-Acharda imitacja rytmu lacińskiej prozy.

Na temat prób imitacji rytmu prozy greckiej badacze się nie wypowiadali, choć „oryginalny” język Hadriana, to — jak powiada autorka — „[c]zasem łacina, a czasem greka, co pozwalało mi na pewną grę. Są jednak momenty, w których pozwoliłam mu przez nieuwagę mówić językiem moich czasów”. Te „nowocześniejsze »dodatki«” odkryła właśnie wtedy, gdy — zainspirowana pomysłem pewnego nauczyciela, który zlecił takie zadanie swoim uczniom — próbowała przełożyć „z powrotem na grecki” (to wyrażenie ujęła w dystansującą cudzysłów) wybrane fragmenty *Pamiętników...* (Yourcenar 1974b: 225; zob. też Galley 1996: 93). Warto jednak pamiętać, że zachowany w tych fragmentach „styl »tógóć«” jest bez wątpienia znacznie bliższy stylowi moralistów XVII wieku niż temu, który autorka nazywa „francuskim »[sw]oich czasów«” (Martin-Achard 2014: 10).

W wyłącznie wewnątrztekstowe (zatem całkowicie wolne, co ważne, od intencji mylenia) pozorowanie autentyczności cesarskich memuarów zaangażowała Yourcenar nie tylko instrumentarium retoryczne. Złudzeniu, że rzeczywiście czytamy autobiografię Hadriana, sprzyjają też — oprócz, oczywiście, bardzo licznych „sygnałów historyczności” innego rodzaju niż „umowne znamiona historycznie stylizowanego języka wypowiedzi powieściowej” (Bartoszyński 1991: 63) — lacińskie tytuły rozdziałów, ukryte cytaty i parafrazy cytatów z pism starożytnych autorów oraz epistolarna, półprywatna forma wypowiedzi, uwiarygodniająca wprowadzone do niej treści osobiste czy elementy autoanalizy. W epoce, którą Bachtin nazywa rzymsko-hellenistyczną, stopniowo i na coraz większą skalę „zaczyna się ujawniać nowa prywatno-kameralna świadomość człowieka” (Bachtin 1982: 348). To właśnie list — list do przyjaciela — był formą o charakterze autobiograficznym, w której obok skonwencjonalizowanych przejawów świadomości publiczno-retorycznej pojawiały się tematy czy motywy świadczące o tych zmianach (Bachtin 1982: 348–349)¹⁹.

Też, że pierwsza, zaginiona biografia Hadriana, czyli *Żywot Hadriana* Flegona z Tralles, który jest cytowany zarówno w *Historia romana*, jak i w *Historia Augusta*, była w istocie autobiografią, Yourcenar — tak jak wielu historyków — zapożyczyła od autora rozdziału otwierającego *Historiae Augustae*. „Famae celebris Hadrianus tam cupidus fuit, ut libros vitae suae scriptos a se libertis suis litteratis dederit iubens, ut eos suis nominibus publicarent; nam et Phlegontis libri Hadriani esse dicuntur” (Spartianus b.r.: I. XVI, 1) — pisał ów autor, oskarżając protagonistę swojej opowieści o coś, co dziś nazwalibyśmy megalomanią. Hadrian powieściowy nie mógł oczywiście zaznajomić się z tą opinią. Tłumacząc, dlaczego podjął się opisanie swego życia no nowo, skwitował wersję wcześniejszą paroma zaledwie zdaniem:

Racja, ułożyłem w zeszłym roku oficjalne sprawozdanie z moich postępów, w którego nagłówku umieścił swoje nazwisko mój sekretarz Flegon. Klamalem, ile się dało najmniej. Dobro publiczne i przyzwoitość zmusiły mnie wszelako do zmieniania układu pewnych faktów. Prawda, którą chcę tutaj pokazać, nie jest szczególnie skandaliczna albo jest nią tylko w tym stopniu, w jakim każda prawda jest skandalem. (Yourcenar 1988 PH: 25)

¹⁹ Za najwcześniejszy przykład listów tego rodzaju uznał Bachtin *Epistulae ad Atticum* Cyncerona z lat 68–44 p.n.e.

Innego niż Yourcenar zdania na temat Hadrianowej autobiografii jest Birley. Za mało prawdopodobne uważa on, by sam *princeps* rzeczywiście napisał to dzieło lub podyktował je sekretarzowi; za wiele prawdopodobne natomiast, że tą „ulożoną — zgodnie z dobrze ustaloną praktyką — autobiografią” jest list (!) cesarza adresowany do Antoninusa (Birley 2002: 437)²⁰. Możemy się tylko domyślać powodów, dla których autorka *Pamiętników*... bezpośrednim odbiorcą *quasi*-epistolarnej wypowiedzi bohatera uczyniła nie pierwszego, tylko dopiero kolejnego spośród sukcesorów ustanowionych przez tego bohatera mocą „piętrowej adopcji”.

Marek Aureliusz, ulubieniec Hadriana, miał do swego protektora (o czym z pewnością wiedziała) stosunek krytyczny, wychwalał za to w *Rozmyśleniach* — jako człowieka i idealnego władcę — przybranego ojca, Antoninusa, mimo że w istocie to nie on dał mu władzę, a wcześniej obdarzył łaskami. W *Księdze pierwszej*, gdzie wymienia wszystkich, którym coś zawdzięczał, nie wspominał o Hadrianie ani słowem. W pozostałych również nie poświęcił mu uwagi. Antonina zaś portretuje ponownie w *Księdze szóstej*. To przede wszystkim owe niewątpliwie parenetyczne wizerunki czwartego spośród „dobrych cesarzy” oraz milczenie o jego poprzedniku stanowią pośrednie świadectwo krytycznego dystansu dzielącego autora *Rozmyślań* od przybranego dziadka (Marek Aureliusz 1958: 7–9, 64–65).

Gdy cesarz zadaje sobie trud podkreślenia, że jego przybrany ojciec położył kres „miłostkom młodych chłopców”, to z pewnością czyni aluzję do tego, co działo się na dworze Trajana i Hadriana. Jeśli akcentuje upodobanie Antonina do dłuższych pobytów w tych samych miejscach, to prawdopodobnie chce pośrednio skrytykować liczne podróże Hadriana po wszystkich prowincjach cesarstwa. A gdy mowa o roztropnej oszczędności Antonina w wydatkach na organizację widowisk i na budowę pomników, to zapewne jest to krytyka pośrednio wymierzona w rozrzutność i upodobanie Hadriana do pięknych budowli. Zapewne też konserwatyzm Antonina został wymieniony jako korzystnie kontrastujący z nowinkarstwem Hadriana. Antonin chciał po prostu zastąpić na zwyczajach przodków, na starych rzymskich tradycjach. (Hadot 2004: 300–301)

Być może decyzja Yourcenar (przeciwnej zarówno nadmiernemu idealizowaniu, jak i krytykowaniu portretowanej osoby), by adresatem Hadrianowego listu—pamiętnika uczynić właśnie Marka Aureliusza, była próbą wykazania nadmiernej, doktrynalnej surowości jego ocen, niewolnych od „chłodnej wyższości” (Yourcenar 1988 PH: 43) stoika, „zrezygnowanego moralisty, najwyższego urzędnika pełnego skrupułów i pozbawionego złudzeń” (Galley 1996: 129). Czytając powieść, zauważymy, że wywód narratora ma przynajmniej w pewnej mierze charakter refutacyjny. Jakoż Hadrian, dobrze znający swego przybranego wnuka i nieszczydzący mu pochwał, mógł przecież przewidzieć zarzuty przyszłego cesarza-filozofa, wyczytane przez autorkę z jego pism. Twórcy literackich apokryfów często tworzą takie anachroniczne, poniekąd paradoksalne, retroaktywne konstrukcje, oparte na „odwracaniu źródeł”. Yourcenar dołożyła starań, by dociekliwy czytelnik przesyconych medytacjami o zbliżającej się śmierci *Rozmyślań* odniósł wrażenie, że Marek Aureliusz musiał dokładnie przestudiować *Pamiętniki*... swego dobroczyńcy, które są *nh.* w dużej części intymnym zapisem umierania.

To wybór ich adresata sprawił, że nawet szczególną uwagę poświęconą przez Marka rozważaniom o duszy można zinterpretować jako reakcję na nazbyt lekki ton słynnego Hadrianowego wiersza (*Animula vagula, blandula*...), który w łacińskim oryginale stanowi motto do powieści, a w jej zakończeniu figuruje w sparafrazowanej wersji francuskojęzycznej. Mimo

²⁰ „Szczęśliwym trafem na jednym z papirusów z Fajum częściowo zachowała się kopia” tego listu — pisze Birley (Birley 2002: 437).

wszystkich różnic dzielących historycznego Hadriana i autora *Rozmyślań*, można też ulec złudzeniu, że w swoim dziele „powtarza” on niekiedy nauki Hadriana powieściowego. Na przykład wtedy, gdy pisze o konieczności uwolnienia się od spojrzenia „innego”, ponieważ stanowi ono — jak to ujmuje Bachtin — „źródło naszej próżności, czczej dumy lub (...) urazy. Mąci (...) naszą świadomość i fałszuje samoocenę” (Bachtin 1982: 350; por. Marek Aureliusz 1958: 98, 109, 134). Yourcenar sugeruje, że ostatni z „dobrych cesarzy” zawdzięcza tę myśl Hadrianowi (nawet, jeśli wątpi w szczerłość jego intencji), bo to on „nie bez zawstydzienia” rozpoznał w swoich młodzieńczych wyczynach „niską chęć podobania się za wszelką cenę” (Yourcenar 1988 PH: 56) i z zadowoleniem konstatawał, że z czasem wyzbył się „podłego strachu przed brakiem” (Yourcenar 1988 PH: 59) akceptacji. Ponadto — znalazłszy oparcie we własnej woli i w idei, której w swoim przekonaniu służył — podkreślał swą obojętność na drwinę i niezasłużoną krytykę. Być może autorka *Pamiętników*... chciała w ten sposób dać do zrozumienia, że „jeden z najczęściej wymienianych rysów charakterystycznych Hadriana: zawziętość” (Yourcenar 1988 P: 295), to cecha, do której nie był zdolny się przyznać. Marek Aureliusz piętnował ją ze szczególnym upodobaniem.

„[A]pokryfem nazywa się (...) to, co jest fałszywe, a pragnie uchodzić za prawdziwe”
(Yourcenar 1974b: 226)

Przypisanie osobie historycznej autorstwa stylizowanej, retrospektywnej narracji autobiograficznej — pozbawione jednak nie tylko mistyfikatorskiej, ale też *quasi*-mistyfikatorskiej ramy paratekstualnej — to wystarczająca podstawa do uznania *Pamiętników Hadriana* za apokryficzne tylko dla zwolenników rozszerzonego rozumienia tej kwalifikacji²¹. Yourcenar wolała nazywać swoje dzieło „pamiętnikami zmyślonymi” (Yourcenar 1974b: 223); zasadność charakteryzowania go w kategoriach apokryfu uważała za co najmniej wątpliwą. Protestowała przeciw takim praktykom krytycznym, nazywając je „nadużyciem”, ponieważ za jedynie słuszną uznawała definicję („apokryfem nazywa się lub przynajmniej winno się nazywać” — pisała), której odpowiadałyby dzieła typu Macphersonowskich *Pieśni Osjana*, bo te „podawane były za autentyczne” (Yourcenar 1974b: 226).

Ważności tego kryterium, spokrewniającego apokryf z fałszerstwem, fałszyfikatem czy mistyfikacją, dowodzą definicje proponowane przez takich badaczy, jak Gérard Genette (1982: 172–173; 1987: 46–48) i Umberto Eco (1999: 57), a w Polsce — Dobrosława Świerczyńska (1989) i Henryk Markiewicz (1996). Także Teresa Cieślukowska, ze względu na pewne znaczenia greckiego *apokryphos* „takie jak »ukryty«, »schowany«”, wiąże pojęcie apokryfu literackiego z formami „mimetycznymi, pozorującymi autentyczny rodzaj tekstu” (Cieślukowska 1995: 105), ale już niekoniecznie z jego autentycznie fałszywą atrybucją. Żeby taka atrybucja mogła spełnić przypisaną sobie funkcję — czyli wprowadzić w błąd co do autorstwa i w konsekwencji

²¹ O rozmaitych użyciach nazwy apokryf, wynikających z odmiennego za każdym razem pojmowania wpisanego w tę nazwę pojęcia ukrycia, i związanych z nimi mutacjami apokryfu właściwego, czyli biblijnego (zob. Szajnert 2000; 2014). Opowiedziałam się tam za szerokim rozumieniem apokryficzności — takim, w którym mistyfikacje literackie stanowią tylko jedną z jej możliwych postaci. Rozumienie to opatrzyłam jednak pewnymi restrykcjami. Yourcenar jest też autorką apokryficznego opowiadania *Ostatnia miłość księcia Genji*, które — jak sama mówi — jest próbą „zapelnienia pustej strony z powieści” (Galley 1996: 99) japońskiej pisarki Murasaki Shikibu, *Opowieść o księżcu Genji*, napisanej prawdopodobnie w 1008 r. W tym przypadku chodzi o apokryf ujmowany jako tekst twórczo „pasożytny” na należącym do jakiegoś kanonu pre-tekście.

zmystyfikować status utworu — konieczne jest zaangażowanie wielu elementów aparatu pery- i epitekstualnego. Yourcenar natomiast poprzestaje na jeszcze słabszym pozorowania autentyczności Hadrianowych pamiętników niż ma to miejsce w przypadku słabych mistyfikacji i *quasi*-mistyfikacji (sygnowanych nazwiskiem rzeczywistego autora), w których fikcyjną, a nie fałszywą atrybucję wspierają fikcyjne peryteksty tworzące integralną całość z tekstem. Na zewnątrz tekstu tę *quasi*-autentyczność sygnalizuje tylko tytuł, wewnątrz — mimetyczna formuła epistolarno-autobiograficzna.

O apokryficzności *Pamiętników*... decydują inne faktory stowarzyszone z okołobiblijnym prototypem, czyli genologicznym intertekstem (Cieślakowska 1995; 195) tej formy: przede wszystkim ich komponent intertekstualno-prozopopeiczny, renarracja i refokalizacja (Dynkowska 2016) oraz związana z nimi suplementacja²². Oto wsłuchujemy się w głos zmarłego przed wiekami cesarza, po którym pozostały jakieś okruchy pism własnych i cudze świadectwa. Dzięki nim

znamy *curriculum vitae* Hadriana, to znaczy wiemy, rok po roku, jakie pełnił stanowiska i jakie piastował godności. Ale nic ponadto. Znamy imiona paru jego przyjaciół; wiemy coś niecoś o gronie najbliższych osób (...), o jego życiu osobistym. (Galley 1996: 132)

To, czego nie wiemy, Yourcenar dopisuje, dbając przy tym, „żeby luki w tekstach odnośnie do życia Hadriana pokrywały się z tym, o czym sam byłby zapomniał” (Yourcenar 1988 Z: 279) i zapewniając w autokomentarzach, że starała się jak najmniej zmyślać. „[M]iejsca, dosyć nieliczne, w których coś do historii dodano albo ją ostrożnie przekształcono” (Yourcenar 1988 P: 295) wskazuje (w charakterystycznym dla autokomentarzy bezosobowym trybie) w *Przypisach*. „Re-konstrukcja” zaginionej autobiografii Hadriana jest więc zarazem renarracją i suplementem. Renarracją dlatego, że to protagonista opowiada o zdarzeniach już opowiedzianych/z(re)konstruowanych przez biografów starożytnych (uwzględniając przy tym, oczywiście, inherentny składnik rzymskiej biografistyki i autobiografistyki, czyli *prodigia*) i przez tych, którzy pisali o życiu cesarza w czasach znacznie późniejszych. Kluczową rolę odgrywa tu właśnie refokalizacja — zamiana zewnętrznego punktu widzenia na spojrzenie „od wewnątrz”. Fakt, że owa opowieść została uzupełniona treściami u k r y t y m i, których próżno by szukać w intertekście historyczno-biograficznym, pozwala natomiast na uznanie jej za suplement tego intertekstu.

²² Fingowana autobiografia, a w istocie literacka, apokryficzna biografia postaci historycznej, nie jest — jak chcieliby niektórzy krytycy francuscy — wytworem inwencji twórczej Marguerite Yourcenar. Jej poprzednikiem na tym polu był Robert Graves jako autor dwu powieści, których narratorem uczynił innego imperatora Cesarstwa Rzymskiego: panującego w pierwszej połowie I wieku n.e. Tyberiusza Klaudiusza. Te powieści to opublikowane w 1934 r. I. *Claudius i Claudius the God and his Wife Messalina*. Później niż dzieło Yourcenar powstały: *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) Petera Ackroyda, *Autobiografia del general Franco* (1992) Manuela Vázquez Montalbána, *The Autobiography of Joseph Stalin* (1999) Richarda Lourie, *Ethel: Fictional Autobiography of Ethel Rosenberg* (2002) Temy Nason. Autorem autobiografii „mówionej” Aleksandra Macedońskiego — *The Virtues of War: A Novel of Alexander the Great* (2004) — jest Steven Pressfield. Za apokryficzną powieść wystylizowaną na dokument osobisty można też uznać *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Eteki Daum* (2008). Dzienniki te napisała Elżbieta Cherezińska — ponoć na podstawie autentycznych bezładnych wspomnień Daum, pracownicy Centralnego Sekretariatu *Litzmannstadt Getto*. W literaturze polskiej schemat fikcyjnej autobiografii wykorzystał też Jacek Dehnel w *Matee Makrynie* (2014), w której „autorką” dwu różnych opowieści o swoim życiu jest osławiona oszustka, znana pod przybranym nazwiskiem Makryna Mieczysławska.

Co do Hadriana, to pozostają w ukryciu choćby (...) lata jego młodości, lata wojenne, lata ambicji, kiedy ubiega się kolejno, żeby zostać oficerem w sztabie Trajana, konsulem, gubernatorem (Galley 1996: 132)

— mówiła Yourcenar. W powieści „ożywiła” ten okres życia przyszłego imperatora w rozdziale zatytułowanym *Varius Multiplex Multiformis*. Przedstawione przez nią źródła dotyczące faktografii w wielu przypadkach okazywały się wszelako jedynie źródłami inspiracji. Na przykład liczący kilka stron „[r]ozdział o kochankach jest zbudowany w całości na dwóch liniach tekstu Spartianusa (XI, 7) na ten temat” (Yourcenar 1988 P: 296). „Epizod o wtajemniczeniu w kult Mitry jest zmyślony” (Yourcenar 1988 P: 295), choć były podstawy, by pozwolić Hadrianowi i innym, towarzyszącym mu postaciom historycznym na uczestniczenie w rytuałach inicjacyjnych opisanych w powieści. „Związanie wyroku śmierci na Apollodora ze spiskiem Serwianusa jest tylko hipotezą” (Yourcenar 1988 P: 296). *Exempla* tego rodzaju można mnożyć. Imaginacja i nieuchronnie perspektywiczna, „usytuowana” interpretacja odegrały zatem w powieści znacznie większą rolę niż deklarowała jej autorka. Ich oczywistą projekcją są wszystkie, opowiedziane przez protagonistę zdarzenia wewnętrzne i jego komentarze do przywołanych „faktów”. Niektóre z nich ponadto współcześni historycy podają w wątpliwość. Nie tylko powstałe na „rubieżach wyobrażeń” *facta ficta*, ale też autokomentarze Yourcenar — szczególnie te, które dotyczą jej starań o dochowanie wierności antycznym realiom i budowanie iluzji autentyczności autobiografii cesarza — paradoksalnie poniekąd potwierdzają rozpoznanie o apokryficznym charakterze *Pamiętników Hadriana*. Chodzi tu jednak o takie rozumienie apokryfu, które pełniej niż to, które przyjęła ich autorka, wykorzystuje bogaty potencjał genologicznego intertekstu okolobiblijnego.

Bibliografia

- Bachtin Michail (1982), *Antyczna biografia i autobiografia* [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa.
- Bartoszyński Kazimierz (1991), *O poetyce powieści historycznej* [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości*, IBL PAN, Warszawa.
- Berger Michèle (1995), *Histoire et Roman: comment s'en défaire?* [dans:] *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990*, éd. S. et M. Delcroix, SIEY (Société Internationale d'Études Yourcenariennes), Tours.
- Bessières Vivien, *Stylistique du roman "togé"*, „Revue de Littérature Comparée”, 2014, no 1.
- Birley Anthony R. (2002), *Hadrian. Cesarz niestrudzony*, przeł. R. Wiśniewski, PIW, Warszawa.
- Body Jacques (1995), *MY et l'école des Annales: réflexions sur le "possibilisme"* [dans:] *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990*, éd. S. et M. Delcroix, SIEY, Tours.
- Deprez Bérengère (2004), „Si vous voulez des influences”. *Marguerite Yourcenar et Nietzsche éducateur*, „Bulletin de la SIEY”, no 25.
- Dynkowska Julia (2016), *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 59, z. 1.
- Eco Umberto (1999), *Falsyfikaty i fałszerstwa* (z tomu: *Granice interpretacji*) [w:] tegoż, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków.
- Galey Matthieu (1996), *Rozmowy z Marguerite Yourcenar*, przeł. K. Dolatowska, Marabut, Gdańsk.
- Genette Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1987), *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.
- Hadot Pierre (2004), *Twierdza wewnętrzna. Wprowadzenie do „Rozmyślań” Marka Aureliusza*, przeł. P. Domański, Wydawnictwo Antyk, Kęty.
- Hörmann Pauline A. H. (1996), *La biographie comme genre littéraire: „Mémoires d'Hadrien” de Marguerite Yourcenar*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam—Atlanta GA.
- Jeziorska-Haladyj Joanna (2013), *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, IBL PAN, Warszawa.
- Levillain Henriette (1992), „*Mémoires d'Hadrien*” de Marguerite Yourcenar, Gallimard, Paris.
- Marek Aureliusz (1958), *Rozmyślenia*, przeł. M. Reiter, PWN, Warszawa.
- Markiewicz Henryk (1996), *Mistyfikacje literackie i ich okolice* [w:] *Z historii literatury polskiej. Prace wybrane*, t. II, red. S. Balbus, Universitas, Kraków.
- Martin-Achard Frédéric (2014), *Entre Antiquité et Modernité, l'hyperbate dans „Mémoires d'Hadrien”*, Pré-print [online] http://www.academia.edu/19633691/_Pr%C3%A9-print_Entre_Antiquit%C3%A9_et_Modernit%C3%A9lhyperbate_dans_M%C3%A9moires_dHadrien [dostęp: 04.05.2016].
- Nietzsche Friedrich W. (1992), *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych* przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, reprint, Wydawnictwo „bis”, Warszawa.
- (1993), *Pisma pozostałe*, t. I: 1862–1875, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków.
- Poignault Rémy (2000), „*L'oratio togata*” dans „*Mémoires d'Hadrien*” [dans:] *Marguerite Yourcenar Ecriture, réécriture, traduction*, dir. R. Poignault, J.-P. Castellani, SIEY, Tours.

-
- Poignault Rémy (2007), *Marguerite Yourcenar et les spécialistes de l'Antiquité* [dans:] *Marguerite Yourcenar entre littérature et science. Actes du colloque international de Nicosie (17–18 octobre 2003)*, textes réunis par M. Chehab et R. Poignault, SIEY, Clermont-Ferrand [online] http://yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/12%20POIGNAULT%20d%C3%A9.pdf [dostęp: 7.04.2016].
- Spartianus Eliusz (b. r.), *De Vita Hadriani Aelii Spartiani*, XVI, 1 [w:] *Historia Augusta* [online] <http://www.thelatinlibrary.com/sha/hadr.shtml> [dostęp: 15. 03. 2016]
- Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki I. Opacki, IBL PAN, Warszawa.
- (2014), *Apokryf literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 57, z. 2.
- Świerczyńska Dobrosława (1989), *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Wysy Antoine (1995), *Auteur, narrateur, personnage: quelle historiographie pour „Mémoires d'Hadrien”* [dans:] *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, éd. S. et M. Delcroix, SIEY, Tours.
- Yourcenar Marguerite (1974a), *Mémoires Hadrien suivi de Carnets de notes de „Mémoires Hadrien”*, Éditions Gallimard, Paris.
- (1974b), *Ton i język w powieści historycznej*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie”, nr 4.
- (1988), *Pamiętniki Hadriana*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, PIW, Warszawa.
- (1991), *Ton et langage dans le roman historique* [dans:] *Essais et Mémoires*, Gallimard, Paris.
-

ARKADIUSZ MORAWIEC
Uniwersytet Łódzki*

Tyberiusz według Jacka Bocheńskiego

Tyberius According to Jacek Bocheński

Abstract

The article contains the interpretation of Jacek Bocheński's *Tyberiusz, Cezar* (2009). This historical novel, which is a polemic with the "black legend" of the Emperor Tiberius, created by Roman historians, especially Tacitus and Suetonius, takes the issue of the historical truth, entanglement in political power, as well as the state of contemporary culture.

* Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku Instytutu Filologii Polskiej
Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: arkadiuszmorawiec@poczta.fm

Powieść Jacka Bocheńskiego zatytułowana *Tyberiusz Cezar* (Bocheński 2009)¹ stanowi trzecie ogniwo „trylogii rzymskiej”, której pierwszym segmentem jest *Boski Juliusz* z 1961 roku (Bocheński 1961), zaś drugim *Nazwo poeta*, opublikowany osiem lat później (Bocheński 1969). W 1977 roku na łamach drugoobiegowego „Zapisu” ukazał się *Prospekt (fragment książki o Tyberiuszu)* (Bocheński 1977). Ten parostronicowy tekst poczęty został przez autora w roku 1970. Mogło się więc wydawać, że trzecie ogniwo pojawi się wkrótce, zwłaszcza że Tyberiuszowi pisarz poświęcił sporo uwagi już w *Nazwie poecie*. Na dopełnienie prospektu trzeba było jednak czekać aż cztery dekady. Autor powrócił do poniechanego dzieła w 2005 roku, ukończył je trzy lata później. *Prospekt* został włączony do *Tyberiusza Cezara*, do jego części pierwszej, zatytułowanej *Prospekt 1970*, zachowując, by tak rzec, znamiona swojego czasu: narrator snuje tu opowieść usytuowaną w 1970 roku we Włoszech, gdzie spotyka między innymi hipisów, marksizującą młodzież i bardzo niewielu podróżnych z krajów socjalistycznych². W kolejnych trzech częściach tej powieści narracja prowadzona jest z bliższej nam perspektywy czasowej, wskazanej przez tytuł części drugiej: *Fantazja 2005*. W epilogu zaś, opatrzonym nagłówkiem *Śmierć stróża 1973*, ponownie cofamy się w czasie: w ten sposób rama narracji (przymknijmy oko na trzyletnią „szczelinę”) domyka się.

W *Boskim Juliuszu* drogę Cezara do „boskości” rekonstruował antykwariusz, w *Nazwie poecie* los Owidiusza prezentował konferansjer, natomiast w utworze o Tyberiuszu swoje usługi oferuje czytelnikowi pilot wycieczki. W kolejnych powieściach zmieniają się jedynie narracyjne role, maski autora — miłośnika antyku, zafascynowanego losami ludzi niezwykłych³. Podobnie jak dawniej, tak i w trzecim ogniwie autor, za pośrednictwem narratora, zachęca czytelnika do odbycia podróży w czasie. W *Tyberiuszu Cezarze* podróż ma także charakter dosłowny. Wcielony w rolę turysty czytelnik oprowadzany jest po miejscach, z którymi związał cesarza los. Dodać trzeba, że role osobowe⁴ w powieści mnożą się i gmatwają, utrudniając

¹ Lokalizację cytatów z tej powieści poprzedzam skrótem TC.

² Jacek Bocheński przebywał we Włoszech w 1970 roku. Ponownie udał się tam w 1973 roku, i jeszcze raz — w 2005 (Bocheński 2010).

³ Czytamy w *Tyberiuszu Cezarze*: „Ja, były antykwariusz, w pewnym okresie konferansjer, zmieniłem raz jeszcze zawód. Będę pilotem wycieczki” (TC 24); „ja, były antykwariusz i konferansjer” (TC 26).

⁴ Por. schemat ról nadawczo-odbiorczych w znanym, choć kontrowersyjnym, artykule Okopień-Sławińskiej (1987). Schemat ten traktuję tutaj raczej poglądowo niż jako obowiązującą instrukcję.

operowanie (bezprzymiotnikowymi) kategoriami autora i narratora, które w przypadku tego utworu bywają wymienne, nakładają się na siebie, splatają się ze sobą. Komplikacji jest więcej. W niektórych fragmentach czytelnikowi (na pewno: adresatowi narracji) narzucana jest, obok roli turysty, rola protagonisty utworu — Tyberiusza. Formuły: „Robi pan tylko to, co panu dogadza. Nie musi się pan z nikim liczyć” (TC 9), „Jest pan pionierem przyszłej epoki” (TC 10), formalnie adresowane do uczestnika wycieczki, dotyczą zarazem (tytułowego) bohatera książki. Mało tego, zdarza się, że narrator wciela się, nie tylko poprzez mowę pozornie zależną, w cesarza: „to ja, pilot, czyli Tyberiusz” (TC 279). Personalizacja narracji wynika po części z autorskiej empatii wobec władcy, jednak jej główną motywacją jest próba przeniknięcia człowieka-zagadki.

Narracyjne gry, wymiennosc ról, nakładanie się na siebie głosów, stanowiące wyraz, z jednej strony, poznawczej pasji i zarazem sceptycyzmu autora, z drugiej zaś będące znakiem (wyzwalającego rozmaite dyskursy) czasu, nie czynią jednak tej opowieści wielogłosową w sensie Bachtinowskim. Zabiegi te nie ustanawiają bowiem „niezwieńczonego dialogu wokół spraw ostatecznych” (Bachtin 1986: 503); mają wymiar przede wszystkim epistemologiczny, nie zaś filozoficzny czy ideologiczny. Postawa poznawcza autora, dociekającego prawdy o samotniku z Capri, zauważmy, nie różni się w istotny sposób od perspektywy aktualizowanej w poprzednich ogniwach cyklu. Bocheński nie folguje wyobraźni, powściąga fabułę. Silniej niż biografię fabularyzuje bowiem sytuację narracyjną — w *Tyberiuszu Cesarze* „rozgrywającą się” w 1970 roku oraz na początku XXI wieku. Nie uprawia powieści biograficznej, już raczej eseistyczną, względnie beletryzowany esej, portret. Mowa pozornie zależna, monologi i dialogi postaci, wypełnianie luk fikcją (względnie fabularyzacją) służą unaocznieniu odległego czasowo świata, przychyleniu go odbiorcy; zabiegi te są także efektem autorskich spekulacji, zobrazowanymi hipotezami. Przewodnikami autora są w tej podróży w czasie i przestrzeni starożytni historiografowie, przede wszystkim Tacyt jako autor *Roczników* oraz Swetoniusz jako twórca *Żywotów cesarów*, w mniejszym zaś stopniu — Waleriusz Maksymus i jego (dedykowane Tyberiuszowi) *Czyny i słowa godne pamięci w dziewięciu księgach* oraz Kasjusz Dion z jego *Historią rzymską*. Pisarz nie kroczy jednak za tymi autorami bezwiednie. Indagowanemu przez turystów pilotowi, bywającemu jego porte-parole, nakazuje wyznać: „nie wiem, która wersja jest prawdziwa” (TC 267), „nie wiem, co się w istocie zdarzyło. Wiem, co jest w źródłach” (TC 274). Ponad prawdę autor (z pewnością zaś autor wewnętrzny i narrator) przedkłada prawdopodobieństwo⁵. Nie inaczej było w poprzednich ogniwach cyklu, tyle że w *Tyberiuszu* ironizujący narrator „przestarzale” słowo „prawda” proponuje zastąpić słowem „produkt” (TC 271–272). To znak czasu. Zdaje on sobie sprawę, że kategoria ta podlega w kulturze współczesnej, traktującej niemal wszystko jako towar, dewaluacji i jest kwestionowana. Jeden z turystów wspomina, że nastąpił „zmierzch autorytetów” (TC 264). O tym, że jest tak istotnie, wystylizowany na autora narrator przekonał się już dawno temu. W rozmowie z młodym turystą wspomina, że dziennikarze wypisują dziś rzeczy niestworzone, podając je jako prawdę, ale przecież i dawniej nie bywało inaczej: „to taka prawda, jak była kiedyś rosyjska gazeta komunistyczna »Prawda«” (TC 318). Jednak mimo tych zastrzeżeń nie rezygnuje z dążenia

⁵ Por.: „Tu niknie na pewien czas wiedza historyczna wszystkich autorów starożytnych, Tacyta, Swetoniusza i Dio- na Kasjusza. Jest luka. (...) Prawdopodobnie do akcji przystępuje w tym momencie Sejan (...)” (TC 245–246). Podobnie, jako historyk, postępował Tacyt: dysponując różnymi wersjami zdarzeń, wybierał spośród nich tę, która jawiła mu się jako najbardziej prawdopodobna, przy czym nierzadko powstrzymywał się od ostatecznego sądu (Hammer 1957: 51).

do prawdy (podobnie zresztą jak stojący za nim autor). Odnosząc się do przekazów historycznych, powiada: „Alternatywy to są dziś nasze *vitia*” (TC 272). Łacińskie *vitium* to „błąd”, „falszywy krok”, „występek”.

Powieściowe komplikacje komunikacyjne są więc także, co już sygnalizowałem, dziełem współczesności, jej znamieniem. Wcielający się w przewodnika wycieczki (*all-inclusive*) autor stara się zaspokoić oczekiwania klientów: „Każdemu wedle gustu, proszę Państwa” (TC 66). Od czasów *Boskiego Juliusza* i *Nazona poety* zmieniło się wiele. Dzisiejszemu czytelnikowi — takie założenie czyni narrator (a także autor) — trzeba tłumaczyć z zakresu historii starożytnej to, co absolwent przedwojennego gimnazjum uznawał za wiedzę elementarną. Odbiorcę, który przed laty doszukiwał się w prozie Bocheńskiego politycznych aluzji — wizerunku totalitarnego władcy w kostiumie Juliusza Cezara czy konfliktu władzy i artysty w opowieści o Owidiuszu — zastępuje czytelnik łowiący głównie sensację. Stąd też narrację rozpoczyna, zaczerpnięty ze Swetoniusza (*Żywoty cesarzy* III 44), opis fascynacji i praktyk seksualnych Tyberiusza, w tym przypadłości zwanej dziś pedofilią⁶. Narrator Bocheńskiego, niegdyś jedynie zabiegający o względy czytelnika, obecnie wręcz mu nadskakuje. Przejawia się to w eksponowaniu motywów seksualnych (w *Nazonie poecie* będących zaledwie wabiakiem) i sadystycznych: na przykład w podawaniu odbiorcy do przymiarki kostiumu lubieżnego Tyberiusza lub kata gwałcącego, a następnie mordującego dziewczynkę⁷. Tytuły dwóch spośród czterech części powieści to istna reklama jej zawartości: *Pornografia 14–26* (część trzecia) i *Horror 26–37* (część czwarta)⁸. Ukłon w stronę konsumenta widoczny jest też w celowym obniżeniu stylu, widocznym zarówno w wypowiedziach uczestników wycieczki („kurna”, „piernicze”), jak i w cechującej mowę narratora potoczności, niejako cytującej współczesność. Powiada narrator:

dzięki telewizji jest pan przyzwyczajony do drastycznych obrazów (TC 81);

wszystko, co dzisiaj wydaje się przesadą lub skrajnością, może po pewnym czasie okazać się w sam raz. Trzeba przewidzieć styl, który zostanie dany w przyszłości. (TC 67)

⁶ Podawane przez Swetoniusza „rewelacje”, zresztą nie tylko erotyczne, bywają jednak kwestionowane (o czym adresat *Tyberiusza Cezara* jest lojalnie przez narratora informowany). O Swetoniuszu, jako autorze *Żywotów cesarzy*, powiada Ignacy Lewandowski: „nie potrafi odpowiednio wartościować materiału źródłowego ani nie dość troszczy się o wiarygodność świadków i autorów. Stąd obok informacji o pierwszorzędnym znaczeniu dla ustalenia faktów z życia bohatera, ważnych równocześnie dla obrazu państwa i społeczeństwa, znajdują się wiadomości (aż nadto liczne) rodem [jakby] z prasy brukowej czy kronik skandalicznych, dotyczących zwłaszcza erotyki” (2007: 337).

⁷ Notabene te fragmenty powieści ocierają się o pornografię (scena gwałtu dokonywanego na córce prefekta pretorianów Sejana została wywiedziona z *Roczników* Tacyta, V 10). Autor widzi to nieco inaczej; wspomina, że przedłożony w 1970 roku redakcji „Twórczości” obszerny fragment powstającej powieści został przez nią odrzucony: „To mnie speszyło, bo odrzuciła nie cenzura, tylko ktoś nastawiony do mnie bardzo przyjaźnie, ale całkiem nieprzygotowany na drastyczność typu, jak dziś mówimy, obyczajowego. W tamtych czasach homoseksualizm był tematem dyskretnym, który nie nadawał się ze względu na swoją »nieprzyzwoitość« do poruszenia w inny sposób niż bardzo zawaolowany, aluzyjny. Tak, jak to jest w twórczości Iwaszkiewicza” (*Pojechałem do Rzymu, żeby w nim połyć* 2009: 5). Maszynopis, dodajmy, zwrócił autorowi Julian Strykowski (Bocheński 2010: 182–185). Do powiedzmy jeszcze, że w *Tyberiuszu Cezarze* (podobnie jak w poprzedzającym tę książkę *Prospekcie*) „nieprzyzwoite” są także opisy praktyk heteroseksualnych, w tym, wspomnianego już, „urzędowego” gwałtu na dziewczycy.

⁸ Cyfry w tytułach oznaczają daty, dwa etapy panowania cesarza, związane z jego przebywaniem najpierw w Rzymie, potem na Capri.

Dodam jeszcze, że duch czasu i współtworzące go dyskursy emancypacyjne nakazują autorowi/narratorowi podjąć także, choć bez ich nadmiernego rozwijania, wątki prześladowania Żydów (przez Tyberiusza)⁹, ucisku kobiet (w Rzymie)¹⁰ oraz „niejasnej” w owym czasie sytuacji homoseksualistów¹¹.

Jeżeli *Boskiego Juliusza* i *Nazona poetę* odbierano jako powieści polityczne, aluzyjne, to *Tyberiusz Cezar* jawi się — w sferze „aktualistów” — jako portret degenerującej się współczesności, nastawionej na konsumpcję, użycie, wypelnionej duchową pustką. Tematem zasadniczym utworu pozostaje wszakże Tyberiusz. I to wcale nie jako potwór. Bocheński wprawdzie zaczyna swoje dzieło od (obyczajowej i etycznej) kompromitacji protagonisty, jednak szybko wyjaśnia, powołując się na Tacyta, że relacje starożytnych o Tyberiuszu, Kaliguli czy Nerona nie tworzone były już po ich śmierci pod wpływem świeżych resentymentów. Dodaje, że przekazany przez tradycję posepny obraz Tyberiusza u progu XX wieku zakwestionowano¹². Podważa go również Bocheński i zgodnie z zaleceniem Tacyta, który, istotnie, stwierdza w *Rocznikach*, że „dzieje Tyberiusza, Gajusza, Klaudiusza i Nerona, fałszowane za ich życia z powodu strachu, pisano po ich śmierci pod wpływem świeżej nienawiści” (1957: 65), próbuje spojrzeć na princepsa *sine ira et studio*, bez gniewu i bez stronnictwa. Dodajmy jednak, że Tacytowi, wbrew deklaracjom, trudno było zachować obiektywizm. Najbardziej zajmującym go problemem jest w *Rocznikach* walka o władzę, degenerowanie się cesarzy, ich przemiana w tyranów. Opowiadając się po stronie senatu jako obrońcy tradycji i dawnych cnót, daje jednostronny, często krzywdzący obraz cesarzy, uznanych przezeń za „złych” (jest wśród nich Tyberiusz), których przeciwstawia „dobrym” — tym, którzy współpracowali z senatem, Nerwie i Trajanowi (Jaczynowska 1986: 198)¹³.

Jak pisze Maria Jaczynowska:

Tyberiusz [w 31 roku] otrzymał przekonywające dowody zbrodni [tj. zdrady] Sejana, mianował nowego prefekta pretorianów Makrona i zażądał od senatu wydania wyroku śmierci na Sejana. Został on stracony, prześladowania objęły nie tylko jego rodzinę, ale także licznych senatorów, którym zarzucano przyjaźń z wszechwładnym prefektem. Wydarzenia te wpłynęły na niechętny sąd Tacyta i Swetoniusza o Tyberiuszu. Całokształt źródeł każe nam jednak widzieć w jego osobie władcę bardzo poważnie traktującego swoje obowiązki, doskonałego administratora i wodza. W zasadzie Tyberiusz kontynuował linię polityki wewnętrznej i zewnętrznej Augusta, nie zdołał sobie jednak pozyskać sympatii senatorów, co wywarło zasadniczy wpływ na historiografię. (1986: 281)

Przywołajmy jeszcze jedną dzisiejszą opinię o samotniku z Capri:

⁹ Por.: „Chodzi o pierwotny antysemityzm europejski, przedrasistowski, rzecz jasna, i przedchrześcijański. Na świecie nie ma jeszcze rasistów i nie ma chrześcijan” (TC 195).

¹⁰ Por.: „(...) co prawda kobiety, dyskryminowane pod względem seksualnym, obyczajowym i prawnym, są w Rzymie rzeczami, jednak w polityce miewają znaczenie i odgrywają nieraz pierwszorzędne role w konfliktach publicznych” (TC 198–199).

¹¹ Por.: „(...) nie wydano w Rzymie żadnego prawa, które by ich wykluczało” (TC 202).

¹² Narrator nie podaje jednak żadnych nazwisk historyków. Na temat dwudziestowiecznych rewizji utrwalonego przez historiografię epoki cesarstwa obrazu i oceny cesarzy z dynastii julijsko-klaudyjskiej — zob. Jaczynowska (1986: 280).

¹³ Lewandowski powiada o Tacycie: „stara się zachować w swojej relacji obiektywizm, ale obiektywny nie jest” (2007: 296).

W późniejszych latach Trajana nazywano »najlepszym z cesarzy«, ale wcześniej określano tak Tyberiusza. I gdy się spogląda na niego nie oczami kilkuset senatorów, lecz pozostałych milionów mieszkańców imperium, określenie to jest całkowicie pozbawione podstaw. (Grant 2007: 92)

Owszem, Bocheński ma rację, że Tyberiusz nie jest postacią jednoznaczną. Warto przy tym wspomnieć, że w *Historii rzymskiej* Wellejusza Paterkulusa (1970) Tyberiusz ukazany jest w świetle apologetycznym¹⁴. Bocheński zdaje się przeoczać to dzieło, bez wątpienia noszące znamiona panegiryku, powstałe w czasach panowania cesarza, jakkolwiek w prezentacji faktów uznawane za rzetelne, a przy tym, co istotne, pisane przez naoczego świadka¹⁵. W przypadku wytrawnego znawcy antyku to „pominięcie” jest z pewnością zabiegiem celowym. Bocheński nade wszystko bowiem dąży do skonfrontowania czytelnika nie tyle z Tyberiuszem, ile z jego „czarną legendą”.

Ukazuje go więc jako człowieka uwikłanego w politykę wbrew własnej woli, nie zaś jako pozbawionego skrupułów tyрана, delektującego się władzą. *Tyberiusz Cezar* to jakby odwrotność *Boskiego Juliusza*, gdzie Cezar ukazany był w jednym wymiarze — jako cyniczny polityk (*homo politicus*), dążący za wszelką cenę do władzy absolutnej oraz uzyskania statusu boga; tymczasem Tyberiusz robi wiele, aby wymknąć się sidłom polityki¹⁶, pozostać człowiekiem prywatnym, pozostać człowiekiem (podejmowane w stosunku do niego zabiegi deifikacyjne uznaje za śmieszne i stanowczo je odrzuca). Okoliczności na to jednak nie pozwalają:

wiedział, że władza i strach są czymś, czemu (...) podlega. Tkwił od urodzenia wewnątrz tego czegoś i miotał się jak oszalałe wahadło. (IC 133)

Jedyną kochaną przez siebie kobietę, Wipsanię, utracił wskutek politycznej gry Augusta, który zapragnąwszy uczynić go swym zięciem oraz następcą, nakazał mu się rozwieść. Od drugiej, „podarowanej” mu, rozwiązłej żony, Julii, i od władzy — tych „dwóch bestii” — uciekł, ryzykując gniew Augusta, na Rodos, aby studiować (w opinii niektórych autorów starożytnych został na Rodos wygnany). Jednak polityka dopadła go. Owszem, bywało, że jako imperator — a może już wcześniej, sięgając po władzę (jest to kwestia sporna) — nie przebierał w środkach. Z bogatego katalogu Swetoniusza Bocheński wybrał tylko nieliczne przykłady okrucieństw i bezceństw (z których, notabene, liczne powodowane były strachem o własne życie — wraz z objęciem władzy wcale nie słabnącym, lecz, przeciwnie, potęgującym się). Jeśli ocenia go, to czyni to nie wprost, na przykład stwierdzając, że „żył długo i wyrobił w sobie największą mądrość złego człowieka: nigdy nie ufać nikomu” (IC 309). Pisarz kwestii wątpliwych nie rozstrzyga. Ukazuje Tyberiusza jako samotnika, mizantropa, usuwającego się z Rzymu na Capri po dwunastu latach rządzenia — to jest „babrania się w świństwach i podłościach, użerania się z perfidią, obłudą i służalstwem” (IC 214). Ucieczka ta ostatecznie

¹⁴ Dzieło Wellejusza obejmuje wydarzenia do 30 r. n.e., a więc nie cały okres panowania Tyberiusza (przypadający na lata 14–37).

¹⁵ Por.: „Według niektórych badaczy obraz ten [tj. zaprezentowany przez Wellejusza obraz panowania Tyberiusza — przyp. A.M.] jest nawet prawdziwszy od ponurego przekazu Tacyta” (Lewandowski 2007: 247).

¹⁶ Swetoniusz wspomina, że Tyberiusz „długo (...) odmawiał przyjęcia oficjalnie pryncypatu, zgrywając się najbardziej jak aktor mimu” (Gajus Swetoniusz Trankwillus 1987: 147), po czym dodaje, że przyczyną tego miał być dręczący go strach przed grożącym zewsząd niebezpieczeństwem. Współczesny nam historyk stwierdza, że Tyberiusz „mógł naprawdę wzbraniać się przed przyjęciem na siebie tak olbrzymiego ciężaru” (Wells 2005: 123).

jednak nie powiodła się. Na kartach powieści Tyberiusz ginie zamordowany przez prefekta Makrona przy współudziale Kaliguli¹⁷. Kaliguli, którego cynizmem — podkreśla to Bocheński — Tyberiusz był przerażony. Autor, wypada to wreszcie dopowiedzieć, kreśli w *Tyberiuszu Cezarze* — wbrew portretowi utrwalonemu w historiografii, zwłaszcza dawnej — portret zgola filozofa, bezskutecznie usiłującego wymknąć się konieczności.

Dwa wcześniejsze ogniwa cyklu nie są oczywiście wyłącznie tekstami aluzyjnymi, kostiumami. Bocheński nie traktuje historii tylko instrumentalnie. Ponad aktualizujące odniesienia, ale także ponad rekonstrukcję historycznej prawdy, zarówno dawnej, jak i w trzecim ogniwie, pisarz przedkłada uniwersalizującą analogię. *Tyberiusz Cezar* jawi się jako utwór historyczny i zarazem wypowiedź na temat uwikłania we władzę. W dzisiejszych demokracjach zapewnienia polityków, że to konieczność lub inne abstrakta nakazują im, oczywiście dla dobra ogółu, ujmować ster rządów, brzmią fałszywie. Jednak przypadek uchylającego się od tego przywileju Tyberiusza, żyjącego w zupełnie innych czasach, w innych okolicznościach, może wydawać się przekonujący. Jako najpierw zięć, a następnie przybrany syn Augusta nie miał wyjścia: mógł przyjąć władzę albo ryzykować, że — jako główny kandydat do jej objęcia — zostanie zamordowany (przez innych kandydatów). Od lęku tego, jak widzimy, władza go nie wyzwoliła, nie uchroniła go też (tak jest w powieści, jak zaś było w rzeczywistości, tego nie wiemy) przed zabójcami.

W książce Jacka Bocheńskiego zdecydowanie więcej jest psychologii, względnie antropologii filozoficznej, niż historiozofii¹⁸. Już w *Boskim Juliuszu* pisarz wskazywał, powołując się na sąd dyskutującego ze stoikiem i Katonem perypatetyka, że „prócz idei i rozumu istnieje także coś takiego jak natura człowieka” (Bocheński 1961: 166). W trzecim ogniwie trylogii stary Peppino, stróż wykopalisk archeologicznych na Capri i „gorący zwolennik” Tyberiusza, przekonuje, że „człowiek jest i był zawsze taki sam” (TC 24). Bywa zatem, że pożąda władzy, bywa też, że się nią brzydzi. Historycy lepiej znają to pierwsze wcielenie, Bocheński pokazuje to drugie oraz zgubne skutki przegranej walki o żywot poczciwy.

Ostatnim zdaniem powieści jest cytat — napis umieszczony na Wieży Zegarowej przy Placyku na Capri: „IMPERATOROWI TYBERIUSZOWI CEZAROWI AUGUSTOWI, KTÓRY SPĘDZAŁ TU BEZPIECZNĄ STAROŚĆ, WŁADZE GMINY CAPRI, ODRZUCIWSZY HAŃBIĄCE WYMYŚLY POTOMNYCH, UFUNDOWAŁY JAKO ŚWIETNEMU PRZYWÓDCY PAŃSTWA TĘ HONOROWĄ TABLICĘ DLA WYBITNIE ZASŁUŻONYCH” (TC 318). Poprzez ten „cytat z rzeczywistości” niejako powracamy do opowieści sprzed pół wieku, o „boskim” Juliuszu. Trudno bowiem nie traktować tej cytaty, poprzedzonej przez wzmiankę narratora o „prawdomówności” komunistycznej gazety „Prawda”, jako wyrazu autorskiej ironii, jeśli nie sarkazmu. Treść napisu na Wieży Zegarowej wygląda, jakby została podyktowana nie przez historię, lecz przez politykę historyczną, ideologię. Oczywiście równie dobrze, zwłaszcza dzisiaj, mogły ją podyktować względy komercyjne. Bo także historia jest na sprzedaż, jak wszystko.

¹⁷ Colin Wells krążącą po śmierci cesarza pogłoskę, że został on otruty lub uduszony poduszką (obie supozycje znajdujemy u Swetoniusza, III 73; Tacyt mówi wprost, że Makron kazal cesarza udusić stertą koców, VI 50), uznaje za „prawdopodobnie bezpodstawną” (2005: 133).

¹⁸ Na temat *Tyberiusza Cezara* jako utworu tematyzującego proces poszukiwania dostępu do przeszłości — zob. Konończuk 2010.

Bibliografia

- Bachtin Michal (1986), *Notatki z lat 1970–1971 (wybór)* [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac., przekł. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa.
- Bocheński Jacek (1961), *Boski Juliusz. Zapiski antykwariusza*, Czytelnik, Warszawa.
- (1969), *Nazwo poeta*, Czytelnik, Warszawa.
- (1977), *Prospekt (fragment książki o Tyberiuszu)*, „Zapis”, nr 1.
- (2009), *Tyberiusz Cezar*, Świat Książki, Kraków.
- (2010), *Przypis do „Tyberiusza Cezara”* [w:] *Antyk po antyku*, Świat Książki, Warszawa.
- Gajus Swetoniusz Trankwillus (1987), *Żywoty cesarów*, przeł., wstępem i koment. opatrzyła J. Niemirska-Pliszczyńska, przedm. J. Wolski, wyd. 6, Ossolineum, Wrocław.
- Grant Michael (2007), *Dwunastu cesarów*, przeł. B. Gadomska, Cyklady, Warszawa.
- Hammer Seweryn (1957), *Tacyt i jego dzieło* [w:] *Tacyt, Dzieła*, przeł. S. Hammer, t. 1, Czytelnik, Warszawa.
- Konończuk Elżbieta (2010), *Historia w ofercie turystycznej. Opowieść Jacka Bocheńskiego o Tyberiuszu*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, t. 1.
- Jacynowska Maria (1986), *Historia starożytnego Rzymu*, PWN, Warszawa.
- Lewandowski Ignacy (2007), *Historiografia rzymska*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1987), *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, seria 2, wyd. 2 poszerz., Ossolineum, Wrocław.
- Pojechałem do Rzymu, żeby w nim pobyć* (2009), z J. Bocheńskim rozm. Z. Grębecka, „Nowe Książki”, nr 8.
- Tacyt (1957), *Roczniki. Od zgonu boskiego Augusta* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, tłum. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa.
- Wellejusz Paterkulus (1970), *Historia rzymska*, przeł., wstępem i koment. opatrzył E. Zwolski, Ossolineum, Wrocław.
- Wells Colin (2005), *Cesarstwo rzymskie*, przeł. T. Duliński, Prószyński i S-ka, Warszawa.
-

AGNIESZKA IZDEBSKA
Uniwersytet Łódzki*

Niežnośna lekkość przyjęć, czyli o różnych wcieleniach pani Dalloway

The Unbearable Lightness of Parties
or Various Incarnations of Mrs Dalloway

Abstract

The main issues discussed in this article are the intertextual relationships between two novels: one the most famous modernistic texts — *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf and *The Hours* by Michael Cunningham. The American writer's novel alludes already in the title to Woolf's work. *The Hours* was the working title for *Mrs Dalloway*. The detailed analysis of the various references to it acknowledges the hypotext in the Cunningham novel and proves that intertextuality in this case has its mainly existential dimension: for heroines of *The Hours* Mrs Dalloway provides an opportunity for not only re-writing or re-reading but for re-existing as well.

* Katedra Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: agniz@poczta.onet.pl

Powieść Virginii Woolf *Pani Dalloway*, jak wiele kanonicznych dzieł literackich (szczególnie tych powstałych w języku angielskim), została wciągnięta w wir recyklingu. Wobec intensywności zjawiska prze-pisywania rozmaitych tekstów kultury w ostatnich dekadach pojawienie się u schyłku XX wieku trzech powieści nawiązujących do dzieła Woolf nie powinno specjalnie dziwić. W 1998 roku ukazały się *Godziny* (*The Hours*) Michaela Cunninghama, rok później opublikowano opowieść Robina Lippincotta *Mr Dalloway*, a w roku 2000 książkę Johna Lanchestera *Pan Phillips* (*Mr Phillips*). Choć wobec spektakularnej erupcji rozmaitych przekształceń i wersji dzieł Jane Austen¹ na przykład lista ta może wydawać się skromna, to jednak tak wyrażająca się popularność Woolf skłania do zastanowienia. Wszak *Pani Dalloway* to powieść niełatwa w lekturze, a jej znajomość wśród potencjalnych czytelników ewentualnych parafraz, sequeli i prequeli nie jest wcale oczywista².

James Shiff rozważając powody, dla których trzej autorzy podjęli się opowiedzenia powieści Woolf na nowo, podkreśla przede wszystkim atrakcyjną zwiezłość konwencji narracyjnej *Pani Dalloway*: zamknięcie całości egzystencji kilku postaci w opowieści o jednym dniu pokazanym w dużej mierze z perspektywy głównej bohaterki (Shiff 2004: 363). Nadto u schyłku wieku XX pociągająca okazała się, jego zdaniem, pewna ambiwalencja tożsamości seksualnej bohaterów powieści, u Woolf ledwie sygnalizowana, w wersjach prze-pisanych śmiało wydobyta na plan pierwszy³. Wreszcie Shiff zwraca uwagę na atrakcyjność obrazu Londynu w *Pani Dalloway*, pokazywanego jednocześnie jako ogromne miasto tętniące życiem i rustykalny zakątek, w którym Klarysa czuje się zadomowiona (Shiff 2004: 364). Wszystkie te argumenty nie wydają się oczywiste wobec wątku, który już sygnalizowałam: ani formuła powieści zamykającej w jednym dniu życie bohatera nie jest na tyle skonwencjonalizowana, a zatem łatwo rozpoznawalna, ani pani Dalloway jako postać nie ma statusu Kopciuszka czy Odyseusza (Shiff 2004: 365). W związku z tym nasuwa się pytanie: skoro *Pani Dalloway* jest jedną z najwspanialszych modernistycznych powieści, czemu pisać ją na nowo i dlaczego jakikolwiek pisarz pozostający przy zdrowych zmysłach chciałby narażać się na porównanie z Woolf? — jak to ujął amerykański badacz (Shiff 2004: 364). Przedmiotem tego tekstu będzie próba opisu ryzykownego

¹ Z tekstem *Duma i uprzedzenie* i *zombie* na czele. Czytelnik—erudyta zapewne z uspakajającym poczuciem zadomowienia zanurzy się w świat tej powieści rozpoczynającej się znajomą frazą: „Jest prawdą powszechnie znaną, że zombi, który posiadał jeden mózg, pragnie ich coraz więcej” (Austin i Graham-Smith: 5).

² Wielu czytelników *Godzin* przyznaje zresztą, że po *Panią Dalloway* sięgnęli po lekturze powieści Cunninghama (Jusila b.r.: 9–50).

³ W powieści Lippincotta Richard Dalloway jest homoseksualistą dokonującym *coming outu*.

(jak wynika z powyższych konstatacji) przedsięwzięcia Michaela Cunnighama, jakim było napisanie *Godziny*, i odpowiedź na pytanie, co z lektury tej powieści może wynikać dla czytelników.

Fabula utworu Cunnighama zawiera trzy wątki rozwijane w osobnych, przeplatających się ze sobą częściach zatytułowanych: „Pani Dalloway”, „Pani Woolf” i „Pani Brown”. Poprzedza je „Prolog”, który jest opowieścią o okolicznościach samobójczej śmierci Virginii Woolf. „Pani Dalloway” stanowi relację z pełnego emocji dnia Clarissy Vaughan, właścicielki wydawnictwa szykującej przyjęcie na cześć przyjaciela chorego na AIDS, Richarda, który otrzymał nagrodę literacką. Narrację zaczyna fraza: „Trzeba jeszcze kupić kwiaty. Clarissa udaje rozdrażnienie (a przecież uwielbia takie wyprawy), zostawia Sally przy sprzątanii łazienki i wybiega, obiecując, że wróci za pół godziny. Nowy Jork, koniec dwudziestego wieku” (Cunningham 2003: 15). Pani Vaughan w trakcie dnia przyjmuje niespodziewane odwiedziny Louisa, byłego kochanka nagrodzonego poety, dwukrotnie wstępuje do mieszkania Richarda i jest świadkiem jego samobójstwa, gdy ten wyskakuje przez okno. Wieczorem w kuchni Clarissy, mimo wszystko, odbywa się jednak przyjęcie — z udziałem jej córki, partnerki i matki zmarłego. Bohaterką „Pani Woolf” jest oczywiście sama autorka *Fal*. Opis jej dnia rozpoczyna zdanie: „Pani Dalloway powiedziała coś (lecz co?) i sama kupiła kwiaty. Przedmieścia Londynu. Rok 1923” (Cunningham 2003: 35). Pisarka usiłuje rano skupić się na pracy nad powieścią, potem stacza bezkrawną potyczkę ze służącą, wyprawiając ją po kandyzowany imbir i herbatę dla siostry mającej się zjawić z dziećmi na lunchu. Po ich wizycie wychodzi z domu, chcąc pojechać choć na chwilę do Londynu. Na dworcu znajduje ją mąż i obiecuje, iż ze spokojnego Richmond wrócą do metropolii, gdzie, jak czuje Virginia, łatwiej jej będzie skończyć powieść, którą roboczo tytułuje *Godziny*. „Pani Brown” rozpoczyna się od cytatu łatwo rozpoznawalnego w kontekście poprzedzających tę część fragmentów:

Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty. Lucy ma wyliczoną każdą minutę. Zdejmie się drzwi; przyjdą ludzie od Rumpelmayera. A zresztą, pomyślała Clarissa Dalloway, co za ranek — jak gdyby ofiarowany w podarku dzieciom na plaży. Los Angeles. Rok 1949. Laura Brown próbuje się zagubić. Chociaż nie, ściśle mówiąc, to nie jest tak — stara się odnaleźć siebie, zdobywając wstęp do równoległego świata. (Cunningham 2003: 43)

Ta część powieści to historia gospodyni domowej z amerykańskiego przedmieścia rozgrywająca się w czasach powojennej prosperity. Tytułowa bohaterka, Laura Brown, budzi się i słyszy męża krzątającego się w kuchni. Jest w ciąży, więc jeszcze nie wstaje i rozgrzesza się z porannej lektury w łóżku. W ciągu dnia, w którym przygotowuje uroczystą kolację urodzinową dla męża, upiecze dwa torty (pierwszy, jako dzieło chybione, wyląduje w koszu), podrzuci syna Richie’go sąsiadce, a sama uda się do hotelu, gdzie będzie czytać *Panią Dalloway* i rozmyślać, czy nie uwolnić się od swego dotychczasowego życia, popelniając samobójstwo. Jednak wróci po syna, wyda urodzinowe przyjęcie i położy się spać u boku męża. W finale *Godziny* czeka czytelników niespodzianka: matka zmarłego Richarda, przyjaciela Clarissy Vaughan, to właśnie Laura, która przed wieloma laty zdecydowała się opuścić rodzinę i żyć samotnie jako bibliotekarka w Kanadzie.

Różne związki powieści Cunnighama z dziełem Woolf są bardzo wyraźnie sygnalizowane na różnych poziomach utworu: na poziomie wypowiedzi poprzez cytaty, kryptocytaty, parafrazy cytatów; na poziomie konstrukcji świata przedstawionego: zdarzeń, postaci, przedmiotów-rekwizytów. Owe relacje podkreśla motto — drugie z zamieszczonych przez autora. To fragment dziennika pisarki:

Nie ma czasu, by opisywać swoje plany. Powinam wiele powiedzieć o Godzinach i o swoim odkryciu; o tym, jak za moimi postaciami wykuwam piękne grotty; sądzę, że właśnie w ten sposób wyrażam to, czego pragnę: człowieczeństwo, humor, głębiej. W zamyśle grotty powinny się łączyć, a każda wylać na światło dzienne w terazniejszej chwili. (Cunningham 2003: 7)

Ten cytat — dający się traktować przede wszystkim jako paratekstowy (auto)komentarz do stworzonego przez Woolf utworu — stanowi nie tylko wyjaśnienie tytułu powieści Cunninghama, ale i zapowiada jeden z jej tematów. A jest nim *Pani Dalloway* — pisana, czytana, przeżywana. Powieść, która pierwotnie nosić miała tytuł *Godziny*. Przywołanie akurat tego fragmentu dzienników pisarki podkreśla też centralne usytuowanie postaci w *Godzinach* (i uprzednio w powieści Woolf) i relacji je łączących — oczywiście, jeśli tak rozumieć mocno metaforyczne zdania pisarki. Co więcej, zwrot o „wykuwaniu grot za postaciami” można interpretować jako chęć przekroczenia granic tekstualności, ambicję dotknięcia w tej powieści jakiegoś porządku pozafikcyjnego. Jeśli stało się ono udziałem autorki *Fal* — epigraf podkreśla, że gest ten został doceniony i, być może, powtórzony przez Cunninghama.

Pierwsze motto *Godzin* to fragment wiersza Jorge Luisa Borgesa *Inny tygrys*:

Teraz zapołujemy na trzeciego tygrysa, lecz podobnie jak poprzednie także ten będzie postacią z moich marzeń, strukturą słowną, a nie tygrysem z krwi i kości, który ponad wszelkimi mitami stąpa po ziemi. Mam tego świadomość, a jednak jakaś siła ciągnie mnie na tę mglistą, bezsensowną, odwieczną wyprawę i wciąż, przemierzając godziny, ścigam kolejnego tygrysa, bestię wymykającą się strofie. (Cunningham 2003: 7)

Zdania te wprowadzają inny wątek, choć pokrewny temu, który został zaktywizowany w motcie drugim. Chodzi tu bowiem o relację między fikcją a rzeczywistością, reprezentacją i tym, co jest jej przedmiotem, o Borgesowską ambiwalencję i płynność czegoś, co jest jednocześnie „strukturą słowną” i „bestią wymykającą się strofie”. W tej frazie również pada słowo „godziny”, sugerujące nieco inne znaczenie tytułu. To one są „przemierzone” w „mglistej” i „bezsensownej” wyprawie, w której ścigany jest ciągle nieuchwytny twór utkany ze słów, ale nie dający się zamknąć w werbalnej formie. Z obu cytatów użytych jako motta wynika, iż czytając *Godziny* będziemy obcować z tekstem traktującym nie tylko o innym tekście, ale też o doświadczeniu osmotycznego przenikania się porządku egzystencji i literatury.

Motta do *Godzin* nie aktywizują całości tekstów, z których zostały zaczerpnięte — ani wiersz Borgesa, ani tym bardziej dzienniki Woolf nie stanowią dla powieści Cunninghama znaczeniowtwórczego intertekstu. Mamy tu zatem do czynienia z takim rodzajem epigrafów, w których — zgodnie z charakterystyką zaproponowaną przez Teresę Cieślukowską — „treści wprowadzone do tekstu zapożyczającego należą wyłącznie do motta jako fragmentu” (Cieślukowska 1995: 129). Jeśli epigrafy do *Godzin* pełnią funkcję referencjalną, to odsyłają z jednej strony do charakterystycznej dla całej twórczości autora *Fikcji* nieoczywistej relacji między tekstem i tym, co poza nim⁴, z drugiej zaś, do postaci samej Virginii Woolf i jej biografii.

⁴ W przypadku fragmentu wiersza Borgesa rzecz jest o tyle złożona, że Cunningham przywołuje go, zacierając podział na wersy: “We’ll hunt a third tiger now, but like the others this one too will be a form of what I dream, a structure of words, and not the flesh and bone tiger that beyond all myths paces the earth. I know these things quite well, yet nonetheless some force keeps driving me in this vague, unreasonable, and ancient quest, and I go on pursuing through the hours another tiger, the beast not found in verse” (Cunningham 2002: b.s.). Tłumaczki *Godzin* przekładają to motto zgodnie z oryginałem powieści. W tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej strofa *Innego tygrysa* brzmi: „Znajdę trzeciego. Choć on także będzie / jak inne formą snu mego, systemem / słów ludzkich, a nie

Cunningham we wszystkich częściach/wątkach *Godzin* powtarza koncept konstrukcyjny *Pani Dalloway*: opowiada o jednym dniu z życia bohaterki, dniu, którego istotnym elementem jest przyjęcie. Nadto pisarz parafrazuje w każdej z części pierwsze zdanie powieści Woolf — zatem to, że *Pani Dalloway* stanowi tu pre-tekst nie budzi najmniejszej wątpliwości. Niemniej najściślejsze z nim relacje dotyczą tego segmentu utworu, w którym powtórzony został tytuł owego pre-tekstu. Clarissa Vaughan — nazywana przez Richarda nazwiskiem bohaterki Woolf — jest Klarysą Dalloway wpisana w nowojorskie realia. Wiesław Juszcak, pisząc o *Pani Dalloway*, zwraca uwagę na to, że tytułowa bohaterka istnieje przede wszystkim w relacjach z ludźmi i poprzez nie — zatem jej świat to „świat-dla-ludzi” (Juszcak 1981: 76). Klarysa autoidentyfikuje się poprzez relacje, jest wyczulona na to, jak inni ją postrzegają. Podobnie skonstruowana jest Clarissa Vaughan, natomiast o pozostałych protagonistkach *Godzin* należałoby powiedzieć, że tyleż są uwikłane z relacje z ludźmi, co, w sposób zasadniczy, w relacje z tekstami: pisanymi i czytanyymi.

Cunningham powiela elementy fabuły powieści Woolf, kontaminuje wzięte z niej postaci, parafrazuje cytaty, wkładając je w usta innych niż w wersji oryginalnej (nazwijmy tak upraszczająco dzieło pisarki) protagonistów, gra powielaniem rekwizytów, gestów, relacji. Można by też rzec, że dokonuje swoistej interpretacji całości tekstu lub jego fragmentu. Z tym drugim przypadkiem mamy na przykład do czynienia na początku opowieści o pani Vaughan, gdy po znanym zdaniu o kupowaniu kwiatów czytamy: „Clarissa udaje rozdrażnienie (a przecież uwielbia takie wyprawy)” (Cunningham 2003: 15). To rodzaj sugestii odnośnie do emocji samej pani Dalloway, uczuć, które nie zostały wszak u Woolf zwerbalizowane. A zatem, odnotowując niektóre tylko gry Cunninghama z *Panią Dalloway*: Richard Brown w *Godzinnach* to zarówno Richard Dalloway, jak i Sally Saton, Piotr Welsh oraz Septimus Smith (tu pisarz bawi nas zderzeniem dwóch najpopularniejszych nazwisk anglojęzycznego świata). Sally, partnerka pani Vaughan, to Richard, mąż pani Dalloway — i ona nie wypowie słów „Kocham cię”, choć z tą myślą (jak i on) kupuje kwiaty (kiedy wraca z lunchu, na który Clarissa, tak jak Klarysa, nie została zaproszona) i przynosi je do mieszkania zapelnionego bukietami przed przyjęciem⁵. Sama pani Vaughan jest Klarysą (obie mają pięćdziesiąt dwa lata, zarówno o jednej, jak i o drugiej kilka spotkanych osób pomyśli, że się postarzały), ale i Rezią, nieszczęśliwą żoną Septimusa, bezskutecznie usiłującą chronić go przed światem wypełnionym głosami i zapobiec samobójczemu zakończeniu życia. Córka Clarissy, Julia to odbicie Elżbiety z *Pani Dalloway* — obie młode kobiety są związane z partnerkami-aktywistkami, patrzącymi na świat przez pryzmat pewnej ideologii. Rzeź I wojny światowej, pozostająca nieuchronnie w tle powieści Woolf, u Cunninghama znajdzie swój odpowiednik w postaci morderczej epidemii AIDS, zaś świat polityki i władzy reprezentowany przez niechętną Klarysie lady Bruton zastąpi w *Godzinnach* równie wpływowy świat gwiazd filmowych i mediów.

tygrysem o potężnych kościach, / który kpiąc sobie z wszystkich mitologii świata / biega po ziemi. Wiem o tym, coś jednak / każe mi wszczytać tę niedocieczoną / zastarzałą przygodę — ona jest bez sensu, / lecz znowu uparcie wieczorem wymyślam / innego tygrysa, bo go nie ma w wierszu” (Borges 1974: 69). Gdyby przyjąć, że Cunningham uruchamia tu semantycznie cały tekst Borgesa, ów łańcuch odwołań należałoby powiększyć o hiszpańskojęzyczny oryginał i jego angielskie tłumaczenie. Jednak bez wątpienia wyimek z *Innego tygrysa* funkcjonuje tu na prawach paradoksalnej autoreferencji — wydobywa, wzmacnia i współtworzy rozmaite poziomy znaczeń *Godzin*.

⁵ Nawiasem, w finale *Godzin* pojawia się następujący fragment: „Clarissa dotyka jej ramienia. Powiedziałaaby: »Kocham cię«, ale przecież Sally wie.” (Cunningham 2003: 232). Ostatecznie wyznanie to — wraz z pytaniem „Czy to nie brzmi banalnie?” (Cunningham 2003: 209) — padnie tylko z ust Richarda przed skokiem z okna.

W *Godzinach* duża część zdarzeń to odbicie fabuły powieści Woolf, zatem nie sposób wylizcać wszystkich tego rodzaju analogii. Kilka tylko przykładów: Clarissa po śmierci Richarda widzi staruszkę w oknie sąsiedniego domu, zaś pani Dalloway dowiedziawszy się, że spóźnienie doktora Bradshaw na jej przyjęcie spowodowane zostało samobójstwem pacjenta (Septimusa), zdenerwowana wchodzi do pustego pokoju i obserwuje przez moment starszą kobietę szykującą się do snu w domu obok. Elżbieta, córka Klarysy, wybiera się z panną Kilman na zakupy, podobnie jak Julia, jej nowojorski odpowiednik, wychodzi z Mary Krull po nowe buty dla przyjaciółki (nie po koszulę, jak w *Pani Dalloway*). Z kolei Richard Dalloway towarzyszy Hugh Whitbreadowi, gdy ten wybiera prezent dla ciężko chorej żony, a Sally, partnerka pani Vaughan, pomaga w wyborze koszuli dla chorego na AIDS kochanka Waltera Hardy'ego. W *Pani Dalloway* dla głównej bohaterki istotny będzie pocałunek w usta, którym obdarza inną kobietę, Sally; protagonistki *Godziny*: Virginia i Laura, powtórzą ten gest — jedna wobec siostry, druga wobec sąsiadki idącej do szpitala.

Cunningham mnoży też rozmaite powiązania między wszystkimi wątkami *Godziny* i *Panią Dalloway*. Na przykład w „Pani Brown” zamiast powojennego Londynu mamy Los Angeles po 1945 roku i Dana, męża Laury, który wraca z wojny jako anti-Septimus: uporządkowany, solidny, jak się wydaje nietknięty przez traumatyczne przeżycia, których doświadczył i które całkowicie unicestwiły jego literacki pierwowzór. W tym wątku relacje między małżonkami — w stosunku do *Pani Dalloway* — są wyraźnie odwrócone: to Dan jest lepiej zakotwiczony w rzeczywistości niż neurotyczna Laura (której panięskie nazwisko brzmi Zielski — być może jest to gra „egzotycznością” żony weterana wojennego w obu powieściach). Oczywiście Virginia Woolf po części też jest Klarysą — odbywa przechadzkę po Richmond rozmyślając o swojej bohaterce, projektując jej losy: „Idzie Mt. Ararat, planując samobójstwo Clarissy Dalloway” (Cunningham 2003: 89). Wreszcie Virginia Woolf ma wiele wspólnego z Richardem, byłym ukochanym Clarissy Vaughan; oboje zmagają się z chorobą i głosami zakłócającymi ich spokój, postanawiają też sami zakończyć własne życie. To podobieństwo Cunningham podkreśla, między innymi, w dwóch scenach — pierwsza z nich dotyczy Richarda, bohaterką drugiej jest sama Woolf:

Otwiera drzwi swoim kluczem. Słyszy, jak Richard mówi coś w drugim pokoju, cichym, rozba-wionym głosem, jakby ujawniał kompromitująca tajemnicę. Clarissa nie potrafi powiedzieć, co mówi, usłyszała jedynie słowo „miotac”, po którym następuje niski, dudniący śmiech, dźwięk nieco bolesny, jak gdyby ten śmiech był czymś ostrym, co utknęło w gardle. (Cunningham 2003: 63)

I drugi fragment:

Gdy wkracza do tego królestwa bezlitosnej światłości, odzywają się głosy. Czasami są cichym, pozbawionymi fizycznej postaci gderaniem, które oddziela się od powietrza; czasami dochodzą zza mebli lub wydobywają z wnętrza ściany. (...) Nieraz z trudem uda jej się wychwycić słowo. Raz było nim „miotac”, a dwa razy „pod”. Kiedyś za oknem śpiewało stadko jaskółek — nie było wątpliwości — po grecku. (Cunningham 2003: 79)

Gry Cunninghama z czytelnikami polegają tu nie tylko na dostarczaniu satysfakcji płynącej z uważnej lektury *Godziny*, ale i na rozpoznawaniu nieoczywistych i szczegółowych odniesień do *Pani Dalloway* — śpiewające po grecku jaskółki to właśnie ptaki obserwowane przez Septimusa w parku i to one namalowane są na parawanie, na który patrzy tuż przed skokiem z okna.

Między trzema odrębnymi, wydawałoby się, wątkami *Godzin* również istnieją powiązania realizujące się na różnych poziomach tekstu: pani Brown okaże się gościem na przyjęciu Clarissy Vaughan, takie same kwiaty, żółte róże, Sally wręczy Clarissie, Laura zastanie w kuchni, kupione przez męża, Virginia zaś użyje ich do wyprawienia pogrzebu martwego ptaka przyniesionego przez siostrzeńców. Wreszcie, zarówno Clarissa Vaughan, jak i Virginia Woolf wydają książki.

Cunningham parafrazuje lub cytuje niektóre zdania z powieści Woolf, często zmieniając ich znaczenie poprzez zmianę uytuowania (pojawiają się w innym, w stosunku do hipotekstu, miejscu fabuły) i kontekstu zarazem (towarzyszą im inne zdarzenia i wypowiadają je inne niż u Woolf postaci). Najwyraźniej widać to w scenie samobójstwa Richarda, gdy Clarissa próbuje go skłonić do zejścia z parapetu, mówiąc o pięknym dniu, a on odpowiada: „Świeży, jak gdyby podarowano go dzieciom na plaży” (Cunningham 2003: 209)⁶. W *Pani Dalloway* to jedno ze zdań otwierających powieść, podkreślające radosne oczekiwania Klarysy wobec dnia tak pogodnie się rozpoczynającego. W *Godzinach* pełni ono raczej funkcję ironiczno-tragicznej riposty na spazmatyczne wysiłki Clarissy usiłującej odwieść przyjaciela od skoku z okna. Tym bardziej, że Richard świadomie posługuje się tą frazą jako cytatem — wszak to on przed laty zaczął nazywać swoją rozmówczynię nazwiskiem bohaterki powieści Woolf. Co więcej, jedno z następnych pożegnalnych zdań brzmi: „Byłaś dla mnie taka dobra, pani Dalloway” (Cunningham 2003: 209). Tak więc scena rozstania Richarda ze światem wpisana została w ten literacki kontekst, wzmocniony jeszcze ostatnim wypowiedzianym przed skokiem z okna zdaniem: „Nie sądzę, żeby znalazło się dwoje ludzi, którzy byli tak szczęśliwi jak my” (Cunningham 2003: 209). To z kolei zdanie pochodzi z autentycznego pożegnalnego listu pisarki, cytowanego w „Prologu” *Godzin*⁷. Taka konstrukcja całej sceny współbrzmi z sugestiami pisarza wyrażonymi w mottach do powieści — zarówno wpisuje fikcyjne wydarzenia w pewien porządek tekstowy, jak i odsyła do tego, co poza nim, co dotyczy rzeczywistej egzystencji.

⁶ W polskim tłumaczeniu cytowany już fragment brzmi: „(...) co za rano — jak gdyby ofiarowany w podarunku dzieciom na plaży” (Woolf 1997: 5). W tekstach oryginalnych zdania mają kształt następujący: „(...) what a morning — fresh as if issued to children on a beach” (Woolf 2003a: 3) i „Clarissa: It was a beautiful morning. (...) Fresh as if issued to children on a beach, Richard says” (Cunningham 2002: 199).

Virginia Woolf jest też autorką opowiadania zatytułowanego *Pani Dalloway na Bond Street*, tekstu będącego niejako załącznikiem powieści. Początek tej wczesnej wersji brzmi w oryginale: „Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself. (...) It was eleven o'clock and the unused hour was fresh as if issued to children on a beach” (Woolf 2012: 3). W polskim tłumaczeniu ten fragment wygląda następująco: „Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi rękawiczki. (...) Wybiła jedenasta i nienaruszona jeszcze godzina była świeża, jakby wydano ją dzieciom na plaży” (Woolf 2003b: 32). Zwracam uwagę na ten drobny szczegół, że fraza o godzinie „wydanej dzieciom” wydaje się dyskusyjną decyzją tłumaczki, ale ze względu na szczególnie istotną, w przypadku relacji intertekstualnych, kwestię tłumaczenia. Związek z pre-tekstem może pozostać całkowicie niezauważony, jeśli sam translator nie przywoła fragmentu tłumaczonego tekstu w wersji już w języku tłumaczenia funkcjonującej. W przeciwnym wypadku czytelnik przekładu nie będzie w stanie rozpoznać cytatu czy jego parafrazy.

⁷ W polskim przekładzie tożsamość tych dwóch zdań została niefortunnie nieco zatarta (patrz przypis 13) — tłumaczki zdecydowały się na inną wersję stylistyczną w „Prologu”: „Nie wydaje mi się, by mogło być dwoje ludzi bardziej szczęśliwych niż my” (Cunningham 2003: 12). Cunningham zaś cytuje dosłownie słowa Woolf: „I dont think two people could have been happier than we have been” (Cunningham 2002: 7), Richard mówi: „I don't think two people could be happier than we've been” (Cunningham 2003: 200). Różnice ortograficzne wynikają z dramatycznie wyrażonych przez pisarkę kłopotów: „Widzisz, że nie mogę nawet poprawnie tego zapisać” (Cunningham 2003: 12); „You see I cant even write this properly” (Cunningham 2002: 6).

Nieco podobnego zabiegu dokonuje Cunningham z innym jeszcze fragmentem powieści Woolf — w tym wypadku wyznaczającym podstawowe wątki, wokół których skonstruowana jest *Pani Dalloway*, elementy fundujące zasadnicze aspekty interpretacyjne. Do takich zdań bez wątpienia należą rozmyślenia Klarysy, dotyczące jej stosunku do świata, gdy słyszy bicie Big Bena:

Najpierw ostrzegawczo, melodyjnie; potem godziny, nieodwołalnie. (...) Jacy my jesteśmy głupi, pomyślała Klarysa (...) Bo chyba tylko Bóg raczy wiedzieć, dlaczego je tak kochamy, dlaczego nam się wydaje takie piękne, dlaczego je planujemy, wznosimy dokoła nas, burzymy, co chwilę budujemy od nowa. Ale najbardziej zgorzkniali nieszczęśnicy, najtragiczniejsze wraki ludzkie siedzące na stopniach pod cudzymi drzwiami (...) postępują tak samo; i właśnie dlatego, Klarysa była pewna, dlatego, że kochają życie, nie pomogą w walce z nimi żadne ustawy parlamentu. W oczach ludzi, w ich rytmicznym kroku (...) w ulicznych orkiestrach, w hałasie, w dziwnym wysokim śpiewie samolotu tam w górze było wszystko to, co kochała: życie, Londyn. Ta chwila w czerwcu. (Woolf 1997: 6–7)⁸

W *Godzinach* w analogicznej scenie⁹ pani Vaughan myśli:

Jednak ona kocha świat za to, że jest drapieżny i niezniszczalny; wie, że inni z pewnością także go kochają, zarówno biedni, jak i bogaci, choć ani jedni, ani drudzy nie wspominają, z jakich pobudek. Dlaczego mielibyśmy walczyć o zachowanie życia, godząc się na każdy kompromis, nie zważając na żadne cierpienie, gdyby było inaczej? (Cunningham 2003: 21)

Widzimy tu zatem zaledwie parafrazę rozmyślań Klarysy Dalloway, ale ostatecznie zabieg, którym posługuje się Cunningham, jest dużo bardziej złożony. W finale *Godzin* Clarissa, zmęczona długim dniem i przeżyta tragedią, myśli:

Urządzamy przyjęcia, opuszczamy rodziny, by wieść samotne życie w Kanadzie; nie oszczędzamy trudu, by pisać książki, które i tak nie zmieniają świata (...) Żyjemy, robimy to, co robimy, potem kładziemy się spać (...) Niektórzy wyskakują oknem, inni topią się czy zażywają zbyt dużo pigulek; znacznie więcej spośród nas ginie w wypadkach; a większość zdecydowana, jest powolnie trawiona przez choroby, lub, jeśli ma trochę więcej szczęścia, tylko przez czas. Na pocieszenie pozostaje jedno: godzina w tym czy tamtym miejscu, kiedy nasze życie, na przekór wszelkim przeciwnościom i oczekiwaniom, otwiera się nagle przed nami, dając to, co zawsze istniało w naszej wyobraźni, chociaż wszyscy z wyjątkiem dzieci (a może nawet i one) zdajemy sobie sprawę z tego, że po tych godzinach nieuchronnie nadejdą następne, znacznie bardziej ponure i trudne. A jednak lubimy to miasto, cieszymy się porankiem, ponad wszystko żyjemy nadzieją na więcej. Bóg jeden wie, dlaczego je tak kochamy. (Cunningham 2003: 233)

⁸ Podkreślenie w tekście moje; w monologu Klarysy najpierw pojawia się kilkakrotnie zaimek „to”, a dopiero potem rzeczownik, do którego się odnosi: „życie”. W oryginale, ze względów oczywistych — język angielski, jako pozycyjny, nie operuje podmiotem domyślnym — ów zabieg widać wyraźniej: „First a warning, musical; then the hour, irrevocable. (...) Such fools we are, she thought (...) For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (...) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge (...), brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London, this moment in June” (Woolf 2003a: 3–4). Zestawienie oryginału z przekładem ujawnia też konsekwencje zmiany średnika na przecinek: w angielskojęzycznym tekście fragmentaryczność, jako cecha monologu Klarysy, jest mocniej akcentowana.

⁹ Tak bliższej powieści Woolf, że odtwarzającej każdą niemal postać mijaną przez Klarysę.

Jak widzimy, ostatnie zdanie, cytat z *Pani Dalloway*, bez znajomości kontekstu oryginału pozostaje niejasne — brak bowiem rzeczownika, do którego odnosilby się zaimek „je”. To w powieści Woolf pada kluczowe słowo: „życie”, do którego odnosi się cały ciąg rozmyślań bohaterki.

W przytoczonym powyżej fragmencie zakończenia powieści Cunninghama mamy do czynienia ze stematyzowaniem przesłania całego utworu. Jest to widoczne tym bardziej, że pisarz zbiera tu różne wątki tekstu. *Godziny* przynoszą bowiem przede wszystkim swoistą transpozycję wielkiego tematu *Pani Dalloway*: konfrontacji codziennego życia, „tej chwili w czerwcu” z przemijaniem i śmiercią. W *Godzinach* Cunningham powtarza i przetwarza zarazem konstrukcję powieści Woolf, która zamyka swój utwór w klamrze dwóch scen, budując niejako całą powieść na ich kanwie. Zaczyna przechadzką Klarysy po czerwcowym Londynie i jej ambiwalentnym zachwytem nad życiem, kończy skandalem śmierci¹⁰, wciskającej się na wyczekiwane przez cały dzień przyjęcie. Klarysa jest poruszona wiadomością o śmierci Septimusa, bo odczuwa wspólnotę z tym nieznanym jej młodym człowiekiem — podjął decyzję, która i jej wydawała się momentami kusząca:

A poza tym ten straszny lęk (ona sama odczuwała go od samego rana), to przytłaczające poczucie nieprzystosowania. Rodzice dają je dziecku do rąk, dają mu to życie, które trzeba przeżyć aż do końca, z pogodą. Tak, w głębi jej serca czaił się ten straszny lęk. Nawet teraz zdarzało się, że zginęłaby, niechybnie by zginęła, gdyby nie Ryszard siedzący i czytający „Timesa”; mogła przycupnąć obok jak ptak i po trochu wrócić do życia, mogła wykrzesać w sercu ową niezmierną radość, tak jak krzesze się iskry przez pocieranie drewna o drewno, jednej rzeczy o drugą. Ale ten młody mężczyzna odebrał sobie życie. (Woolf 1997: 220)

Bohaterka Woolf postrzega to zdarzenie jako własną klęskę, hańbę, karę:

Była to jej kara — to, że widziała, jak w otaczającej ją nieprzeniknionej ciemności zapada się i znika tu mężczyzna, tam kobieta, ona sama zaś jest zmuszona stać w tym pokoju, ubrana w suknię wieczorową. (Woolf 1997: 220)

Po chwili zauważa jednak, że „nigdy nie czuła się tak szczęśliwa jak teraz” (Woolf 1997: 220).

Kluczem do zrozumienia tej zmiany nastroju bohaterki *Pani Dalloway*, a jednocześnie zrekonstruowania fundamentalnego przesłania powieści, jest druga ze scen wyznaczających ramy konstrukcyjne dzieła Woolf. To epizod na przyjęciu w domu Klarysy: słynny gest przytrzymania przez jednego z gości zasłony w rajskie ptaki. Pani domu jest zrozpaczona, uważając wieczór za całkowicie nieudany: „Och, Boże, klęska, zupełna klęska, myślała Klarysa (...) Kątem oka widziała Piotra, stał pod ścianą, o, tam, i krytykował ją w duchu. Dlaczego... dlaczego ona się porywa na te szaleństwa?” (Woolf 1997: 198). Jednak po chwili pani Dalloway obserwując gości, doznaje ulgi:

Żółta zasłona ze swoim stadem rajskich ptaków znowu się wydęła. I Klarysa zobaczyła — zobaczyła, że Ralph Lyon ją przyklepuje, odsuwa na miejsce nie przerywając prowadzonej rozmowy. A więc mimo wszystko nie ma klęski! Udało się — jej przyjęcie udało się! (Woolf 1997: 201)

¹⁰ Klarysa Dalloway bardzo przeżywa wiadomość o śmierci Septimusa: „Och! (...) W samym środku mojego przyjęcia — śmierć! (...) Jak Bradshawowie śmia mówić na przyjęciu u niej o śmierci? Młody mężczyzna odebrał sobie życie. (...) Wrzuciła kiedyś szylingą do stawu w Hyde Parku, to wszystko. Ale on odrzucił życie!” (Woolf 1997: 218–219).

Analizujący tę scenę Wiesław Juszczak zwraca uwagę na to, że ów gest przytrzymania zasłony — naturalny i odruchowy — wydobywa sztuczność przyjęcia. Przywraca mu zatem formę, ustytucznia na chwilę pewien porządek konfrontując go z chaosem i nieprzewidywalnością życia (Juszczak 1981: 82–85). To dzięki temu Klarysa poczuje triumf jej przyjęcia nad śmiercią, doceni wagę kolejnych godzin otwierających się jako możliwość znalezienia radości w rzeczach, ludziach, działaniach.

W powieści amerykańskiego pisarza replikę tej sceny znajdziemy w wątku poświęconym nie Clarissie Vaughan, ale Laurze Brown. Niezadowolona z tortu, który upiekła, z poczuciem narastającej wściekłości, uwiecznienia na zawsze i „upozowania na żonę”, nagle doznaje ulgi:

Gdy Laura ustawia talerzyki i rozkłada widelczyki na stole — gdy delikatnie brzęczą na wykrochmalonej bieli obrusa — ma wrażenie, że nagle odniosła sukces; w ostatniej chwili, tak jak malarz, który malując ostatnią kreskę na obrazie, uratował go od niespójności; jak pisarz, który napisał odpowiednie zdanie wydobywające ukrytą symetrię i konstrukcję dramatu; widzi w tym swego rodzaju związek z ustawieniem talerzyków i rozkładaniem widelczyków na białym obrusie. Jest to równie łatwe do rozpoznania, jak niespodziewane. (Cunningham 2003: 214)

Laura Brown wydobywa zatem talerzykami, widelczykami i białym obrusem tę samą sztuczność i porządek zarazem wymierzone w chaos, co Klarysa. Jednak porównanie obu scen pokazuje, jak twórczo Cunningham nawiązuje do pisarstwa Woolf. Cytowany fragment jest nie tylko odwołaniem do sceny przyjęcia z *Pani Dalloway*, ale i stanowi aluzję do finału *Do latarni morskiej*. Oto w zakończeniu powieści malarka Lily Briscoe decyduje, jak dokończyć zaczęty przed laty portret, którego modelka już nie żyje, a kiedyś pozowała, siedząc na schodkach:

Spojrzała na schodki — były puste; spojrzała na płótno — było zamazane. Z nagłym napięciem, jakby na chwilę dane jej było bezbłędne widzenie, przeciągnęła pędzlem przez środek płótna. Dokonała, czego chciała. Obraz był skończony. Odkładając pędzel z ostatecznym wy-czerpaniem, pomyślała: „Przeżyłam swoją wizję” (Woolf 2000: 246)

Kontekst tej powieści Woolf, do którego Cunningham nas odsyła, wydaje się tu oczywisty. Zatem Laura Brown wpisuje się w sposób działania wszystkich protagonistek *Godzin*, kobiet, które, wzorem Klarysy, starają się nadać — na krótką, ulotną może chwilę — formę chaosowi: wydając przyjęcia, piekąc torty i rozstawiając talerzyki na białym obrusie, ale i pisząc powieści o kobietach wydających przyjęcia lub malujących obrazy. To pozwala im znaleźć kruchą równowagę między poczuciem nieuchronności przemijania a unieśmiertelniającym je przez chwilę porządkiem: codzienności, drobnych rytuałów, sztuki.

Wszystkie bohaterki *Godzin* — tak jak Klarysa Dalloway — są, w pewnym sensie, „idealnymi paniami domu”, ale żadna z nich nie jest z tą rolą pogodzona, choć każda w innym stopniu. Clarissa Vaughan zostanie z niej w pewnym sensie uwolniona śmiercią Richarda, a przyszłość otwierająca się przed nią kolejną godziną wymusi zapewne znalezienie formuły na bycie „już nie panią Dalloway”. Laura Braun znajdzie sposób na życie całkowicie różny od tego, w którym zmagają się z okruciami w lukrze urodzinowego tortu. Virginia Woolf — oczywiście ta skonstruowana przez Cunninghama — porzuci wysiłki, by sprostać wymogom nakładanym na idealną panią domu (obdarzy za to Klarysę Dalloway umiejętnością radzenia sobie ze służbą) i będzie usiłowała znaleźć chwiejną równowagę między różnymi porządkami codziennego życia i tworzeniem. W jej wypadku te wysiłki zakończy tragiczny finał — samobójstwo.

Jaką zatem ostatecznie funkcję pełni *Pani Dalloway* w *Godzinach*? Przede wszystkim jest oczywiście holdem złożonym Virginii Woolf (Shiff 2004: 365). Mamy tu zatem do czynienia z takim przypadkiem relacji intertekstualnych, które nie są, jak postrzegają to niektórzy badacze (na przykład Roland Barthes, Michel Riffaterre), oparte na konflikcie i jawnej opozycji wobec przywoływanego tekstu. Przeciwnie, wpisują się niejako i rozwijają wątki pojawiające się w intertekście.

Pani Dalloway w *Godzinach* jest też istotnym elementem kształtującym losy każdej z bohatererek. Jest pokazana jako demoniczna, tyleż konstruktywna, co niszcząca siła. Doświadczenia Clarissy Vaughan zostaną zamknięte i opowiedziane — również dla niej samej — w ramie narracji o bohaterce Woolf. Śmierć Richarda pozornie tylko uwolni ją od bycia częścią tej opowieści. Wszak powtórzy za Klarysą zdanie o niezrozumiałej miłości do życia, a jej historię (i całą powieść zarazem) zamknie fraza: „A oto Clarissa, już nie pani Dalloway; nikt już nie będzie jej tak nazywał. Oto ona, która ma przed sobą kolejną godzinę” (Cunningham 2003: 234). To parafraza zakończenia *Pani Dalloway*: „To Klarysa, powiedział. Bo Klarysa stała przed nim” (Woolf 1997: 231)¹¹ — w finale *Godziny* staje bowiem przed nami ktoś, kto już nie jest Klarysą, ale — jak ona — ma do przeżycia kolejną godzinę.

Powieść Woolf ma także ogromny wpływ na życie Laury Brown — można rzec, że zostaje ona nawiedzona przez *Panią Dalloway*. Już pierwsze zdania jej dotyczące (cytowana wcześniej fraza: „Laura Brown próbuje się zagubić. Chociaż nie, ściśle mówiąc, to nie jest tak — stara się odnaleźć siebie, zdobywając wstęp do równoległego świata”; Cunningham 2003: 43) sugeruje, że powieść Woolf będzie miała fundamentalne znaczenie dla samoidentyfikacji tej bohaterki. Lektura *Pani Dalloway* uświadomi jej, czym tak naprawdę chce wypełnić wszystkie nadchodzące godziny: „To takie piękne, znacznie piękniejsze... niż wszystko, co istnieje. W tamtym, innym świecie mogłaby spędzić całe życie, tylko czytając” (Cunningham 2003: 45). Pani Brown ostatecznie taką właśnie decyzję podejmie, uznając, że w jej przypadku żyć znaczy czytać; dla niej życie to czytanie. W chwili największego swego triumfu, gdy — jak Klarysa Dalloway — nada formę chaosowi, zawiesi nieuchronność przemijania perfekcyjnym ustawieniem talerzyków na białym obrusie, jej doznania zostaną opisane niejako poprzez doświadczenie obcowania z doskonałym tekstem: „Laura chwytą tę chwilę w momencie przemijania. No proszę, myśli, tak to jest. Zaraz trzeba będzie odwrócić kartkę” (Cunningham 2003: 215)¹². Losy Laury to kolejny wariant owego balansowania między tekstem a egzystencją, który przewija się przez całą powieść, sygnalizowany w obu mottach. Poświęciwszy życie książkom, pani Brown wkracza do kuchni Clarissy całkowicie pogodzona ze wszystkim, co jej się przydarza — ze śmiercią najbliższych osób włącznie. Nic nie wiemy o latach, które spędziła w Kanadzie, ale pisarz zdaje się sugerować, że jej spokojne osadzenie w sobie ma fundament w tym, co piękniejsze, jej zdaniem, niż rzeczywistość — w literaturze.

¹¹ Wydaje się, że w wersji oryginalnej zdania te są nieco bliższe konstrukcyjnie: „It is Clarissa, he said. For there she was” (Woolf 2003a: 141) i „And here she is, herself, Clarissa, not Mrs. Dalloway anymore; there is no one to call her that. Here she is with another hour before her” (Cunningham 2002: 226).

¹² W oryginale ów wątek życia jako czytania czy czytania życia wybrzmiewa dobitniej: „Laura reads the moment as it passes. Here it is, she thinks, there it goes. The page is about to turn” (Cunningham 2002: 208). Po polsku bohaterka nie może oczywiście „czytać chwilę”.

Dla Virginii Woolf z kolei pisanie *Pani Dalloway* jest sposobem bycia w świecie. O ile Klarysa ofiarowuje siebie przyjęciu, o tyle pisarka poświęca spokój Richmond dla nerwowej fermentacji Londynu, bo tylko tam może pisać i skończyć powieść. Zatem *Pani Dalloway* zostanie ukończona, a wizja Woolf przeżyta, bez względu na ostateczne konsekwencje, jakie to przyniesie¹³.

Powieść Michela Cunninghama, a w szczególności jej filmowa (obsypana nagrodami) adaptacja, wyreżyserowana w 2002 roku przez Stephena Daldry'ego, przyczyniły się niewątpliwie do wzmocnienia mody na twórczość Woolf. Wkład Cunninghama w ową popularność Woolf polega na tym, że znalazł on — typową dla powieści postmodernistycznej — formułę pozwalającą opowiadać historie, których wątki z jednej strony wpisują się znakomicie w stereotypy kultury masowej, z drugiej zaś umożliwiają recepcję na bardziej wyrafinowanym poziomie. Mamy tu zatem kliszę twórczości jako sfery nieodłącznie związanej z szaleństwem i autodestrukcją: tak pisarz buduje, w dużej mierze, Woolf; nie bez powodu tytuł jednej z recenzji filmowej wersji *Godziny* brzmi: *Not Afraid of Virginia Woolf* (Mandelhson 2003). Można bowiem też przyjąć, że właściwą bohaterką *Godziny* jest sama pisarka i jej uwikłanie w bycie Klarysą Dalloway, która tak naprawdę jest panią Woolf. Nadto — już dla nieco innego odbiorcy — Cunningham wydobywa i wzmacnia sugerowany jedynie w *Pani Dalloway* motyw płynnej seksualnej tożsamości głównej bohaterki. W rezultacie otrzymujemy niejako powieść Woolf w wersji LGBT. Wreszcie — na jeszcze innym poziomie — dochodzi do reinterpretacji i rekontekstualizacji złożonego przesłania *Pani Dalloway*, którym jest zachwyty nad życiem wobec ciągłej obecności cierpienia i śmierci.

Przypadek *Godziny* Michela Cunninghama dowodzi, że intertekstualne zabiegi nie mają nic wspólnego z oryginalnością lub jej brakiem¹⁴. Silne relacje powieści z intertekstem nie przekładają się na wtórność — mamy tu do czynienia z konstrukcją absolutnie osobną, choć w sposób oczywisty „prze-pisującą” *Panią Dalloway*. Sam pisarz określając relację obu tekstów posługuje się przenośnią o muzycznej proveniencji i twierdzi, że jego powieść jest rodzajem jazzowej improwizacji opartej na istniejącym, uznanym za arcydzieło utworze. Podkreśla, że motywem dla podjęcia się tego zadania była tyleż chęć złożenia holdu Woolf, co pragnienie stworzenia nowego dzieła, wygenerowanie go niejako z już istniejącego (Shiff 2004: 367). Jak każdy zabieg intertekstualny, i ta jego realizacja jest dialogowaniem z tradycją, reinterpretacją i rekontekstualizacją tekstów kanonicznych. Jednakże koncept Cunninghama leżący u podstaw konstrukcji *Godziny* nie sprowadza się wyłącznie do wpisania zmultiplikowanych opowieści o Klarysie Dalloway i jej twórczyni w kulturowy kontekst schyłku XX wieku. Jak się wydaje, pisarz chce tu pokazać możliwość potraktowania powieści Woolf jako pewnego modelu bycia w świecie, egzystencjalnego projektu radzenia sobie z kolejnymi „nieuchronnymi godzinami”

¹³ Zapiski z dziennika Woolf z czerwca 1923 roku dają pewne rozeznanie co do skali napięć twórczych związanych z powstawaniem powieści: „Wracając do *Godziny*, przewidyuję, że to będzie diabelska walka. Konstrukcja jest taka dziwaczna i taka wymagająca. Ciągłe muszę wyginać swój materiał, żeby do niej pasował. Konstrukcja jest na pewno oryginalna i ogromnie mnie interesuje. Chciałabym pisać to i pisać, bardzo szybko i nieopanowanie. Nie muszę mówić, że nie umiem. Od dziś za trzy tygodnie będę wyschnięta” (Woolf, cyt. za: Bell 2004: 386).

¹⁴ Dwie powieści, przywołane przeze mnie na początku tego tekstu, w zestawieniu z dziełem Cunninghama ujawniają bądź wtórność (to przypadek utworu *Mr Dalloway* Robina Lippincotta, w którym historia z utworu Woolf opowiedziana jest z punktu widzenia jej męża, homoseksualisty) bądź też bardzo luźny związek z tym utworem w *Pani Phillipsie* Johna Lanchastera. Jest to opowieść o jednym dniu z życia księgowego, który właśnie stracił pracę — bliższego jako postać literacka (ze względu na nieco obsesyjny stosunek do seksu) Leopoldowi Bloomowi niż Klarysie Dalloway.

z przemijaniem i śmiercią w tle. *Pani Dalloway* zostaje zatem w *Godzinach* — paradoksalnie, wobec wszystkich skomplikowanych nawiązań, parafraz, gier z oryginałem — odtekstowiona, wprowadzona w inny porządek. Tym samym intertekstualność zyskuje tu wymiar egzystencjalny właśnie¹⁵. Powieść Woolf dla pani Brown staje się bodźcem radykalnej zmiany sposobu życia, projektem satysfakcjonująco zrealizowanym, zapewniającym spełnienie w chaosie świata. Dla Klarysy Vaughan stanowi ramę, w jaką może wpisać opowieść o sobie samej, nawet, jeśli będzie rozpoznawać się jako „już-nie-pani-Dalloway”. Pani Woolf zaś żyje *Panią Dalloway* i dla niej decyduje się odrzucić spokój przedmiść. Nie o przepisywanie *Pani Dalloway* zatem by tu chodziło, a o pokazanie możliwości jej przeżywania — o uświadomienie czytelnikom, że literatura wytwarza opowieści czy obrazy, które są powielane, przekształcane, w nieskończoność reinterretowane również po to, by nadać naszym własnym doświadczeniom kształt już gotowy czy choćby pomóc rozpoznać ich ślad w formie podarowanej przez twórcę.

Bibliografia

- Austin Jane, Graham-Smith Seth (2010), *Duma i uprzedzenie i zombie*, przeł. A. Moźdzysłowska, Warszawa.
- Bell Quentin (2004), *Virginia Woolf. Biografia*, przeł. M. Lavergne, Twój Styl, Warszawa.
- Borges Jorge Luis (1974), *Inny tygrys* [w:] tegoż, *Twórca*, przeł. Z. Chądzińska, Czytelnik, Warszawa.
- Cieślakowska Teresa (1995), *Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych* [w:] tejsze, *W kregu genologii, intertekstualności, teorii sugesti*, PWN, Warszawa—Łódź.
- Cunningham Michael (2003), *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz, M. Gontar, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- (2002), *The Hours*, Fourth Estate, London.
- Jussila Pauli, *Transtextuality in Michael Cunningham's The Hours with Relation to Mrs Dalloway by Virginia Woolf* [online] <http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201306111597.pdf> [dostęp: 12.03.2016].

¹⁵ Pisała o tym Danuta Szajnert, tak kończąc swoją książkę: „Ta sama Stendhalowska metafora, która wiele lat temu zainspirowała Urszulę Koziół, a później i innych autorów, do postrzegania dzisiejszej prozy jako mozaikowego, zdeformowanego obrazu świata odbitego w strzaskanych zwierciadłach, posłużyła ostatnio do rozpoznania współczesnej kultury jako systemu luster. »Zwierciadło, spacerując po gościach, ukazuje inne zwierciadła; goście się zgubili« — pisze Jerzy Sosnowski (*Labirynt z luster*, rec. z: M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, „Ogród” 1991, nr 4/8, s. 337). W *Noli me tangere* labirynt z okrucich luster nie demonstrowuje jedynie swego własnego, wielokrotnego odbicia. Nie tylko bowiem można się w nim przejrzeć, ale i odnaleźć pod pęknięciami fragment zagubionego gościa, a nawet... ustawione na nim, choć może nie dla każdego czytelne, drogowskazy” (Szajnert 1995: 71).

-
- Juszczak Wiesław (1981), *Zastona w rajskie ptaki*, PIW, Warszawa.
- Mandelhson Daniel (2003), *Not Afraid of Virginia Woolf*, "The New York Review of Books" 13 marca 2003 [online] <http://www.nybooks.com/articles/2003/03/13/not-afraid-of-virginia-woolf/> [dostęp 2.04.2016].
- Shiff James (2004), *Rewriting Woolf's Mrs Dalloway: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott and Lanchester*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction", vol. 45.
- Szajnert Danuta (1995), „Kukulczę jajo z myśli przodków”? O „Noli me tangere” Urszuli Kozioł, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Woolf Virginia (1997), *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, PIW, Warszawa.
- (2000), *Do latarni morskiej*, przeł. K. Klinger, Czytelnik, Warszawa.
- (2003a), *Mrs Dalloway*, Wordsworth Editions Limited, London.
- (2003b), *Pani Dalloway na Bond Street*, przeł. M. Lavergne [w:] tejsze, *Dama w lustrze*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- (2012), *Mrs Dalloway in Bond Street* [w:] tejsze, *Mrs Dalloway's Party*, Vintage, London.
-

DARIUSZ BAWOŁ
Łódź*

„Święta poezja” starożytnych Hebrajczyków. O literackiej lekturze Biblii

“Sacred poetry” of the Ancient Hebrews.
On the Reading the Bible as Literature

Abstract

This paper presents considerations on reading the Bible as a literary work of art. The literary value of the Bible was recognized by ancient and renaissance authors, and especially in the eighteenth century by R. Lowth. However only in the second half of the twentieth century did some scholars start to study biblical texts using methods associated with modern literary criticism. It is possible, because, as contemporary theologians claim, the Bible has two dimensions: sacred (theological) and anthropological (literary). On the one hand, the Bible transcends the anthropological dimension to reveal the sacred, but on the other the sacred dimension is revealed by the work of man: literary forms. So if we want to better know the sacred, we need to recognize and study literary forms of the Bible. This approach allows to take into account the literariness of the biblical texts without reducing them to something secular. Furthermore, as a multifunctional text, the Bible has an aesthetic function among others. Even if this function is not in the foreground, the fact that we can distinguish it give us a good reason to read the Bible as a work of art. Thus it is not surprising, that the Bible occupies a significant position in the Western literary canon. Not only because of its cultural importance, but also for its literary, *resp.* aesthetic, value.

* e-mail: d.bavol@yahoo.co.uk

Literacka lektura Biblii ma szacowną, bo sięgającą antyku, tradycję. Już Filon Aleksandryjski, Józef Flawiusz, Klemens z Aleksandrii, Orygenes, Euzebiusz z Cezarei, Hieronim dostrzegali pewne analogie pomiędzy poezją Greków i Hebrajczyków¹. Konsekwentnie Mojżesza, Dawida i proroków uważano za poetów. Jan Chryzostom (*In Gen. Hom.* 2, 2) i Aureliusz Augustyn (*In Ps* 30; *Sermo* 2, 1; *De civ.* 17, 6), choć widzieli w Biblii „wielki list” Boga przekazany za pośrednictwem natchnionych autorów, to jednocześnie przyznawali, że posługuje się ona ludzkim sposobem wyrażania (Langkammer 1994: 22; Alonso-Schökel 1983: 90). Hieronim (347–420) w *Liście do Paulina* pisze: *David Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus atque Serenus* (*Ad Paulin.* 53, 8, 17; Hieronymus 1910: 461). „Dla Hieronima więc Biblia — komentuje tę wypowiedź Ernst R. Curtius — to nie tylko świadectwo zbawienia, lecz również utwór literacki, który nie wzdraga się przed zestawieniem go ze skarbami *gentilitas*” (Curtius 2005: 80). To rozpoznanie jej wartości literackiej pociąga za sobą przekonanie, że „księgi Biblii trzeba interpretować jako pomniki literatury”, co w konsekwencji sprawia, że „otwarta została droga do gramatyczno-retorycznej analizy tekstu Biblii” (Curtius 2005: 463–464). Kodyfikacją tego podejścia stał się traktat hermeneutyczny Augustyna (354–430) *De doctrina Christiana*, gdzie podkreśla on retoryczny kunszt autorów biblijnych i stara się uzasadnić konieczność zwrócenia przez egzegetów uwagi na tropy i figury jako niezbędny warunek rozumienia sensu Pisma (Kugel 1981a: 159–162)². Powiada biskup Hippony, że „w pismach mężów Bożych nie brak niczego, co jako bardzo ważne wpajają szkoły gramatyczne i retoryczne” (*De doct. Christ.* 4, XX, 41; Święty Augustyn 1989: 231). Napotkać tam zatem można „przykłady wszelkich tropów” (*De doct. Christ.* 3, XXIX, 40; Święty Augustyn 1989: 157) oraz „sporo pięknych i podobających się form wymowy” (*De doct. Christ.* 4, XX, 41; Święty Augustyn 1989: 233).

¹ Dotyczyło to głównie przekonania o występowaniu kompozycji metrycznej oraz struktury genologicznej, która podobna była do znanych z antyku greckiego gatunków, jak hymn, oda, pieśń, stosowaniu tropów i figur, alegoryzacji i zasad retorycznej konstrukcji tekstu (Kugel 1981a: 135–156; Heschel 2001: 470; Curtius 2005: 226).

² Na literackie własności Biblii zwracali uwagę też poeci i uczeni żydowscy: Abraham ibn Ezra (ok. 1089–1164), Szlomo Iechaki (1040–1105), Samuel ben Meir (ok. 1085–ok. 1174), Mojżesz ibn Ezra (ok. 1070–1138), Juda Halewi (zm. 1149), Jehuda Al-Harizi (zm. ok. 1235), Izaak Abravanel (1437–1508), Azariasz Dei Rossi (ok. 1511–ok. 1578), Samuel Archevolti (zm. 1611), Samuel ibn Tibbon (ok. 1165–1232), Mojżesz ibn Habib (1654–1696) (Kugel 1981a: 164–203, 236–247).

Te Augustyńskie poglądy podzielać będą Kasjodor (ok. 487–580), Izydor z Sewilli (zm. ok. 636), Beda Venerabilis (672–735). Szczególnie znaczenie zyskają jednak one w epoce renesansu. Wówczas to bowiem wielu autorów będzie wskazywać wprost na literackość Biblii.

Już prekursor humanizmu, Franciszek Petrarka (1304–1374), uważał Biblię za dzieło literackie, rodzaj poezji natchnionej, co pozwoliło mu na porównanie Dawida — jako autora, wedle tradycji, Księgi Psalmów — z Homerem i Wergiliuszem (*Bucolicum carmen I: Parthenias*). W znanym liście, będącym apologią poezji, do grona poetów zaliczył ponadto Mojżesza, Hioba, Salomona i Jeremiasza. Jako miłośnik dzieł Augustyna, którego *De doctrina christiana* znał, swój sąd o literackości biblijnych utworów oparł na obserwacji, iż zostały one napisane alegorycznym i figuratywnym językiem, oraz na przekonaniu o metrycznej konstrukcji Psalmów (*Fam. X, 4*; Petrarka 1982: 69–70).

Podobną opinię o literackiej naturze Biblii wyrażać będą inni autorzy, jak współczesny mu Giovanni Boccaccio (1313–1375) czy nieco późniejsi humaniści, jak Antonio S. Minturno (1500–1574), Anton Maria de'Conti (1514–1555), George Puttenham (1532–1590), Philip Sidney (1554–1586) czy Thomas Lodge (ok. 1558–1625). A. M. de'Conti (1514–1555) w *De arte poetica* (ok. 1550), powołując się na Józefa Flawiusza, Euzebiusza i Hieronima, nazywa Mojżesza, Hioba, Dawida, Izajasza i Salomona „najsławniejszymi poetami”, którzy „wszystkie swoje dzieła pisali najpiękniejszymi wierszami” (de'Conti 1982: 220). G. Puttenham w *The Arte of English Poesie* (1589) pisał: „Król Dawid, a także jego syn Salomon, oraz wielu innych świętych proroków składali wiersze i zwykli byli śpiewać swe utwory przy dźwiękach harfy, chociaż wielu z nas, nie obznajmionym z językiem i zwrotami hebrajskimi i nie dość baczny na kształt owych wypowiedzi, utwory te wydają się tylko prozą” (Puttenham 1982: 464). Ph. Sidney (1554–1586), kiedy broni w *An Apology for Poetry* (1580–81) literatury, odwołuje się między innymi do literackiej natury Biblii, jako szczególnie wymowne przykłady wymieniając Psalm, Pieśń nad Pieśniami, Księgi Przepowiedzi, Koheleta, Hioba, nazwane hymnami: pieśń Debory (Sdz 5) oraz kantykJ Mojżesza (Wj 15). Psalm określa mianem „boskiego poematu”. I zauważa: „nawet nazwa psalmy, jeśli odpowiednio ją pojmujemy, nie oznacza nic innego, jak pieśni (*songs*) (...). (...) są one w całości pisane wierszem, jak przyznają wszyscy uczeni hebraiści, chociaż ich reguły nie są jeszcze w pełni odkryte”. Poezję biblijną, pisaną figuratywnym i poetyckim stylem, charakteryzuje, jego zdaniem, „niewymowne i wiecznotrwale piękno” (Sidney 2001: 329; Ryken 1993: 53–54).

Zarówno poglądy owych humanistów, którzy uważali autorów biblijnych za natchnionych poetów i inicjatorów twórczości poetyckiej, jak też poetyckie przekłady Psalmów, tekstów biblijnych o szczególnym estetycznym ukształtowaniu, odegrały ważną rolę w uświadomieniu artystycznej wartości Biblii (Sarnowska-Temeriusz 1995: 274, 301–304; Adamczyk 1981: 32).

Na gruncie polskim wyraz tej świadomości dał Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640). W traktatach *Characteres lyrici, sen Horatius et Pindarus* i *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus* także on uznaje „boskich wieszczów” Mojżesza, Dawida, Hioba, Salomona (jako autora, wedle tradycji, Pieśni nad Pieśniami), Izajasza i Habakuka za natchnionych poetów i zestawia ich z wybitnymi twórcami literatury antyku grecko-rzymskiego. Ponadto przypisuje liryczną jakość pieśni Debory (Sdz 5), *Magnificat* (Łk 1: 46–55) i kandykowi Zachariasza (Łk 1: 68–79) (*De perf.* 1, II, 20–30; 6, IX, 10–20; Sarbiewski 1954: 23, 383; *Lyr.* 3, XI, 15–25; Sarbiewski 1958: 317).

Poza przedstawionymi pokrótce poglądami poetów i autorów poetyk, sprzyjający kontekst dla pogłębienia świadomości literackiej natury Biblii miały badania filologiczne, zapoczątkowane w okresie renesansu przez takich humanistów, jak Lorenzo Valla (1407–1457)

czy Erazm z Rotterdamu (1466–1536). Skierowały one bowiem uwagę egzegetów przede wszystkim na sens literalny, gramatyczno-historyczny, czemu towarzyszyło zainteresowanie retorycznym kształtem Pisma Świętego. W rozprawach gramatycznych i hermeneutycznych z zakresu biblistyki, np. *Institutiones Hebraicae* Santesa Pagninusa (1520), *Clavis Scripturae Sacrae* Matthiasa Flaciusa Illyricusa (1567), *Thesaurus Grammaticus linguae Sanctae Hebraeae* Johanna Buxtorfa (1609), *Veteris Testamenti Propbetiae* Johanna Clericusa (1731), uwzględniano w konsekwencji figury i tropy oraz podzielano przekonanie o poetyckiej (metrycznej) formie niektórych ksiąg biblijnych (Kugel 1981a: 226–233, 242, 247–251, 258).

W tym nurcie trzeba umieścić „poetykę Pisma Św.,” dzieło Franciscusa Gomarusa *Davidis Lyra* (1637), którego koncepcja oparta jest na założeniu, iż „hymny i pieśni” biblijne napisane zostały „wzniosłym i poetyckim stylem” (Gomarus 1637: 4).

Wyjątkowe znaczenie, jeśli idzie o literacką lekturę Biblii, przypisuje się wykładowi Roberta Lowtha (1710–1787) — anglikańskiego biskupa i profesora poezji na Uniwersytecie Oksfordzkim — opublikowanym jako *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (1753/1787), który pomijając nieufną w stosunku do poezji scholastykę³, a idąc tropem renesansowych humanistów, nawiąże do patrystycznej „poetyki biblijnej” (Curtius 2005: 242–243), by przypomnieć, że hebrajskie słowo אִבְרָאִי było używane nie tylko na określenie proroka, ale i tworzącego pod wpływem Bożej inspiracji poety czy muzyka, oraz konsekwentnie ująć teksty biblijne jako poezję (*resp.* literaturę) i zrekonstruować reguły jej tworzenia, analogiczne do reguł literatury antyku grecko-rzymskiego (Prickett 1990: 658–660; Prickett 1999: 26–27; MacDonald 1933: XIX–XX; Ryken 1993: 54–57; Kugel 1981a: 274–275)⁴. „Jego podkreślenie literackiej potencji i »wzniosłości« Biblii — pisze Stephen Prickett — stało się punktem odniesienia [...] dla poszukiwania nowych sposobów docenienia jej jako dzieła sztuki (*aesthetic work*)” (Prickett 1999: 29).

Niedługo później Hugh Blair (1718–1800), profesor retoryki i literatury pięknej na Uniwersytecie Edynburskim, będzie postulował w *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783): „jeśli chcemy odnaleźć piękno i powagę formy, adekwatne do wagi i doniosłości treści”, powinniśmy święte księgi „rozważać nie z punktu widzenia teologii, ale krytyki literackiej” (Blair 1833: 459).

Pod wpływem koncepcji Lowtha, Johann G. Herder (1744–1803) — który był nie tylko teologiem i filozofem, ale też krytykiem literackim — zaczął czytać pisma dawnych Hebrajczyków nie jako traktaty teologiczne, ale dzieła literackie powstałe w określonym historycznie czasie i kulturze. Przypisując im natchnienie podobne do artystycznego, właściwie nie różnicował w swojej praktyce hermeneutycznej tekstów na święte czy świeckie i teksty biblijne interpretował tak, jak dzieła Homera, *Eddę* czy *Pieśni Osjana*⁵.

³ Według Tomasza z Akwinu (1225–1274) figuratywny język poezji, również ten obecny w Biblii, wprowadzając wieloznaczność i niezrozumiałość, destabilizował znaczenie i w konsekwencji utrudniał dostęp do prawdy i rzeczywistości (Thomas Aquinas 2001: 240–246).

⁴ Na podobną analogię, nie tożsamość, będzie wskazywał A. Farrer (Farrer 1948: 113–114).

⁵ Podobne uzasadnienie hermeneutycznego uniwersalizmu znajdziemy u Ch. B. Michaelisa, J. A. Ernestiego czy A. Boeckha. Według K. Kerényiego: „Boeckh powołuje się (...) na Pindara i antycznych Exegetai, których funkcją było »wykładanie rzeczy świętych«, wyjaśnianie świętych tradycji. Chodzi tu o samo zrozumienie, tłumaczone w owych wykładach. Nie czyni się przy tym w zasadzie żadnej różnicy pomiędzy hermeneutyką sakralną i świecką. Każda prawdziwie święta księga powinna być — na równi z każdym genialnym, z entuzjazmu zrodzonym dziełem — rozumiana na zasadzie obu zasadniczych swych źródeł. Mianowicie boskiego entuzjazmu, który jako natchnienie był zarówno ukryty w Ewangeliach, jak i w dziełach Platona, oraz ducha ludzkiego, umysłu, który według ludzkich wyobrażeń tworzy idee, choć wywodzi się od bogów” (Kerényi 1967a: 93).

Postulat, aby czytać Biblię jak inne dzieła literackie, można znaleźć też u B. Spinozy (1632–1677), J. A. Turretina (1671–1737) czy J. S. Semlera (1725–1792) (Maier 1994: 286–287).

W tym samym czasie poeta William Blake (1754–1827), czytając Biblię na sposób „duchowy”, a raczej gnostyczny, więc niezwykle idiomatycznie, będzie pisał o niej, iż jest „dziełem poetyckim (...) stworzonym przez wyobraźnię”, „oryginalnym tworem poetyckiego geniuszu”, „wieczną wizją i imaginarium wszystkiego, co istnieje”, „wielkim kodem sztuki” (W. Blake, cyt. za: Foster Damon 1988: 45).

Ta wzrastająca świadomość literackości Biblii miała zapewne wpływ, obok oświeceniowych tendencji desakralizacyjnych, na wyrażane w nurcie refleksji hermeneutycznej przekonanie, że może ona być czytana tak, jak każde inne dzieło literackie, w związku z czym rozróżnienie na *hermeneutica sacra* i *profana* zaczęło tracić rację bytu. W projektowanej przez Daniela F. Schleiermachera (1768–1834) — zarówno teologa, filozofa, jak i filologa klasycznego — hermeneutyce ogólnej nie istnieją już jakieś szczególne reguły, które mogłyby odnosić się tylko do Biblii. Hermeneutyka teologiczna zostaje podporządkowana owej ogólnej teorii sztuki rozumienia. Stwarza to możliwość takiej lektury Biblii, kiedy to nie obowiązują jakieś wyjątkowe reguły interpretacyjne, które uwzględniałyby jej religijną swoistość, jest więc ona wówczas czytana właśnie jak inne dzieła literackie⁶.

Czy jednak taka lektura, która sytuuje Biblię wśród dzieł literatury pięknej, oddaje sprawiedliwość jej sakralnej naturze? Czy nie zatracą jej teologicznego orędzia, umniejszając przez to jej pozycję w kulturze? Thomas S. Eliot (1888–1965), choć nie odmawiał Księdze wartości literackiej, to — kładąc nacisk na treść kerygmaticzną — wątpił w trafność czysto literackiego podejścia:

Ci, którzy mówią o Biblii jako o „pomniku angielskiej prozy” podziwiają ją tylko jako pomnik na grobie chrześcijaństwa. (...) Biblia wywiera wpływ literacki na literaturę nie dlatego, że ją rozważano jako literaturę, ale dlatego, że uważano ją za przekaz Słowa Bożego. I to, że ludzie pióra obecnie dyskutują o Biblii jako o literaturze, oznacza prawdopodobnie koniec jej wpływu na literaturę. (Eliot 1963: 108)

Wśród zwolenników egzegezy „duchowej” pojawiały się w związku z tym już znacznie wcześniej tendencje do obniżania wartości literackiego ukształtowania tekstów biblijnych. I tak Orygenes (ok. 185–254) pisał:

Skarbnica mądrości Bożej ukrywa się bowiem w marnych i niewykwintnych naczyniach słów (...) aby tym samym bardziej jaśniała moc Boskiej potęgi, ponieważ przesadna ozdobność ludzkiej mowy nie mieszała się z prawdą dogmatów. (...) Gdyby bowiem księgi nasze ułożone zgodnie z wymogami sztuki retorycznej albo filozoficznej umiejętności naklaniały ludzi do wiary, sądzono by bez wątpienia, że wiara nasza opiera się na sztuce wymowy i na mądrości ludzkiej, a nie na mocy Bożej. (*De princip.* IV, 1, 7; Orygenes 1996: 328–329)

W podobnej perspektywie literacka lektura Biblii byłaby jej odczytaniem niejako wyłącznie „według ciała”, z pominięciem prawdy Objawienia. Rabbi Symeon, jeden z protagonistów *Sefer ha-Zohar* (XIII w.?), przestrzegal: „biada temu, kto twierdzi, że Tora zawiera proste opowieści i mówi o rzeczach przyziemnych” (*Zohar* 3, 152a; *The Kabbalistic Tradition* 2008: 32).

⁶ „Hermeneutyka jako sztuka rozumienia — pisze na wstępie F. D. Schleiermacher *Hermeneutik und Kritik*, formułując swój projekt — nie istnieje jeszcze na sposób ogólny, jest zamiast tego jedynie kilka form specyficznych hermeneutyk” (Schleiermacher 1998: 5; Grondin 2007: 87–88; R. N. Soulen and R. K. Soulen 2011a: 187–188; Prickett 1999: 32–33; Jeanrond 1999: 65–66). Według J. Grondina prekursorami w dziedzinie opracowania hermeneutyki jako ogólnej sztuki interpretacji byli J. Dannhauer, G. F. Meier i J. M. Chladenius (Grondin 2007: 14, 68–82).

Człowiek taki zatrzymuje się bowiem na tym, co zewnętrzne, co stanowi światową „szatę” Tory, bierze ciało za duszę, bo przecież „forma opowieści jest strojem Tory”. „Nie dostrzega tego, co kryje się pod szatą”, nie widzi duszy, „prawdziwej Tory” (*Zobar 3, 152a; The Kabbalistic Tradition 2008: 33–34*).

Z drugiej jednak strony, nawet jeśli przypisuje się tutaj Biblii jakieś sensy „duchowe” czy „mistyczne”, to przyznaje się, że nie może istnieć ona w tym świecie inaczej niż w „naczyniach” słów czy odziana w „szatę” opowieści. Podobnie jak „wino nie może przetrwać inaczej jak tylko w zwykłym naczyniu, tak i Tora nie może przetrwać inaczej jak tylko w swej szacie” (*Zobar 3, 152a; The Kabbalistic Tradition 2008: 34*).

W pewnym stopniu obawy T. S. Eliota się sprawdziły. Kiedy świadomość sakralnej natury Biblii zaczęła się w kulturze Zachodu zatracać, z archetypowej Księgi przekształciła się ona w tekst jak każdy inny, co spowodowało wygasanie jej kulturowego wpływu (Carruthers 2006: 254). Nowsza biblistyka pokazuje jednak, że uwzględnianie literackości Pisma Świętego, nie musi prowadzić do negacji wymiaru sakralnego. Przeciwnie, podkreśla się, iż literatura stanowi niezwykłe medium komunikacji Słowa natchnionego. Biblię postrzega się jako tekst teandryczny, na podobieństwo Wcielenia Słowa. Wyraża to już formuła Marcina Lutra (1483–1546), *Scriptura Sacra est Deus incarnatus*.

W wymiarze teologiczno-pneumatycznym Biblia jawiłaby się jako ostatecznie pochodząca z Boskiego źródła, skoro zarówno pisarzom biblijnym (2 P 1: 21), jak też ich pismom (2 Tm 3: 16), przysługiwałby charyzmat natchnienia. Hagiografowie nie wyrażaliby wówczas siebie czy swojego doświadczenia, ale „Słowo, które jest posłane z nieba” (Luther 1912: 193). W wymiarze antropologiczno-literackim byłaby natomiast efektem dopełniającej pracy pisarza, który nadaje Objawieniu formę literacką, tak że styl, kompozycję, gatunek literacki można uznać za dzieło osobowości twórczej. Jak to objaśniał Lowth:

Duch Boży w żaden sposób nie obejmował bez reszty w posiadanie umysłu proroka, tak że ujarzmione i wygaszone były osobowość i geniusz człowieka: przyrodzone moce umysłu były jedynie uwzniośnione i udoskonalone, nie były wykorzenione czy też całkowicie stłumione; i choć pisma Mojżesza, Dawida i Izajasza zawsze noszą ślad Bożej inspiracji, możemy mimo to wyraźnie w nich dostrzec indywidualny styl poszczególnych autorów. (Lowth 1829: 129)

Natchnienie zatem nie niszczy osobowej indywidualności, pozostawiając w stanie nienaruszonym intelektualne i twórcze potencje autora (Maier 1994: 128). Taka byłaby racja literackiego zróżnicowania ksiąg biblijnych, które dostrzega już talmudyczna *baraita*, mówiąc o indywidualnych cechach stylu w opisach wizji u Izajasza i Ezechiela:

Rawa mówi: wszystko, co widział Ezechiel, widział też Izajasz. Kogo przypomina Ezechiel? Prostaka, który zobaczył króla. A kogo przypomina Izajasz? Człowieka z miasta, który zobaczył króla. (*Chag. 13b; Talmud Babiloński. Traktat Chagiga 2010: 128*)

Z uwagi na teandryczną i, jak podkreślał to już Johann G. Hamann (1730–1788)⁷, kenotyczną naturę Biblii, tę różnorodność można wyjaśnić teologicznie jako:

(...) łaskawe zniżenie się Boga i Jego miłość, bo udzielając światu niebiańskiej doktryny za pośrednictwem tylu różnych pisarzy, którzy zwracają się do nas na tyle różnych sposobów, Pan uczynił swoje Słowo tak zrozumiałym i przystępnym dla ludzkości, jak tylko to jest możliwe.

⁷ Dla J. G. Hamanna spisanie Objawienia wiązało się z łaskawym uniżeniem Boga (Maier 1994: 345–346).

Gdyby Bóg przemówił do nas w języku, którego używa się w niebie, to nikt na świecie nie mógłby zrozumieć Jego Słowa i poznać drogi zbawienia. (Mueller 2008: 201)

Bóg za każdym razem przemawia do człowieka w sposób dla niego zrozumiały, czyniąc język, styl, kompozycję i gatunek stosownym medium Objawienia.

Poszczególne księgi biblijne różnią się w pewnym stopniu między sobą ze względu na styl i narrację, bo Duch Święty w procesie przekazywania Słowa światu dostosowywał się zawsze do pisarzy biblijnych, którymi posługiwał się w tym dziele. To jest »ludzka strona« Pisma we właściwym sensie. (Mueller 2008: 200)

Owi pisarze, każdy na swój sposób, mogli dbać zatem, jak zwrócił uwagę Leland Ryken (1984: 9; 1993: 49–50), o to, aby nadać biblijnym dziełom artyzm, kunsztowność czy estetyczne piękno. Świadczyłyby o tym choćby „metaliteracki” tekst z Księgi Koheleta (Koh 12: 10), gdzie autor wyraża troskę nie tylko o to, by „właściwie spisać słowa prawdy” (דְּבַרֵי אֱמֶת וּכְתוּב יֵשֶׁר (דְּבַרֵי-חֶפְץ)), ale i uczynić to za pomocą „słów, które budzą upodobanie”⁸. Także ten artystyczny aspekt tekstu obejmuje natchnienie. Jest ono wówczas działaniem „głębokim, wewnętrznym i cudownym”, które dotyczy nie tylko objawianych treści, ale też „wyzwała (...) twórcze zdolności literackie” u hagiografa (Alonso-Schökel 1983: 69). Można powiedzieć, że w Biblii natchnienie poetyckie jest funkcją natchnienia religijnego (Frankowski 1975: 12).

Jeśli tak, to rację ma Laura H. Wild, pisząc, że „objawienie nie może być w pełni docenione, kiedy pomijamy piękno jego ekspresji. (...) Nie tylko zatem nie zatracamy religijnego przekazu Biblii, ale przeciwnie, badając jego literacki wyraz, pełniej dostrzegamy rzeczywisty sens” (1922: 16). Nie chodzi więc o to, że jak znowu obawia się Abraham J. Heschel, „docenienie aspektu estetycznego staje się substytutem wiary w Bożą inspirację” (2001: 474)⁹. Raczej trzeba przyjąć za Austinem Farrerem, że literatura i religia są w Biblii ze sobą ściśle powiązane, co implikuje konieczność czytania jej w taki sposób, by uwzględnić literackie konwencje i działanie wyobraźni, czyli również jako poezję i narrację (Farrer 1948: 113–131; Jasper 1999: 53).

Takie podejście do tekstu biblijnego ma konsekwencje hermeneutyczne, bo wymaga pochylenia się nad „rzemieślniczą pracą proroka” (Alonso-Schökel 1983: 69), nawet jeśli towarzyszyło jej natchnienie, z czym wiąże się zastosowanie nie tylko narzędzi filologii, ale także krytyki literackiej (Alonso-Schökel 1983: 98). Chociaż zatem w wymiarze teologicznym Biblia pozostaje tekstem natchnionym i sakralnym, to w wymiarze antropologiczno-literackim może być czytana jak inne teksty. Biblia czytana w tym literackim wymiarze podlega takim samym regułom interpretacyjnym, jak pozostała literatura. Można tutaj widzieć analogię do reguł egzegezy gramatycznej i historycznej, które są także wspólne dla wszelkiej literatury. Literacka lektura Biblii byłaby, jak zauważa Ryken, jedynie logicznym rozwinięciem metody gramatyczno-historycznej (Ryken 1984: 12–13). Jeśli tak, to aplikowanie na gruncie hermeneutyki biblijnej sposobów czytania wypracowanych nie tylko w filologii i retoryce, ale również

⁸ Tekst Biblii cytowany za: *Biblia hebraica stuttgartensia* 1997.

⁹ Niekiedy podkreśla się, że nie ma sprzeczności pomiędzy podejściem literackim do Biblii, które traktuje ją jako „zbiór pism wytworzonych przez konkretnych ludzi, którzy żyli w pewnym historycznym czasie”, a podejściem religijnym, gdzie jest ona uznawana za „napisaną pod bezpośrednim natchnieniem Boga i dana jest człowiekowi, by służyć jako przewodnik w ich wierze i postępowaniu” (Gabel, Wheeler i York 2000: 1). Możliwe jest to dlatego, iż, jak zauważa J. Frankowski, Biblia jest jednocześnie „utworem literackim i przekazem religijnym, tzn. przekazem religijnym wyrażonym w poetyckiej formie” (Frankowski 1975: 6).

w późniejszym, nawet tym zorientowanym estetycznie, literaturoznawstwie, wydaje się czymś, co może co najmniej wzbogacać nasze jej odczytanie o jakości artystyczne, jak postulowali to już R. Lowth i J. G. Herder.

Niemniej zawsze pamiętać trzeba, że Biblia pozostaje źródłowo księgą sakralną. „W przeciwieństwie do wszystkich innych ksiąg na świecie Pismo Święte jest Słowem Bożym” (Muel-ler 2008: 185; Maier 1994: 21–22). Bez uwzględnienia tego przekonania trudno byłoby traktować ją jako jednolite, wyodrębnione spośród innych tekstów, dzieło. Sakralność jest bowiem istotna dla ustanowienia kanonu. Także w perspektywie literaturoznawczej tekst kanoniczny jako „zbiór pism objawionych” wyróżnia „bezpośrednia ingerencja sił numinotycznych w świadomość człowieka wygłaszającego lub zapisującego tekst prawnie uznany” (Cieślakowska 1995a: 191). Wedle teologii kanon tworzą jedynie te pisma, które zostały rozpoznane jako natchnione, czyli pochodzące z Boskiego źródła. Świętość owego źródła nadaje im właśnie znamię sakralności, zaś jego jedyność (wyłącznie Bóg jako *causa principalis*) wyróżnia się jako racja ich jedności, wyprzedzając wszelkie analogie tematyczne czy strukturalne. Nie gramatyka zatem czy poetyka Księgi czynią z niej dzieło wyjątkowe, ale przekonanie o natchnionym i sakralnym charakterze. To przekonanie, jak zaznacza teolog Robert D. Preus, jest pierwszą i fundamentalną regułą hermeneutyczną interpretacji teologicznej (Preus 1973: 5).

Będąc księgą kanoniczną, czyli natchnioną i sakralną, projektuje Biblia specyficzny typ lektury, której „głównym zainteresowaniem jest wiedza o Bogu i komunია z Nim” (Soulen R. N. i Soulen R. K. 2011b: 214; Maier 1994: 55). Egzegeta staje tutaj wobec Boskiego Ty. W horyzoncie wiary Biblia jawi się jako Słowo Boże, które objawia człowiekowi tajemnicę Zbawienia. O ile *sensus grammaticus et historicus* podlega ogólnym regułom interpretacyjnym, o tyle *sensus typologicus, propheticus* czy *spiritualis* wymagają hermeneutyki szczególnej, która zakłada otwarcie się na działanie Ducha i wewnętrzną przemianę interpretatora.

Zainteresowanie dla literackich wartości tekstów biblijnych, jak zapewniają Robert Alter i Frank Kermode, przeżywa pewien renesans, który wiąże się z zastosowaniem metod wypracowanych na gruncie badań literatury świeckiej (Alter i Kermode 1987: 1–2). O ile dla stosowanego od czasów oświecenia podejścia historyczno-krytycznego ważniejsze było kto, gdzie, w jakich okolicznościach historycznych, społecznych, religijnych i dla kogo napisał daną księgę oraz, ewentualnie, z jakich źródeł podczas jej redagowania korzystał, to literacka lektura Biblii zwraca się ku pytaniom: jaka jest konstrukcja tekstu, w jaki sposób funkcjonuje jako dzieło literackie, jaki jest jego całościowy sens. To kulturowe, jakie wylania się z badań archeologicznych i historycznych, stanowi tutaj jedynie kontekst, który pomaga w odczytywaniu znaczeń zawartych w samym tekście (Breed 2009).

Ryken mówi nawet o „cichej rewolucji w studiach nad Biblią”, w której „centrum znajduje się wzrost świadomości, że Biblia jest dziełem literackim i że metody literaturoznawstwa są koniecznym elementem kompletnych studiów biblijnych” (1984: 11)¹⁰. Wykorzystywanie tych metod „jest dowodem istnienia w Biblii autentycznej literatury, dowodem biblijnej »literac-

¹⁰ Właściwie już J. Wellhausena „krytyka źródeł” była próbą spojrzenia na tekst biblijny z perspektywy historyczno-literackiego rozwoju. W tej tradycji sytuują się prace H. Gressmanna, H. Gunkela, K. L. Schmidta, M. Dibeliusa, R. Bultmanna, biblistów „szkoły skandynawskiej” (G. Widengren, S. Mowinckel, A. S. Kapelrud, H. Birkeland, A. Bentzen, I. Engnell, J. Pedersen, H. S. Nyberg, E. Nielsen, J. C. Lindblom), M. Notha, którzy zastosowali metody pokrewne genetycznym ujęciom historyczno-literackim i komparatystycznym, zwracając uwagę na powstawanie tekstów biblijnych od przekazu oralnego po ostateczny kształt literacki, historyczno-religijne pochodzenie, relacje do dzieł innych literatur starożytnego Bliskiego Wschodu, wędrowni tematów i motywów oraz formę genologiczną (w aspekcie socjokulturowym).

kości» (Szymik 1994: 49). I to literatury rozumianej nawet niekiedy jako *imaginative writing*, skoro przekazuje określone treści, nie tyle informując nas o nich za pomocą abstrakcyjnych pojęć, co kreując ich reprezentacje w formie narracji czy poetyckich obrazów (Ryken 1984: 12–23; Ryken i Longman III: 1993: 16–17)¹¹. Skoro tak, to Biblia staje się, jak to ujmuje teolog Marie-Dominique Chenu, „księgą obrazów” literackich, której plan wyrażania oparty jest na „grze metafor”, dziejącej się w porządku symbolicznym, co decyduje, iż jest księgą formalnie poetycką, więc pod względem formy należy do literatury (Szymik 1994: 47). Ta literacka forma Biblii, jak podkreśla Czesław Bartnik, nie jest niczym przypadkowym, ale koniecznym, skoro ma wyrazić Tajemnicę (Bartnik 1987: 22; Szymik 1994: 8–9). W immanencji prawda objawiona, która pochodzi z transcendentnego źródła, obecna jest właśnie jako literatura. „Duch Święty — powiada J. G. Hamann — dał nam Księgę, aby przekazać swoje Słowo” (1950: 43).

Świadomość przynależności Biblii do literatury wyrażać się może dwojako. Można mówić nie tylko o Biblii jako literaturze, tj. takim jej czytaniu, które koncentruje się na jej literackich własnościach, ale też o Biblii w literaturze, tj. badaniu wpływu, jaki ona wywarła na literacką twórczość Zachodu (Crain 2010: 13). Trudno wyobrazić sobie historię literatury światowej czy powszechnej z pominięciem Biblii. Hasła jej poświęcone znajdziemy w słownikach historii i teorii literatury. Literackość Biblii ujawnia się już w związku z możliwością jej funkcjonowania jako tekstu dla naszej kultury fundamentalnego, który stał się m. in. źródłem i pierwowzorem dla dzieł późniejszych. W *Encyklopedii literatury światowej* czytamy:

Biblia pełni nie tylko funkcję religijną, ale także kulturotwórczą; jest bezcennym źródłem historycznym oraz wielkim dziełem literackim, stanowiącym także dzisiaj źródło motywów oraz wzorzec form rodzajowych (np. liryka, literatura mądrościowa) i gatunkowych (np. hymn, list, lamentacja, przypowieść, alegoria, przysłowie). (Dąbrowski 2005: 305)

Według *Encyclopedia of World Writers*, Biblia „jest jedną z najczęściej czytanych i najbardziej wpływowych książek, jakie kiedykolwiek napisano” (*Bible, Hebrew* 2005: 47; Crain 2010: 6). Jest nie tylko księgą wiernych, ale należy do całej ludzkości. Nie tylko mistycy czy teologowie czerpali z niej natchnienie, ale jest ona źródłem inspiracji i tematów dzieł wielu poetów i artystów (Dupont-Sommer 1955: 292). Jest to możliwe, gdyż wywodzą się z niej obrazy, które zaczęły funkcjonować jako, jak je określa Ryken, „budulce literackiej wyobraźni — formy, ku którym ciąży imaginacja, kiedy organizuje rzeczywistość i ludzkie doświadczenie” (2007: 26). Stąd „Biblia od średniowiecza jawi się jako »Księga«. Stając się w ten sposób pierwowzorem literatury i sztuki Zachodu, jest niewyczerpanym źródłem nie tylko obrazów, symboli, archeotypów, ale też form narracyjnych i poetyckich” (Armel 2005: 33). Jak pisze George Steiner:

Inny nurt literackich badań nad Biblią wykorzystuje metody formalne, jak analiza stylistyczna (L. Alonso-Schökel, J. Radermakers), retoryczna (J. Muilenburg, A. Wilder, G. A. Kennedy, Y. Gitay, B. Standaert, R. Meynet), strukturalno-semiotyczna i narratologiczna (A. de Pury, E. Güttgemanns, R. C. Culley, H. Jason, E. Leach, R. Barthes, D. Jobling, R. Polzin, J. Delorme, D. Patte, M. Sternberg, R. Alter).

Niekiedy można spotkać się z przeciwstawieniem literackiego podejścia do Biblii, które koncentruje się na samym tekście w jego ostatecznym kształcie, dawnemu historycznemu, opartemu na metodzie historyczno-krytycznej, paradygmatawi, gdzie zajmowano się głównie wyodrębnianiem źródeł, ich tradycją, ustaleniem autorstwa i czasowym usytuowaniem (Beck 2008: 8–9; Crain 2010: 16–17). Jednak, jak trafnie zauważa T. Longman III, jest to również rodzaj krytyki literackiej, która powinna być postrzegana w kontekście ówczesnie panujących w literaturoznawstwie metod genetycznych i diachronicznych (Longman III: 108–109).

¹¹ L. Ryken zauważa jednakże, iż nie we wszystkich biblijnych tekstach ten literacki aspekt równie dobitnie się ujawnia. Wyróżnia też takie, w których kładzie się nacisk na przekaz teologiczny, moralnych prawd czy wiadomości o historycznych wydarzeniach, co nie wyklucza wszakże występowania w nich jakości literackich (Ryken 2007: 11–14).

Jakże nagie byłyby ściany naszych muzeów оголоcone z dzieł sztuki ilustrujących, interpretujących lub odnoszących się do biblijnych tematów. Jak wiele milczenia byłoby w naszej zachodniej muzyce, od śpiewu gregoriańskiego do Bacha, od Händla do Strawińskiego i Brittena, jeśli byśmy usunęli biblijne teksty, adaptacje i motywy. Toż samo dotyczy literatury Zachodu. Nasza liryka, dramat, epika byłyby nieczytelne, jeśli przeczylibyśmy stałą obecność Biblii.

(Steiner 1996: 82)

To jej kulturowe i literackie usytuowanie szczególnie uwidacznia się dzięki przywołaniu kategorii intertekstualności (Cieślukowska 1995a: 194–196). Jako że dzieła literackie wchodzą w rozmaite relacje intertekstualne z tekstami biblijnymi, okazuje się, iż bez znajomości Biblii szereg cytatów, aluzji, parafraz, stylizacji pozostawałoby nierozpoznanych, zaś wiele struktur genologicznych, motywów, wątków i tematów — niewłaściwie odczytanych. Mając to na uwadze, trzeba przyznać rację Witoldowi Nawrockiemu, historykowi literatury, gdy stwierdza, że „bez niej nie do pomyślenia jest jakakolwiek »wiedza o literaturze«” (Nawrocki 1998: 8).

Wreszcie Biblia sama jawi się jako Księga-archetyp:

To księga, która, nie tylko w kulturze Zachodu, definiuje pojęcie tekstu. Wszystkie nasze inne książki, jakkolwiek odmienne pod względem treści i metody, odnoszą się, choć niebezpośrednio, do tej księgi ksiąg. (...) zawarte w nich historie, imaginacyjne narracje, kodeksy praw, traktaty moralne, poematy liryczne, dialogi dramatyczne, medytacje teologiczno-filozoficzne, są jak iskry, (...), daleko rozpraszane przez nieustanne tchnienie centralnego ognia. (Steiner 1996: 40)

Instytucja zachodniej „literatury”, która obejmuje zarówno tworzenie, jak studia nad wybitnymi dziełami, jak podkreśla Jo Carruthers, zawdzięcza swoje istnienie właśnie Biblii. Z niej wywodzi się nie tylko nasze rozumienie tego, czym jest literatura, ale też praktyka lektury, tak że współczesne studia literaturoznawcze można uznać za świecką wersję hermeneutyki biblijnej (Carruthers 2006: 253–254).

Jeśli rację mają rabini i kabaliści, a za nimi romantycy, i Biblia (w szczególności Tora) nie tylko przedstawia archetyp twórczości artystycznej w postaci *fiat* Boga, ale też jest owym archetypem, co opiera się na przekonaniu, że Bóg wyrył w niej świat i ustanowił ją wyrazem Swej kosmogonicznej mocy, to jest jedyną księgą, która spełnia, niedościgły przecież dla człowieka, ideał kreacji, będąc fundamentem, energią, wzorcem i tworzywem Stworzenia (Scholem 1978: 169–170; 1996: 51–54; Dohmen i Stemberger 2008: 96, 100–101; Eco 2002: 38–41).

Nie może zatem dziwić, że Biblia znajduje miejsce w projekcie literatury światowej. Richard Moulton, teoretyk literatury i interpretacji, odróżnił trzy sposoby czytania Biblii: teologiczny, który traktuje ją jako fundament wiary i dogmatu, historyczno-krytyczny, który kładzie nacisk na historyczną genezę, i literacki, który zwraca uwagę na formy literackie, szczególnie na strukturę genologiczną. I zaproponował właśnie literacką lekturę Biblii w ramach projektu *world literature*, gdzie postuluje badanie literatury jako takiej i jako pewnej całości, odróżnionej od literatury jako sumy wszystkich literatur, w oderwaniu od historycznych, a nawet językowych uwarunkowań. Literatura hebrajska, obok greckiej, jest wówczas literaturą ancestralną, jednym z dwóch korzeni naszej kultury (Moulton 1901: 1–3; 1909: IV–V, XII–XIII; 1919: 2–4, 6, 13, 21–22, 98).

Trzeba pamiętać, jak przypomina Teresa Cieślukowska, że „pojęcie zbiorowe »literatura antyczna« w rzeczywistości obejmuje kilka literatur narodowych — hebrajską, grecką, rzymską, nie mówiąc już o infiltracjach greckiej literatury z kulturą terenów wschodnich opanowanych przez Greków” (Cieślukowska 1995b: 175). Trudno więc byłoby wyobrazić sobie

historię czy kanon literatury światowej/powszechnej bez Biblii, której księgi należą do antyku hebrajskiego. Sytuuje się ona zresztą w tym kanonie na czołowych pozycjach, nie tylko pod względem ważności, ale i wartości¹². Moulton w *World Literature* wyróżnił dzieła literackie, które stanowią pięć „biblii”, czyli grup dzieł mających szczególne znaczenie w kulturze Zachodu. Na pierwszym miejscu umieścił właśnie Pismo Święte¹³.

Praktycznym wyrazem świadomości literackiego wymiaru Biblii stało się podejmowanie interpretacji pochodzących z niej tekstów przez wielu literaturoznawców¹⁴.

Niekiedy z pozycji „świadomości estetycznej”, odwołując się do takich kategorii, jak „fikcja”, „autoteliczność” czy „autoreferencyjność”, próbuje się metodycznie determinować przedmiot materialny i formalny badań literackich. W ramach hermeneutyki próbę taką podjął Peter Szondi. Píše on: „hermeneutyka literacka powinna uczynić estetyczny charakter tekstu założeniem interpretacji. Wynika stąd, że tradycyjne reguły i kryteria interpretacji filologicznej muszą być zrewidowane w świetle współczesnego rozumienia literatury” (1995: 4). Swoje rozważania oparł na ograniczonej, modernistycznej koncepcji estetycznej, która w dziele sztuki widzi zamknięty na rzeczywistość obiekt, będący czystą kreacją. W świetle takiej koncepcji literackość Biblii mogłaby wzbudzać wątpliwości. Nie można jednak budować hermeneutyki „literackiej”, która rościłaby sobie pretensje do uniwersalizmu, jak chciałby Szondi, na koncepcjach estetycznych, jakie nie miałyby uniwersalnego, transhistorycznego i transkulturowego obowiązywania (Szondi 1995: 12–13)¹⁵. Taka bowiem hermeneutyka byłaby teorią interpretacji wyłącznie literatury nowoczesnej europejskiego kręgu kulturowego. Poza jej zasięgiem znalazłyby się nie tylko literatury pozaeuropejskie, ale nawet europejski antyk. Poeta antyczny bowiem nie był tylko twórcą artefaktów, które miałyby jedynie wzbudzać wydestylowane spośród innych celowości doznania estetyczne, bo piękno, prawda i dobro nie były jeszcze rozdzielone, ale był działającym pod natchnieniem tłumaczem bóstw, rewelatorem wyższej prawdy (προφήτης) (Kerényi 1967b: 83–84; Sonek 2009: 94, 198)¹⁶, nie był jedynie „wytwórcą” (ποιητής) poematu, ale także natchnionym śpiewakiem (αοιδός) (MacDonald 1933: 13–14).

Starożytni Hebrajczycy nie czynili wyraźnych dystynkcji pomiędzy fikcyjnym i niefikcyjnym (Alter 1987: 15), co zresztą nie wydaje się czymś wyjątkowym dla twórców i odbiorców literatury w kulturach oralnych czy wczesnopiśmiennych. W rozstrzygnięciu zatem, czy tekst biblijny jest literacki, nie sposób się odwoływać do nowoczesnej kategorii fikcji, ale raczej, jak proponuje Adele Berlin, zwrócić można wagę choćby na „kunsztowność ekspresji słownej” (Berlin 1982: 324). Jak dobitnie stwierdził Farrer, z faktu, iż Biblia jest odmienna niż postrenewsowska literatura, nie wynika, że w ogóle dziełem literackim nie jest (Farrer 1948: 124–126).

¹² W ankiecie pod tytułem *Bibliothèque idéale*, przeprowadzonej przez R. Queneau, wśród kilkudziesięciu pisarzy Biblia znalazła się, obok W. Shakespeare’a, na czele listy (Étiemble 1997: 74).

¹³ Na kolejnych pozycjach znajdują się: klasyczna epika i tragedia (m.in. Homer i Wergiliusz), Shakespeare, Dante i Milton oraz historia Fausta (Ch. Marlow, C. de la Barca, J. W. Goethe, P. Bailey) (Moulton 1919: 59 i nn.).

¹⁴ Analiz i interpretacji tekstów biblijnych podejmowali się m. in.: E. Auerbach, R. Barthes, J. Starobinski, H. Bloom, F. Kermodé, R. Alter, L. Ryken, G. Hartman, G. Josipovici, M. Bal, U. Eco, J. Kristeva, J. Hillis Miller, H. Cixous, T. Eagleton.

¹⁵ P. Szondi odwołuje się jedynie do historycznego usytuowania interpretatora, gdy powinno się również uwzględnić historyczno-kulturowe usytuowanie literatury.

¹⁶ Bez względu na to, w jaki sposób to natchnienie pojmować. Zastrzeżenia co do przypisywania prorokom natchnienia manticznego czy *furor poeticus* wyrażał A. J. Heschel (Heschel 2001: 482–497). Według autor chrześcijańskich hagiografowie nie działali w stanie transu czy ekstazy, ale zachowując pełną świadomość i indywidualność (Maier 1994: 126–127).

Literackość Biblii może pozostawać też kontrowersyjna, jeśli kłaść będziemy szczególny nacisk na teologiczne przesłanie Biblii, jej wymiar sakralny i kerygmacyjny¹⁷. Northrop Frye, nie godząc się na łatwą identyfikację Biblii z literaturą, ujawnia wyjątkowość jej sytuacji w tym względzie. Powiada, że z jednej strony Biblia jest „czymś więcej” niż literaturą, więc wymyka się wszelkim kryteriom literackim. Z drugiej jednakże strony nie odrzuca całkowicie literackiego podejścia do Biblii, bowiem, jak przyznaje, posiada ona wartości literackie (Frye 1989: 31). Nie jest przecież traktatem doktrynalnym, ale zawiera opowieści. Posługuje się także językiem poetyckim: „w sporej części Starego Testamentu możemy dostrzec koncepcję języka, który jest poetycki i »hieroglificzny«, w sensie nie zapisu przy pomocy znaków, ale posługiwania się słowami jako szczególnym rodzajem znaków” (Frye 1989: 41). Posiadanie owych własności nie jest jednak dlań wystarczające, by w prosty sposób zaklasyfikować Biblię do literatury: „poetyckie użycie języka oczywiście nie zamyka jej w kategorii literackiej” (Frye 1989: 59). Takie ujęcie czyni z Biblii pod względem literackości dzieło problematyczne i paradoksalne:

Biblia nie jest literaturą, mimo że posiada wszelkie cechy literatury. (Frye 1989: 85)

Biblia (...) nie jest ani literacka, ani nieliteracka, bądź też, bardziej po prostu, jest tak literacka jak to tylko możliwe, nie będąc naprawdę literaturą. W Biblii znaczenie dosłowne jest znaczeniem poetyckim, po pierwsze przez tautologię, w którym wszelkie znaczenie dosłowne jest dośrodkowe i poetyckie; po drugie, w dość szczególnym sensie stawiania nas twarzą w twarz z jawnie metaforycznymi i w inny sposób wyraźnie poetyckimi formami wypowiedzi. (...) A mimo to nie możemy postąpić z Biblią tak, jak postąpilibyśmy z Homerem lub Dantem, i poprzestać na jawnie poetyckiej wypowiedzi jako kategorii wystarczającej. (Frye 1989: 87)

Nawet gdy wydaje się językowym nadużyciem mówienie o Biblii jako o dziele literackim, pozostaje faktem, że w większości, włączając prawie wszystkie prorockie teksty, jest napisana literackim językiem mitu i metafory. (Frye 1990: 99)

Biblia nosi wszelkie cechy literatury, zdaje się twierdzić Frye, więc w pewnym stopniu sposób czytania literatury, zwłaszcza jeśli idzie o sens wyrazowy, musi być modelem czytania Biblii, nie możemy jej jednak czytać wyłącznie tak, jak czyta się literaturę (Frye 1991a: 93, 97), co jest skądinąd postulatem słusznym.

Frye dzieli z New Criticism przekonanie o autoreferencyjności słowa poetyckiego, na którym opiera swoje rozumienie literackości, co ogranicza jego perspektywę i wywołuje wątpliwości, czy można jednak Biblię do literatury zaliczyć. W dziele literackim, pisze, „metafory są tylko słownymi skojarzeniami”. Wskutek figuratywnego użycia języka, „Biblia jest wyrażnie antyreferencjalna w swojej strukturze i rozmyślnie nie pozwala na uobecnienie jakiegokolwiek zewnętrznemu światu” (Frye 1991b: 231), co zbliża ją do literatury. Z drugiej strony, biblijna koncepcja **בְּרָאָה** „jest znacznie szersza od mówionego czy pisanego języka i zapewne metaforyczna struktura Biblii może być tak samo bardziej pojemna, skoro odsyła do pewnych egzystencjalnych sensów przez metaforę sugerowanych” (Frye 1991a: 106). W rezultacie, choć Biblia „używa języka, który jest tak poetycki, jak tylko być może bez stania się dziełem literackim (*poem*)”, „nie jest dziełem literackim (*poem*)” (1991b: 232). Odmienny ma ostatecznie cel. Teleologia tekstu biblijnego jest intencjonalnie nie tyle estetyczna, co retoryczno-

¹⁷ Na takim gruncie przeciw idei Biblii jako literatury argumentował J. L. Kugel (1981b: 218–219). Na jego zarzuty odpowiedziała A. Berlin (1982: 323–324).

-kerygmaticzna (Frye 1991b: 232). Jednym słowem Biblia, według Frye'a, wciąż wymyka się literackości, bądź to wykraczając poza formalny, lingwistyczny i semantyczny immanentyzm, bądź poza estetyzm.

Współczesne negowanie literackości Biblii może być niekiedy rezultatem widzenia literatury w takiej perspektywie „załamania przymierza między słowem a światem” (Steiner 1997: 79)¹⁸, która cechuje m. in. wszelkie literaturoznawcze formalizmy. Jeśli jednak uznamy, wraz z G. Steinerem, że „estetyka jest przeniesieniem epifanii w formę” (1997: 186), znów bliżej będzie Biblii do literatury.

Wszelka dobra sztuka i literatura — pisze dalej G. Steiner — zaczyna się od immanencji. Nie zatrzymuje się tam jednak. Możemy więc bardzo wyraźnie powiedzieć, że zadaniem i przywilejem estetyki jest ożywianie, aż stanie się rozświetloną obecnością, owego *continuum* między przemijalnością a wiecznością, między materią a duchem, między człowiekiem a „Innym”. I w tym właśnie powszechnym i ścisłym sensie *poiesis* otwiera się na religię i metafizykę, znajduje w nich swoje potwierdzenie. (Steiner 1997: 187)

Biblia bowiem, także jako literatura, nieodmiennie otwiera przed nami rzeczywistość, a dzięki funkcji rewelatorskiej (Sonek 2009: 32) jednoczy immanencję z transcendencją. Dlatego choć w immanencji może być widziana jako literatura artystyczna, to będąc jednocześnie Objawieniem i mediacją, jest zawsze owym „czymś więcej”. Jednak pamiętać trzeba zawsze, że to „coś więcej” dane jest nam, egzystującym w immanencji, właśnie jako literatura. Nie ma innej drogi dotarcia do owego „czegoś więcej” niż rzeczywistość literacka (Moulton 1909: IV; Alonso-Schökel 1983: 93). „Stąd Biblia *jest* literaturą, nawet jeśli jest *czymś więcej* niż literaturą” (Sonek 2009: 12). Nadto owa literackość jest niezbywalna:

Ponieważ [Pismo Świąte] jest językiem literackim nie należy go przekładać na terminologię techniczną, lecz zachować jego symbole, obrazy, jego konkretność, które odsłaniają i zaslaniają tajemnicę bez racjonalizowania (teologia). (Alonso-Schökel 1983: 124)

Niewątpliwie Biblia jest czymś więcej niż literaturą, o ile sytuujemy literackość wyłącznie w perspektywie formalno-estetycznej. Kiedy Zygmunt Kubiak rozważa fenomen piękna Biblii, pisze: „Formalistyczna interpretacja Księgi wydaje mi się tak samo niemożliwa jak formalistyczna interpretacja piękności przyrody” (2001: 141). Zapewne „teoretycy abstrakcyjnych »sztuk poetyckich«” (Kubiak 2001: 141) niewiele ciekawego mieliby do powiedzenia na temat Biblii. Ale i też niewiele, poza propedeutyką, mają do powiedzenia na temat dzieł Homera czy Shakespeare'a, obok których Kubiak stawia Księgę. Taka ograniczona perspektywa przestała już jednak wystarczać badaczom twórczości literackiej. Wyzwalając się z formalistycznych okowów, skłonni są przyznawać, że „literatura (prawdziwa), jest zawsze czymś więcej niż tylko literaturą” (Nycz 2007: 47). Takie na pozór paradoksalne stwierdzenia są właśnie efektem literaturoznawczego formalizmu, który spowodował zapomnienie, iż literatura jest też władna, według formuły Farrera, „wyrzucić teksturę ludzkiej egzystencji” (1948: 117). Jak się okazuje, wąskie spojrzenie nie wystarcza szczególnie, ale przecież nie tylko, jeśli mamy do czynienia z dziełami specyficznymi, które pozostając literackie, a więc realizując

¹⁸ W tej referencyjnej, formalistycznej perspektywie próbuje się niekiedy czytać również teksty biblijne (Longman III 1996: 128–131).

„funkcję estetyczną”, nadto realizują przez nią funkcję inną np. religijną¹⁹. Inaczej, nie tylko są „opowieścią”, ale zawierają nieodłącznie „naukę i obietnicę” (Auerbach 1968: 64). Do tego typu dzieł właśnie można odnieść sugestię Bultmanna, że analiza formalna dzieła literackiego z czysto estetycznego punktu widzenia nie sięga nigdy poziomu autentycznego rozumienia, nawet jeśli może je przygotować (Bultmann 1984: 79–80).

Mając to na względzie, można mieć nawet nadzieję, że Biblia, należąc do dzieł „wielofunkcyjnych”²⁰, o ile nie zakwestionujemy jej literackości, może poszerzać nasze rozumienie literatury (Moulton 1919: 97–98).

By rozpoznać w takich dziełach teksty literackie i czytać je adekwatnie do ich „wielofunkcyjności”, konieczne jest odejście od formalistycznego ekskluzywizmu ku tradycyjnemu inkluzywizmowi filologii i hermeneutyki oraz propozycji Stefani Skwarczyńskiej, by przedmiotem literaturoznawczej refleksji mógł być wszelki „sensowny twór słowny” (Skwarczyńska 1954: 72–75)²¹ w całym bogactwie jego możliwych aspektów i funkcji.

Warto w związku z tym zauważyć, że nawet jeśli w dziele na pierwszy plan wybija się np. teleologia retoryczna, nie musi ona być sprzeczna z celem estetycznym i pociągać za sobą wykluczenia dzieła jako przedmiotu zainteresowania literaturoznawcy. Według Skwarczyńskiej, to, co nazywa „funkcją impresywną”, realizującą się jako wpływ na „stan świadomości” odbiorcy, jego „postawę” i „stosunek do życia”, jest niezwykle istotne w przypadku literatury (1954: 61). Przeżycie estetyczne często zbliża się do innych przeżyć, jak zachwyt, przerażenie, podziw, ekstaza. Dzieło literackie wpływa nie tylko na emocje, ale i na intelekt czy działanie etyczne. Dlatego „funkcja estetyczna”, jako jedna z możliwych funkcji dzieła, mieści się w ramach „funkcji impresywnej”. Owe wielofunkcyjności odpowiada wieloaspektowość, tak że aspekt estetyczny nie jest jedynym i wyłącznym aspektem tekstu literackiego. Obok bowiem piękna może się w nim realizować także prawda i dobro (Skwarczyńska 1954: 63–67).

Mógłby jednak ktoś wątpić, czy w przypadku Biblii w ogóle można mówić o aspekcie estetycznym. By rozwiać te wątpliwości, warto przypomnieć opinie, wedle których Biblia przewyższa pod tym względem dzieła o estetyczności niekwestionowanej. I tak niektórzy osiemnastowieczni krytycy literaccy, jak Anthony Blackwell, Joseph Addison, Edward Young, John Dennis i Robert Lowth uważali, że poezja Hebrajczyków bywa piękniejsza i bardziej wzniosła od dzieł Greków (Monk 1962: 78, 80; Walsh 1997: 765–766). Ten pierwszy pisał:

Stary Testament jest bogatą skarbnicą wszelkiej wzniosłości myśli, poruszającej głębi uczuć oraz żywiołowej siły wyrazu. (...) Metafory w tej godnej podziwu księdze są stosowne i żywe; obrazują prawdy przez nie wyrażane i wzbudzają zachwyt czytelnika. (...) Nie byłoby trudne dla człowieka uczonego i mającego dobry smak, zaawansowanego zarówno w hebrajskich, jak i klasycznych studiach, udowodnić, że Biblia Hebrajska ma wszelakie piękno i doskonałość, które można znaleźć u greckich i rzymskich autorów; i to w o wiele większym stopniu i wyrażonej niż u jakiegokolwiek z najbardziej podziwianych klasyków. (Blackwell 1727: 9–10)

¹⁹ J. Mukařovský w związku z tym pisze: „Można powiedzieć, że w sztuce kościelnej (a w pewnej mierze i w całej sferze odnośnego kultu) istnieją równocześnie dwie funkcje dominujące, z których jedna — religijna, czyni z drugiej — estetycznej, środek swej realizacji; chodzi więc raczej o kontaminację, a nie hierarchizację funkcji” (Mukařovský 1970: 61).

²⁰ Na tę wielofunkcyjność Biblii zwraca uwagę T. Longman III. Autor ten wymienia funkcje: historyczną, teologiczną, doksologiczną, dydaktyczną, estetyczną i rozrywkową. Spełniając więcej funkcji niż estetyczna, jest tekst biblijny wszakże niezbywalnie wyposażony w literackie własności (Longman III 1996: 130–131, 137).

²¹ Że S. Skwarczyńska nie wahała się umieścić Biblii wśród dzieł literackich, może świadczyć np. odwoływanie się do tekstów biblijnych jako egzemplifikacji omawianych technik literackich.

Hamann pisał, że „tajemnicza technika świętej poezji starożytnych Hebrajczyków (2007: 92)” ma większą wartość estetyczną niż, będący wzorem „dobrego smaku”, styl francuskiego klasycyzmu. François R. de Chateaubriand (1768–1848) powiada: „w gatunku lirycznym Hebrajczycy przewyższają inne ludy starożytne” (2003: 262).

Okazuje się, że estetyczności można poszukiwać w Biblii zarówno na planie teleologicznym (wzniosłość, piękno), jak i strukturalnym (gatunek, technika). Ryken w *How to Read the Bible as Literature* i *Words of Delight* pisze, że współczesne literackie podejście do Biblii wymaga zwrócenia uwagi na biblijne gatunki literackie, ukształtowanie języka oraz użyte techniki artystyczne, ujęcia tekstów biblijnych jako skończonych, wewnętrznie ustrukturowanych całości²², zastosowania literaturoznawczej terminologii do badania biblijnych narracji i poematów, uwzględnienia jej estetycznej wartości oraz uwrażliwienia na imaginacyjne i emocjonalne oddziaływanie (Ryken 1984: 11, 23–31; 2007: 14–15; Ryken i Longman III 1993: 18–19). Jeśli chodzi o opowieści biblijne ma się na uwadze nadto kwestie, które wchodzą w obręb narratologii, tj. kreację narratora, formy narracyjne, chronotop, postaci, konstrukcję fabuły, punkt widzenia itp. W przypadku tekstów poetyckich bada się sposoby budowania wiersza, eufonie, figury stylistyczno-retoryczne, symbolikę itp.²³

Trzeba przy tym pamiętać, o czym już pisał H. Blair w *Lectures*, przywołując wykłady R. Lowtha, że w przypadku Biblii konwencje literackie są odmienne od tych, jakie znamy z literatury grecko-rzymskiej. Jej księgi „ukazują odmienne rodzaje twórczości, niezwykle różne od tych, które są nam dobrze znane, ale tak samo piękne” (Blair 1833: 459). Poetka Anna Kamieńska w eseju *Biblia jako zakorzenienie* podobnie pisze, iż mamy tutaj do czynienia ze swoistym rodzajem piękna i specyficznym użyciem literackich środków: „Język Biblii posługuje się sposobami i formami poetyckimi właściwymi dla literatury semickiego Wschodu. (...) Formy te (...) wynikają z właściwego tej sferze kultury piękna” (Kamieńska 2004: 58)²⁴.

²² W odróżnieniu od metod historyczno-genetycznych, które starają się odsonić proces redakcji i tradycji, czyniąc z tekstów biblijnych *patchwork* fragmentów.

²³ Jak zwykle się zaznacza, Biblia pod względem literackim nie jest jednolitym i spójnym tekstem. Składa się w wielu ksiąg powstałych w różnym czasie, pisanych przez różnych autorów, realizujących rozmaite gatunki literackie. Dla tego literackość (*resp.* estetyczność) może przysługiwać konkretnym tekstom w różnym stopniu (Alter 1987: 12, 16; Sonek 2009: 10). Księga Psalmów, Księga Hioba, Księga Jonasza byłyby tymi, w których literackość jest bardziej widoczna. Mniej wyraźna jest w przypadku tekstów prawnych czy kronikarskich. Jeśli jednak usytuujemy je w obrębie odpowiednich całości narracyjnych, ich literacka funkcjonalność może stać się wyraźniejsza (Alter 1987: 16).

²⁴ Niekiedy właśnie stawia się literackiemu podejściu do Biblii zarzut, że stosuje współczesne Zachodnie koncepcje i kategorie literackie do antycznej literatury semickiej, co skutkuje radykalnym zniekształceniem tekstu (Longman III 1996: 126–127). Podkreśla się, że „Biblia była napisana w społeczeństwie starożytnym, które miało fundamentalnie odmienne literackie konwencje od naszych” i dlatego „musi być [...] rozumiana zgodnie z tymi antycznymi konwencjami i gatunkami” (Brettler 2005: 13–14, 16–17). Podobnie J. L. Kugel (1981a: 206). Świadomość tego odmiennego, orientalnego charakteru poezji biblijnej miał już jednak R. Lowth. Przy zachowaniu owej świadomości, nie wydaje się metodologicznym błędem spojrzenie na odmienne kultury z punktu widzenia nie tylko uczestnika, ale i obserwatora (Longman III 1996: 127–128). L. Alonso-Schökel, zgadzając się, że autorzy biblijni mieli „odmienny zmysł literacki”, dodaje: „Pomyślmy o Pieśni nad Pieśniami — lub o jej mniejszych całościach — o Księdze Hioba — (nawet usuwając dodatki), o wstępie do Koheleta, o jakimś wybranym psalmie, o tylu stronicach u proroków. Jeżeli ich lektura porusza naszą wrażliwość artystyczną, to znaczy że nie chodzi tu o świat poetycki zupełnie obcy naszemu” (Alonso-Schökel 1983: 139). Warto nadto pamiętać, że lektura jest zawsze spotkaniem dwu horyzontów: horyzontu, w którym dzieło powstało, i horyzontu, w którym czytelnik usiłuje je sobie przyswoić. W takiej próbie asymilacji dzieła literaturoznawcze terminy i kategorie stanowią jedynie mniej lub bardziej użyteczne narzędzia interpretacyjne.

Zgodzić się można, że księgi biblijne nie dla celu estetycznego były pisane, ale ważniejsze są w ich przypadku cele teologiczne, prawne, historiograficzne, moralne, więc funkcja estetyczna nie jest w nich dominująca. Jednocześnie warto wszakże zauważyć, iż tworzenie z intencją czysto estetyczną (w skrajnym ujęciu jako „sztuka dla sztuki”) jest raczej w literaturze czymś wtórnym i wyjątkowym. To wielofunkcyjność literatury jest czymś pierwotnym, bo spotyka się ją już na etapie oralności. Jak pisze Walter J. Ong, wykonanie oralne „choć jest to oczywiście zdarzenie specjalne, odróżnialne od zdarzeń innego rodzaju, w specjalnym kontekście, to jego cel i/lub skutek rzadko, jeśli w ogóle, jest po prostu estetyczny; wykonanie epiki oralnej może np. stanowić jednocześnie akt uczenia, paideię lub pouczenie młodzieży, wzmocnienie tożsamości grupy, sposób zachowania wszelkich odmian wiedzy — historycznej, biologicznej, zoologicznej, socjologicznej, kupieckiej, żeglarskiej, religijnej — i służyć wielu innym jeszcze pożytkom” (Ong 2011: 237–238).

Tekst wielofunkcyjny wymaga dla odsłonięcia całego bogactwa zawartych w nim sensów wciąż ponawianego odczytywania. Gadamer przypisuje tę możliwość relektury tekstom wybitnym, artystycznym (1982: 341), zaś Bultmann i Alonso-Schökel również Biblii (Bultmann 1993: 32; Alonso-Schökel 1983: 123–124). Frye dowodzi, że ta hermeneutyczna produktywność zakorzeniona jest w literackiej strukturze Księgi (1991b: 231). Jeśli uznalibyśmy, że specyficzne, artystyczne ukształtowanie struktury tekstu odpowiada za jego estetyczne oddziaływanie, to relektura ukierunkowana na literacką strukturę Biblii może odsłonić jej estetyczność.

Skoro zatem w Biblii aspekt estetyczny da się wyodrębnić, mimo że nie jest on dominujący, może to stać się racją, dla której do gramatyczno-historycznych i teologicznych metod lektury Pisma Św. wypada dołączyć metody literaturoznawcze (Ryken 1984: 11).

W każdym razie nie sposób zignorować faktu, że Biblia jawi się nam jako dzieło literackie. To przekonanie bywa obecne nawet we współczesnej, zmagającej się z „załamaniami przy mierza między słowem a światem”, świadomości literackiej, by powołać się znów na słowa Kamieńskiej:

Wielkie tchnienie poezji przepaja Biblię od pierwszego do ostatniego zdania. (...) I nie tylko odczuwana jest przez nas w tym sensie ogólnym jako poezja, ale też jako poezja musi być rozumiana. (Kamieńska 2004: 56)

Właśnie literatura stała się owym medium, poprzez które hebrajscy pisarze wyrażali teologiczne treści. Wprawdzie rację ma Heschel, kiedy pisze o prorokach, iż ich „główną troską jest przesłanie raczej niż forma” (2001: 496), to jednak z drugiej strony pamiętać trzeba, że to przesłanie dociera do nas jedynie za pośrednictwem formy. Nie sposób więc przeoczyć literackości Biblii, nawet jeśli jest ona „czymś więcej” niż literaturą, pod groźbą niezrozumienia treści, jakie mieli dawni pisarze do przekazania (Alter 1987: 21). Wiedział już o tym Samuel Coleridge (1772–1834), poeta, filozof i krytyk literacki, dla którego godność Księgi jako Słowa Bożego była efektem transmisji łaski i prawdy poprzez symbole w formie poetyckiej (Coleridge 1853: 436–437; Prickett 1990: 653–654). A więc, jeśli przekazuje ona pewne prawdy, to na sposób literacki, używając literackich form wyrazu. Dlatego, jak dobitnie, choć może z polemiczną przesadą, stwierdza Berlin: „Jeśli nie potrafimy czytać Biblii jako literatury, nie potrafimy czytać jej wcale” (1982: 324). Tekst biblijny przecież, jak każdy tekst literacki, komunikuje poprzez formę: gatunki, obrazy, figury, styl, narrację, przestrzeń, czas, postaci itp.

(Ryken 1984: 28–29; 2007: 20–21)²⁵. Zaznaczyć wypada jednakże, iż nie chodzi tutaj bynajmniej o estetyzm, uleganie któremu mogłoby spowodować ugrzęźnięcie lektury w owej formie. Poetyka i retoryka służą nie tylko opisowi, ale wespół z gramatyką, podporządkowane są dążeniu do odsłonięcia komunikowanego sensu.

Formalistycznej redukcji pozwala uniknąć podejście hermeneutyczne. Jak pisze Gadamer:

Czy doprawdy dzieło sztuki, powstałe w minionym albo obcym świecie i wprowadzone do naszego świata, świata kultury historycznej, staje się tylko obiektem estetyczno-historycznej konsumpcji i nie mówi już tego, co pierwotnie miało do powiedzenia? Czy „mówić coś”, „mieć coś do powiedzenia” to tylko metafory, których jedyną prawdą jest nieokreślona estetyczna wartość formy — czy też odwrotnie, owa estetyczna jakość formalna, to tylko warunek, przy którego spełnieniu dzieło samo w sobie nosi swoje znaczenie i ma nam coś do powiedzenia? (Gadamer 2000: 134)²⁶

Tę hermeneutyczną ramę wykorzystuje Krzysztof Sonek w *Truth, Beauty, and Goodness in Biblical Narratives*. Aby ogarnąć pełnię znaczeń, jakie niesie Biblia, postuluje on jej czytanie z estetycznego punktu widzenia, bez pomijania wszakże perspektywy poznawczej czy etycznej i przy zachowaniu świadomości, że mamy do czynienia z dziełem kultury antycznej. Choć zatem konsekwentnie stosuje do jej interpretacji podobne podejście hermeneutyczne jak do pozostałej literatury, czyni to z uwzględnieniem funkcji rewelatorskiej (Sonek 2009: 6–12, 20–31)²⁷. Wzięcie pod uwagę owej funkcji jest trafne o tyle, że bywa ona charakterystyczna dla najdawniejszej, nie tylko biblijnej, twórczości literackiej, kiedy to, jak powiada Wilhelm Dilthey (1833–1911), „poezja nie była oddzielona od języka, religii, mitu i myślenia metafizycznego” (1982: 216).

Biblia jest teo (θεός) – logiczna (λόγος) nie tylko jako mowa Boga, ale też dlatego, że mówi o Bogu. W tym drugim sensie jest „postrzegana i traktowana jako pouczające orędzie o Bogu i Jego woli oraz pełnych mocy dziełach sądu i łaski w historii. A celem owego orędzia jest budzenie wiary, ufności i nadziei” (Preus 1978: 20–21). Ten przekaz w horyzoncie wiary podlega, jak to ujmuje Preus, „zasadzie realizmu”, wedle której „zarówno doktryny objawione z Biblii, jak i dzieła Boga, o jakich opowiada, mają rzeczywistą podstawę i odniesienie” (Preus 1973: 31). Jeśli wszak tej odpowiedzi wiary brakuje, to dla literackiej lektury wystarczy przyjąć, że Biblia mówi o Bogu przynajmniej w tym ograniczonym i możliwym do przyjęcia dla każdego sensie bycia „protagonistą, bycia bohaterem Biblii jako całości” (Alonso-Schökel 1983: 231)²⁸, albo, jakby chciał Gianni Vattimo, bycia Bogiem Księgi, „który

²⁵ Już Wild pisała, że Biblia „może być badana jako literatura, by odkryć sztukę i piękno wyrazu, jaki stanowi medium, poprzez które wielkie idee, duchowe objawienia niezwykle wyjątkowego i utalentowanego ludu znalazły drogę ku światu” (Wild 1922: 18).

²⁶ W *Prawdziwie i metodzie* Gadamer pokazuje jak subiektywizacja sądu estetycznego u Kanta prowadzi do autonomicznego rozumienia sztuki i tym samym redukcji zainteresowania poznawczym jej wymiarem, ustanawiając w konsekwencji formalistyczny estetyzm. Tenże estetyzm, jak sugeruje, jest zatem wytworem nowoczesnej „świadomości estetycznej” i niekoniecznie przystaje do sztuki epok dawnych (Gadamer 1993: 64–77, 100–118).

²⁷ Autor podaje racje zaliczenia Biblii do literatury: „Zakładam, że Pismo Święte może być nazwane *literaturą* w sensie ścisłym tego terminu, ponieważ spełnia cztery następujące kryteria: jest znaczące dla czytelnika w sposób nie ograniczony tylko przez treść; przekazuje informację, lecz także dokonuje *katharsis* i dostarcza rozrywki; domaga się ciągłej reinterpretacji; oraz, wreszcie, ujawnia estetyczne własności” (Sonek 2001: 201).

²⁸ Harold Bloom zwraca uwagę, że w tekście biblijnym kreowana jest pewna reprezentacja Boga, niezależnie od tego, czy poprzedza On tekst: „It is quite possible that J created YHWH, even though J did not invent him” (1991: 5).

objawia się nam jedynie w Księdze i nie »istnieje« jako rzeczywistość obiektywna poza zapowiedzią zbawienia” (2002: 8).

Niewątpliwie każdy tekst kultury „ma nam coś do powiedzenia”. Dlatego obok aspektu estetycznego równie ważne są jego aspekty etyczne, poznawcze, religijne i inne. W Biblii aspekty te stanowią jedność, co wyraża słowo **חֵן**, używane na określenie zarazem tego, co piękne, dobre, najlepsze, szlachetne, właściwe, słuszne, przyjemne, pożądane, fascynujące, pożyteczne itp. (Ravasi 2006: 9–10; Holladay 1988: 122; Briks 1999: 134).

Bibliografia

- Adamczyk Maria (1981), O „Biblii” i jej kulturotwórczej roli, „Nurt”, nr 12.
- Alonso-Schökel Luis (1983), *Słowo natchnione. Pismo Święte w świetle nauki o języku*, przeł. A. Malewski, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków.
- Alter Robert (1987), *Introduction to the Old Testament* [in:] *The Literary Guide to the Bible*, eds. R. Alter, F. Kermodé, Harvard UP, Cambridge.
- Alter Robert, Kermodé Frank (1987), *General Introduction* [in:] *The Literary Guide to the Bible*, eds. R. Alter, F. Kermodé, Harvard UP, Cambridge.
- Armél Alette (2005), *La Bible: le Livre des écrivains*, „Magazine littéraire” no. 12.
- Auerbach Erich (1968), *Blizna Odysusza* [w:] *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, t. 1, PIW, Warszawa.
- Bartnik Czesław (1987), *Teologia „poetyczna”*, „Collectanea Theologica”, fasc. IV.
- Beck John A. (2008), *God as Storyteller: Seeking Meaning in Biblical Narrative*, Chalice Press, Sant Louis.
- Berlin Adele (1982), *On the Bible as Literature*, „Prooftexts”, vol. 2.
- Bible, Hebrew* (2005) [in:] *Encyclopedia of World Writers. Beginnings Through the 13th Century*, ed. Th. Boucquey, Facts On File, New York.
- Biblia hebraica stuttgartensia* (1997), hrsg. von K. Elliger, W. Rudolph, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart.
- Blackwell Anthony (1727), *The Sacred Classics Defended and Illustrated*, C. Rivington, London.
- Blair Hugh (1833), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, James Kay, Jun. and Brother, Philadelphia.
- Bloom Harold (1991), *The Hebrew Bible* [in:] *Ruins the Sacred Truths. Poetry and Beliefs from the Bible to the Present*, Harvard UP, Cambridge–London.
- Breed Brennan (2009), *Reading Glasses: Literary Criticism*, „Teaching the Bible”, vol. 1 (2) [online] http://www.sbl-site.org/assets/pdfs/TBReadingGlasses_BB.pdf [dostęp: 10.09.2014].
- Brettler Marc Zvi (2005), *How to Read the Bible*, The Jewish Publication Society, Philadelphia.

- Briks Piotr (1999), *Podręczny słownik bebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa.
- Bultmann Rudolf (1984), *The Problem of Hermeneutics* [in:] *New Testament and Mythology*, sel., ed. and transl. S. M. Ogden, Fortress Press, Philadelphia.
- (1993), *Czy możliwa jest bezzałożeniowa egzegeza?* [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków.
- Carruthers Jo (2006), *Literature* [in:] *The Blackwell Companion to the Bible and Culture*, ed. J. F. A. Sawyer, Wiley–Blackwell, Oxford.
- Chateaubriand François René de (2003), *Geniusz chrześcijaństwa*, przeł. A. Loba, Ediciones Altaya & De Agostini, Poznań.
- Cieślakowska Teresa (1995a), *Kanon i recenzja (teoretycznoliterackie rozważania terminologiczne niezupełnie marginalne dla ewentualnego użytku badaczy innych dyscyplin o relacjach między terminami kanon i archetyp, kanon i recenzja, recenzja, redakcja, wersja, tekst i intertekst)* [w:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa–Łódź.
- (1995b), *Po co Homer?* [w:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii, W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa–Łódź.
- Coleridge Samuel (1853), *The Statesman’s Manual* [in:] *The Complete Works*, ed. W. G. T. Shedd, vol. 1, Harper & Brothers, New York.
- Crain Jeanie C. (2010), *Reading the Bible as Literature: An Introduction*, Polity Press, Cambridge.
- Curtius Ernst R. (2005), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków.
- Dąbrowski Mieczysław (2005), *Biblia* [w:] *Encyklopedia literatury światowej*, red. J. Maślanka, Zielona Sowa, Kraków.
- de’Conti Anton Maria (1982), *O sztuce poetyckiej*, przeł. J. Mańkowski [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wyb., wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Ossolineum, Wrocław.
- Dilthey Wilhelm (1982), *Wyrobrażenia poety. Elementy poetyki* [w:] *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
- Dohmen Christoph, Stemberger Günter (2008), *Hermeneutyka Biblii Żydowskiej i Starego Testamentu*, przeł. M. Szczepaniak, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Dupont-Sommer André (1955), *Littérature hébraïque* [in:] *Histoire des littératures*, sous la dir. de R. Queneau, tome 1: *Littératures anciennes, orientales et orales*, Gallimard, Paris.
- Eco Umberto (2002), *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. W. Soliński, MARABUT–VOLUMEN, Gdańsk–Warszawa.
- Eliot Thomas S. (1963), *Religia i literatura*, przeł. H. Pręczkowska [w:] *Szkice literackie*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Étiemble René (1997), *Czy należy zrewidować pojęcie Weltliteratur?* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, Instytut Kultury, Warszawa.
- Farrer Austin (1948), *The Glass of Vision*, Dacre Press, London.
- Foster Damon Samuel (1988), *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, University Press of New England, Hanover–London.
- Frankowski Janusz (1975), *Biblia — przeżycie i słowa. U źródeł literackiego piękna i mocy ksiąg biblijnych*, „Więź”, nr 7–8.
- Frye Northrop (1989), *Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Homini, Bydgoszcz.
- (1991a), *The Dialectic of Belief and Vision* [in:] *The Myth and Metaphor*, University of Virginia Press, Charlottesville–London.

- (1991b), *The Double Mirror* [in:] *The Myth and Metaphor*, University of Virginia Press, Charlottesville–London.
- (1990), *Words with Power: Being a Second Study of „The Bible and Literature”*, A Harvest/HBJ Book, San Diego–New York–London.
- Gabel John B., Wheeler Charles B., York Anthony D. (2000), *The Bible as Literature: An Introduction*, Oxford UP, New York–Oxford.
- Gadamer Hans-Georg (1982), *The Eminent Text and Its Truth*, transl. G. Waite [in:] *The Horizon of Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- (1993), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków.
- (2000), *Estetyka i hermeneutyka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, PIW, Warszawa.
- Gomarus Franciscus (1637), *Davidis Lyra, seu Nova S. Scripturae Ars Poetica*, Ex Officina Ioannis Maire, Lugduni Batavorum [Leiden].
- Grondin Jean (2007), *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, przeł. L. Łysieć, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Hamann Johann G. (2007), *Aesthetica in Nuce. A Rhapsody in Cabbalistic Prose* [in:] *Writings on Philosophy and Language*, transl., ed. K. Haynes, Cambridge UP, Cambridge.
- (1950), *Gedanken über meinen Lebenslauf* [in:] *Sämtliche Werke, bd. 2: Schriften über Philosophie / Philologie / Kritik 1758–1763*, Herder, Wien.
- Heschel Abraham J. (2001), *The Prophets*, HarperCollins, New York.
- Hieronymus (1910), *Ad Paulinum* [in:] *Epistulae*, p. I: *Ep. I–LXX*, ed. I. Hilberg, F. Tempsky–G. Freytag, Vindobonae–Lipsiae [Wien–Leipzig].
- Holladay William L. (1988), *A Concise Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, Eerdmans–Brill, Grand Rapids–Leiden.
- Jasper David (1999), *Literary Readings of the Bible: Trends in Modern Criticism* [in:] *Bible and Literature: A Reader*, ed. D. Jasper, S. Prickett, Blackwell Publishers, Oxford.
- Jeanrond Werner G. (1999), *Hermeneutyka teologiczna*, przeł. M. Borowska, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Kamieńska Anna (2004), *Na progu słowa. Siedem wykładów o poezji i Biblii*, W drodze, Poznań.
- Kerényi Károly (1967a), *Pochodzenie i zastosowanie hermeneutyki w kontekstach religii antycznej*, przeł. M. Kurecka, „Poezja”, nr 9.
- (1967b), *Poeta antyczny*, przeł. M. Kurecka, „Poezja” 1967, nr 9.
- Kubiak Zygmunt (2001), *Poezja Biblii* [w:] *Półmrok ludzkiego świata*, Znak, Kraków.
- Kugel James L. (1981a), *Idea of Biblical Poetry: Parallelism and Its History*, Yale UP, New Haven.
- (1981b), *On the Bible and Literary Criticism*, „Prooftexts”, vol. 1.
- Langkammer Hugolin (1994), *Stary Testament odczytany na nowo*, Redakcja Wydawnictwa KUL, Lublin.
- Longman III Tremper (1996), *Literary Approaches to Biblical Interpretation* [in:] *Foundations of Contemporary Interpretation*, ed. M. Silva, Zondervan, Grand Rapids.
- Lowth Robert (1829), *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, Crocker & Brewster–J. Leavitt, Washington–Boston–New York.
- Luther Martin (1912), *Predigt am Sonnabend nach Egidii [über das Evangelium Johannis] (6. September 1539)* [in:] this, *Werke*, bd. 47, Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar.
- MacDonald Duncan B. (1933), *The Hebrew Literary Genius*, Princeton UP, Princeton.
- Maier Gerhard (1994), *Biblical Hermeneutics*, transl. R. W. Yarbrough, Crossway Books, Wheaton.

- Monk Samuel H. (1962), *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Moulton Richard (1901), *A Short Introduction to the Literature of the Bible*, D. C. Heath & Co., Boston.
- (1909), *The Literary Study of the Bible*, D. C. Heath & Co., Boston.
- (1919), *World Literature and Its Place in General Culture*, The Macmillan Company, New York.
- Mueller John Th. (2008), *Dogmatyka chrześcijańska*, przeł. M. Osęka, Lutheran Heritage Foundation, Warszawa.
- Mukařovský Jan (1970), *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch [w:] *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa.
- Nawrocki Witold (1998), *Wykłady o literaturze na Zachodzie i w Polsce. Antyk i Biblia*, Wydawnictwo Filii kieleckiej WSP w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków Trybunalski.
- Nycz Ryszard (2007), *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Ong Walter J. (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Orygenes (1996), *O zasadach*, przeł. S. Kalinkowski, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Petrarca Francesco (1982), *Letters on Familiar Matters. Rerum familiarum libri IX-XVI*, transl. A. S. Bernardo, The Johns Hopkins UP, Baltimore–London.
- Preus Robert D. (1973), *How Is the Lutheran Church to Interpret and Use the Old and New Testaments?*, „The Lutheran Synod Quarterly”, vol. 14, no. 1.
- (1978), *Biblical Authority in the Lutheran Confessions*, „Concordia Journal”, vol. 4.
- Prickett Stephen (1990), *Biblical Hermeneutics* [in:] *Encyclopedia of Literature and Criticism*, eds. M. Coyle et al., Routledge, London.
- (1999), *Biblical and Literary Criticism* [in:] *Bible and Literature: A Reader*, ed. D. Jasper, S. Prickett, Blackwell Publishers, Oxford.
- Puttenham George (1982), *Sztuka poezji angielskiej*, przeł. Z. Sinko [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wyb., wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz, Ossolineum, Wrocław.
- Ravasi Gianfranco (2006), *Piękno Biblii*, Salwator, Kraków.
- Ryken Leland (1984), *How to Read the Bible as Literature... and Get More Out of It*, Zondervan, Grand Rapids.
- (1993), *The Bible as Literature: A Brief History* [in:] *A Complete Literature Guide to the Bible*, ed. L. Ryken, T. Longman III, Zondervan, Grand Rapids.
- (2007), *Words of Delight. A Literary Introduction to the Bible*, Baker Academic, Grand Rapids.
- Ryken Leland, Longman III Tremper (1993), *Introduction* [in:] *A Complete Literature Guide to the Bible*, ed. L. Ryken, T. Longman III, Zondervan, Grand Rapids.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz (1954), *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, Zakład im. Ossolińskich — Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- (1958), *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. S. Skimina, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo PAN, Wrocław–Kraków.
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta (1995), *Przeżyłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, PWN, Warszawa.
- Schleiermacher Daniel F. (1998), *Hermeneutics and Criticism* [in:] *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, transl., ed. A. Bowie, Cambridge UP, Cambridge.

-
- Scholem Gershom (1978), *Kabbalah*, A Meridian Book, New York.
- (1996), *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Znak, Kraków.
- Sidney Philip (2001), *An Apology for Poetry* [in:] *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. V. B. Leitch, W. W. Norton & Company, New York.
- Skwarczyńska Stefania (1954), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Wydawnictwo PAX, Warszawa.
- Sonek Krzysztof (2009), *Truth, Beauty, and Goodness in Biblical Narratives. A Hermeneutical Study of Genesis 21:1–21*, Berlin–New York.
- Soulen Richard N., Soulen R. Kendall (2011a), *Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst* [in:] *Handbook of Biblical Criticism*, Westminster John Knox Press, Louisville.
- (2011b), *Theological Interpretation/Criticism* [in:] *Handbook of Biblical Criticism*, Westminster John Knox Press, Louisville.
- Steiner George (1996), *A Preface to the Hebrew Bible* [in:] *No Passion Spent*, Yale UP–Faber and Faber, New Haven–London.
- (1997), *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury — Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Szondi Peter (1995), *Introduction to Literary Hermeneutics*, transl. M. Woodmansee, Cambridge UP, Cambridge.
- Szymik Jerzy (1994), *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako „locus theologicus”*, Księgarnia św. Jacka, Katowice.
- Święty Augustyn (1989), *De doctrina christiana — O nauce chrześcijańskiej*, przeł. J. Sulowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Talmud babiloński. Traktat Chagiga* (2010), przekł., koment. G. Zlatkes, wstęp K. Pilarczyk, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- The Kabbalistic Tradition* (2008), ed., transl. A. Unterman, Penguin Books, London.
- Thomas Aquinas (2001), *From „Summa Theologica”* [in:] *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. V. B. Leitch, W. W. Norton & Company, New York.
- Vattimo Gianni (2002), *After Christianity*, transl. L. D’Isanto, Columbia UP, New York.
- Walsh Marcus (1997), *Biblical Scholarship and Literary Criticism* [in:] *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 4: *The Eighteenth Century*, eds. H. B. Nisbet, C. Rawson, Cambridge UP, Cambridge.
- Wild Laura H. (1922), *A Literary Guide to the Bible: A Study of the Types of Literature Present in the Old and the New Testaments*, George H. Doran Company, New York.
-

TOMASZ KŁYS
Uniwersytet Łódzki*

Psychoanaliza w kinie weimarskim

Psychoanalysis in Weimar Cinema

Abstract

Film and psychoanalysis were born almost simultaneously in the last decade of the nineteenth century. However, the first significant entrance of psychoanalysis into the cinema took place in the Weimar Republic. The climax of this German cinema's interest in psychoanalysis was the Ufa project to make *Kulturfilm* (i.e. — an educational film) *Geheimnisse einer Seele* (1926). Its task — fulfilled in an artistically excellent way — was to popularize to the mass audience the basic principles of psychoanalysis and methods of its therapy. Despite Freud's refusal to participate in the project, two of his very close disciples, Karl Abraham and Hanns Sachs, were scientific consultants of filmmakers throughout the making of the film.

* Zakład Historii i Teorii Filmu Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: augpatom@uni.lodz.pl

Kino to niemal rówieśnik psychoanalizy — kinematograf braci Lumière został zaprezentowany światu w roku 1895, natomiast Freuda *Objaśnianie marzeń sennych* (*Die Traumdeutung*) trafiło do księgarń w listopadzie roku 1899 (choć strona tytułowa datowała wydanie na rok 1900). Jednak o nieuchronnym spotkaniu kina i psychoanalizy, które prędzej czy później musiało nastąpić, przesądziły raczej powinowactwa strukturalne: filmy w okresie niemym stanowiły ciąg — często alegorycznych lub symbolicznych — obrazów, domagających się objaśnienia w interpretacji; z kolei samym pacjentom Freuda, których przypadki opisywał choćby we *Wstępie do psychoanalizy* (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917), marzenia senne, które usiłowali zrelacjonować terapeutom, jawiły się niczym jakieś powikłane, niejasne filmy rzutowane na ekranie własnej jaźni. Niewątpliwą atrakcją Freudowskiej doktryny dla kina stanowiła także jej skandaliczność, wynikła ze swoistej „panseksualności”, oraz ciekawość i suspens rządzące kolejnymi *case studies*, opisywanymi przez wiedeńskiego mędrca w *Objaśnianiu marzeń sennych*, *Wstępie do psychoanalizy* czy innych dziełach. Ciekawość dotyczyła przeszłości, skrywającej źródła obecnej traumy pacjenta; suspens wiązał się ze sposobem, w jaki psychoanalityk rozwiąże zagadkę choroby, doprowadzając do wyleczenia ogarniętego nerwicą, histerią, fobią czy inną przypadłością delikwenta (a jeszcze częściej — delikwentki). Współczesny opis struktury filmu fabularnego przez opcję neoformalno-kognitywną (David Bordwell, Kristin Thompson, Meir Sternberg) akcentuje wagę właśnie aspektów ciekawości i suspensu w aktywności widza podczas oglądania filmu: napięcie, związane z niepewnością co do dalszych kolei postaci, z którymi odbiorca się identyfikuje, z zawieszeniem (ang. *suspense*) rozstrzygnięcia ich losów (bohater pokona wroga czy zginie? zrealizuje zamierzone zadanie czy przegra?), motywuje strategię narracyjną większości filmów fabularnych: „patrz i czekaj na rozwój wypadków”, podczas gdy w mniejszej, ale też sporej grupie filmów motorem aktywności widza jest ciekawość (dotyczy to np. kryminałów z zagadką zbrodni czy melodramatów z jakąś tajemnicą przeszłości) (Bordwell 1985: 29–61). Psychoanalityk, odnajdujący w medycznych *case studies* tkwiącą gdzieś w przeszłości traumę, będącą źródłem cierpień pacjenta, jawić się może kulturze popularnej niczym jakiś Sherlock Holmes, Hercule Poirot czy — bliżej naszych czasów — porucznik Columbo, rozwiązujący (na pierwszy rzut oka nierozwiązywalną) zagadkę zbrodni.

Pierwsze znaczące wkroczenie psychoanalizy do kina miało miejsce w Republice Weimarskiej. Trauma po I wojnie światowej, którą Niemcy nie tylko przegrały militarnie, ale też okupily olbrzymią liczbą ofiar i astronomiczną hiperinflacją (zdewaluowała ona nie tylko pieniądź, ale poniekąd też posiadaczy niewaloryzowanej waluty o coraz większych nominacjach i coraz mniejszej wartości nabywczej) (Canetti 1996: 212–213; Widdig 2001, *passim*), sprawiła, iż pojawił się w kinie niemieckim temat urazów psychicznych po traumatycznych przeżyciach, leczonych w klinice psychiatrycznej. Nie chodziło jeszcze w tym kontekście o Freuda, ale o raczej tradycyjną psychiatrię — niemniej temat uzdrawiającej terapii, leczącej odpowiednio zdiagnozowaną chorobę psychiczną, już zapowiadał rychłe sięgnięcie przez kino po psychoanalizę. Za takie „pre-freudowskie”, choć jeszcze nie *sensu stricto* psychoanalityczne filmy wypada uznać *Nerwy* (*Nerven*, 1919) Roberta Reinerta i *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919; premiera luty 1920) Roberta Wiene.

Wydaje się, iż dwie dość powszechnie znane rozprawy Freuda, *Żaloba i melancholia* (*Trauer und Melancholie*, 1917) oraz *Poza zasadą przyjemności* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), wyraźnie wpłynęły na jedno z wczesnych arcydzieł kina weimarskiego, *Zmęczoną Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921) Fritza Langa. Film ten — z typową dla kina niemieckiego kompozycją ramową (*Rahmenhandlung*) — to tzw. *Märchenfilm*, rodzaj filmowej baśni; opowiada on o udaniu się Dziewczyny, której upostaciowana Śmierć zabrała ukochanego, w zaświaty za ukochanym, do krainy śmierci, po to, by przywrócić go do życia światu (i sobie). Śmierć daje Dziewczynie trzy szanse na ocalenie ukochanego, rzecz jasna — niewykorzystane, a po ich fiasku żąda w zamian za ukochanego innej duszy, którą Dziewczyna mogłaby wymienić za niego. Niezdolna spełnić i tego wymogu, Dziewczyna dobrowolnie ginie w płomieniach, a Śmierć w zaświatach łączy ją z ukochanym.

Sigmund Freud w artykule *Żaloba i melancholia* (*Trauer und Melancholie*) tak opisuje prace żaloby (*Trauerarbeit*):

Badanie rzeczywistości wykazało, że ukochanego obiektu już nie ma i narzuca oto wymóg wycofania całego libido z powiązań z nim. Przeciwno temu rodzi się zrozumiały opór — można powszechnie zauważyć, że człowiek niechętnie opuszcza daną pozycję libido, nawet jeśli jawi mu się możliwość jej zastąpienia. Opór ten może być tak intensywny, że zachodzi odwrócenie od rzeczywistości i zatrzymanie obiektu przez halucynacyjną psychozę życzeniową. Normą jest zwycięstwo uznania rzeczywistości. Ale zadanie to nie może zostać spełnione natychmiast. Wykonywane jest ono w poszczególnych wypadkach dużym nakładem czasu i energii, a w tym okresie trwa psychiczna egzystencja utraconego obiektu. Każde ze wspomnień i oczekiwań, w których z obiektem związane było libido, zostaje zatrzymane, podlega superkateksji i libido zostaje z niego uwolnione. (...) bolesna przykreść [tego procesu — T. K.] wydaje się oczywista. W istocie jednak po dokonaniu pracy żaloby Ja staje się znów wolne i nieskrępowane (Freud 1991: 296)

Wydaje się, iż bohaterka ramowej opowieści *Zmęczonej Śmierci* podobnej pracy nie dokonała, a co więcej, klęska jej *Trauerarbeit* zepchnęła ją w stan w psychiatrii zwany depresją, zaś przez Freuda, w ślad za wielowiekową tradycją — m e l a n c h o l i a . Podążam tu za — trafną jak sądzę — interpretacją Toma Gunninga. Tak diagnozując przypadek Dziewczyny, odradzał on jednocześnie traktowanie jej w interpretacji jako w pełni złożonej psychicznej osobowości, gdyż ani baśń (*Märchen*), ani forma alegoryczna (a film Langa jest jednym i drugim) nie konstruuje postaci w taki sposób. „Dla Freuda — zauważa Gunning — żaloba popada w melancholię, gdy żalobnik wobec osoby utraconej odczuwa pewną ambiwalencję, nierozwiązany psychologiczny konflikt” (Gunning 2000: 28). Ale z racji alegorycznego i baśniowego

charakteru postaci i sytuacji nie warto stosować Freuda „do końca” i kusić się o próbę odpowiedzi, jaka to ambiwalencja bohaterki wobec ukochanego uniemożliwia jej skuteczną pracę żaloby (Gunning 2000: 27–28). Chociaż generalnie zgadzam się i z tą konkluzją, to chcę też zauważyć, iż objawem pewnej ambiwalencji Dziewczyny wobec Chłopca jest fakt, iż rozpoznawszy atrybuty Śmierci (a zatem mając „czarne przeczucie”), pozostawia go jednak sam na sam przy stoliku z posepnym nieznajomym, który go uprowadzi: kochanka prawdziwie zatroskana (o ukochanego), a nie tylko zatrwożona (o siebie), tak by nie postąpiła.

Mitycznym wcieleniem żaloby nieutulonej w swym żalu, który znajduje ekspresję w melancholijnej poezji, jest Orfeusz. W literaturze klasycznej artystycznie ujęły rozpacz trackiego poety po utracie ukochanej żony Eurydyki dwa teksty: Owidiuszowe *Przemiany* (X, 1–86; XI, 1–84) i Wergiliuszowe *Georgiki* (IV, 455–509). Szczególnie wyrazisty wydaje się poemat Owidiusza zawierający przemowę Orfeusza do bóstw podziemia, gdy zstąpił tam, by swymi skargami wyprosić oddanie Eurydyki. Tekst ten niemal modelowo ukazuje popadnięcie w melancholię wdowca, który nie dokonał swej *Trauerarbeit* i gotów jest popełnić samobójstwo, a może nawet już próbował targnąć się na życie (bo zresztą, czy nie tak w figuratywnych kategoriach należałoby traktować jego zstąpienie do piekiel?). Jego słowa, wieńczące przemowę do władców Hadesu:

Lecz gdybym nieszczęśliwy nie miał widzieć żony
 Żyć nie chcę; tak choć śmiercią będę z nią złączony. (Owidiusz 1995: 209)

— jako żywo przypominają słowa wypowiedziane przez Dziewczynę do Śmierci: „A teraz weź w zamian moje życie, ponieważ bez mojego ukochanego nic ono dla mnie nie znaczy”.

Tom Gunning uważa, iż nadrzędną instancją narracyjną, „władczą dyskursu”, jest w tym filmie śmierć. I to „śmierć” małą literą, już nie alegoryczna osoba, ale pesymistyczna i wszechogarniająca idea rządząca tym tekstem — i światem. „Aktywność lektury i interpretacji przywodzi [zarówno widza, jak i będącą jego „reprezentantem” w tekście Dziewczynę — T. K.] nie do w pełni obecnego autora, ale do pustego miejsca, którego imię jest śmierć, zmęczona śmierć” (Gunning 2000: 33).

Ta pesymistyczna konkluzja współbrzmi z posepnymi doświadczeniami zarówno autora (śmierć matki i żony), jak i z traumą narodu, który przegrał wojnę, czy wreszcie całego kontynentu, któremu dopiero co zakończona wojna zabrała miliony istnień (sam Lang, oficer armii austro-węgierskiej, był dwukrotnie poważnie ranny podczas działań wojennych) [zob. na ten temat: *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente* 2001: 22–26, 59–64]. Ale wydaje się, iż nawet takie doświadczenia nie motywują „pan-tanatyizmu” tego filmu w takim stopniu, jak jego odniesienie do rok wcześniej opublikowanej rozprawy Freuda *Poza zasadą przyjemności* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920). Freud w jej tekście sam wydaje się tak zaskoczony i niemal przerażony swymi tezami, iż formułuje je w sposób bardzo ostrożny, hipotetyczny, z licznymi zastrzeżeniami. Niemniej – tezy te zdumiały i zaszokowały świat. Otóż u podstaw generalnej ekonomii wszelkiego biologicznego istnienia jest popęd śmierci, dążenie do swoistej „homeostazy śmierci”, pozbawionego napięć i nierównowagi spoczynku, który charakteryzuje stan materii nieożywionej i któremu na imię śmierć. Nie jest tak, wedle tez Freuda, iż przeciwwagą tego potężnego dążenia — nazwijmy je Thanatosem — jest Eros, popęd seksualny, wysublimowany przez poetów w miłość; jest on bowiem „popędem życia” tylko na poziomie genotypu, w aspekcie jego dążenia do oszukania popędu śmierci poprzez

reprodukcję. Na poziomie zaś osobniczym zasada przyjemności rządząca *libido*, jak i w ogóle popędami *ego*, „zdaje się w ogóle pozostawać w służbie popędów śmierci” (Freud 1975a: 21–89; cytowane słowa ze s. 88).

W tekście Freuda, jako uczonego o pozytywistycznej w gruncie rzeczy proveniencji, brak horyzontu metafizycznego, choć konsekwencje własnych konkluzji wydają mu się niepokojące tym bardziej, że w znacznej mierze podważają jego wcześniejszą teorię. W filmie Langa popęd śmierci znajduje wyraz w historii Dziewczyny, która z „bycia-ku-miłości” przechodzi niepostrzeżenie w uporczywe, maniackalne „bycie-ku-śmierci”, oraz w ustanowieniu figury Śmierci „władczą dyskursu”.

Choć w wyniku gruntownej analizy *Zmęczoną Śmierć* w wielu jej aspektach trzeba by uznać za dyskurs freudowski, to żadne bezpośrednie odniesienie do twórcy psychoanalizy nie pada ani w samym filmie, ani w jego czółowce. Inaczej rzecz się ma w wypadku kolejnego filmu Langa, dyptyku *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922). Jego tytułowy bohater, superprzestępca rządzący niebezpiecznym gangiem i mistrz przebieranki wcielający się w wiele postaci, ma jednak jedną podstawową, „oficjalną” tożsamość. Jest nią tożsamość psychoanalityka, doktora Mabuse. Zresztą świadczy o tym także tytuł filmu i fakt, że pod tym nazwiskiem i tytułem prokurator von Wenk bez problemu lokalizuje go w książce telefonicznej (nie mając zresztą jeszcze wiedzy, że to poszukiwany przez niego superprzestępca). Psychoanaliza zostaje w filmie Langa ewidentnie zdyskredytowana przedstawieniem jej jako manipulacji (*vide*: zarówno wykład Mabusego o psychoanalizie, jak i praktyczna realizacja przez doktora idei odcięcia relacji lekarz — pacjent od wszelkich wpływów zewnętrznych w „kuracji”, którą doprowadza hrabiego Tolda do samobójstwa)¹. Jak powszechnie wiadomo, Freud był Żydem, co miało swoje konsekwencje u schyłku jego życia w znazyfikowanej już Austrii. Konotacje psychoanalizy jako dziedziny „żydowskiej” unaocznia w filmie Langa obraz audytorium wykładu Mabusego: starych uczonych o karykaturalnie semickich rysach, jako żywo przypominających też tłum graczy giełdowych w bezpośrednio poprzedzającej scenę wykładu sekwencji giełdy.

Zresztą mimo swego tytułu „doktora psychoanalizy” Mabuse jawi się nam nie jako terapeuta z pacjentem na kozetce, lecz jako używający mrocznych, okultystycznych sił hipnozy, telepatii i sugestii charyzmatyczny „nadczołowiek” (konotacje nietzscheańskie ewokuje sam Mabuse, mówiąc w rozmowie z hrabiną — akt I, 6 — o „woli mocy” jako czymś jedynie realnym w porównaniu z urojonym konceptem szczęścia). Być może to wcale nie sceptyczna hrabina była zakłócającym seans spirytystyczny „obcym elementem”, ale właśnie Mabuse z racji swej demonstrowanej kilkakrotnie w filmie paranormalnej mocy. Mabuse wydaje się nie tyle „doktorem” o jakichś naukowo uzasadnionych umiejętnościach (np. hipnotycznych), co figurą z dziedziny opisanego przez Freuda *das Unheimliche*, Niesamowitego [por. Freud 1997: 235–262], szczególnie przypominając postać z analizowanego w tej rozprawie opowiadania Hoffmanna *Piasekum* (*Der Sandmann*): demonicznego wędrownego optyka Coppeliusa. Podobnie jak Coppelius swymi optycznymi cackami (okularami, lornetkami) obezwładnia Hoffmannowskiego bohatera (zob. Hoffmann 1959b: 270–271), tak Mabuse jako „holenderski profesor” usiłuje zaczarować Wenka chińskimi okularami z Tsi-Nan-Fu². Inną Hoffmanowską

¹ Zwróćmy jednak uwagę, iż tak naprawdę „kuracja” Mabusego jest antytezą metody Freuda: Mabuse odcina hrabiego od wszelkich wpływów zewnętrznych po to (jak mówi „pacjentowi”, czy raczej ofierze), by nic mu nie przypominało przeszłości; podczas gdy w prawdziwej terapii psychoanalitycznej chodzi o wydobywanie na jaw z przeszłości sceny traumatycznego doświadczenia pacjenta, po to, by uświadomiona trauma została przewyciężona.

² To podobieństwo zauważa też Tom Gunning (2000: 109).

postać, która przychodzi do głowy w związku z „talentami” Mabusego, jest Alban, tytułowy bohater opowiadania *Magnetyzer* (*Der Magnetiseur*) (Hoffmann 1959a: 43–92). W każdym razie o ile naukowe uzasadnienie i tytuł Mabusego poniekąd legitymizuje „charyzme” Wielkiego Człowieka, to z drugiej strony, demonizm i okultyzm, paranormalność i szarlataneria (bo i tej jest trochę w występie jednego z awatarów Mabusego, Sandora Weltmanna, który podmienia koperty, albo podaje zawartość portfela prokuratora Wenka, uprzednio ją poznawszy), kompromitują „naukowość” psychoanalizy jako dziedziny „żydowskiej”.

Relacja doktora Mabuse do ludzi jego gangu przypomina stosunek pana do niewolników, albo też – w kategoriach zaproponowanych przez Freuda w jego słynnej rozprawie *Psychologia zbiorowości i analiza „ego”* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*) — stosunek członków hordy pierwotnej do jej „ojca”. Na to podobieństwo zwraca uwagę m.in. Bernd Widdig, analizujący film Langa w kontekście niemieckiej hiperinflacji roku 1922 (Widdig 2001: 120). Tekst Freuda jest bardzo intrygujący z tej racji, iż napisany w roku 1920, antycypuje przerażający stan rzeczy w Niemczech z następnej dekady: uwiedzenie społeczeństwa masowego przez charyzmatycznego lidera. O rok poprzedza też publikację powieści Norberta Jacques’a i przystąpienie do jej ekranizacji przez Langa, co podobnie jak w wypadku relacji między *Zmęczoną Śmiercią* a rozprawą *Poza zasadą przyjemności*, wydaje się zbieżnością co najmniej zastanawiającą. „Masa (...) wydaje się nam odrodzoną hordą pierwotną” — pisał Freud — gdyż jak i w tamtej wylania się w niej „obdarzona wielką mocą jednostka”.

Oto psychologia tych mas (...): zanik świadomej osobowości jednostki, zwracanie myśli i uczuć w tych samych kierunkach, dominacja emocji i nieświadomych pierwiastków psychicznych, skłonność do natychmiastowej realizacji wylaniających się zamiarów — wszystko to przedstawia stan regresji do prymitywnej aktywności psychicznej, którą właśnie można by przypisać hordzie pierwotnej. (Freud 1975b: 332)

Charyzmatyczny przywódca masy, podobnie jak ojciec hordy pierwotnej, jest wolny wobec znicwolonych jednostek tworzących masę (hordę).

Jego akty intelektualne również w jego osamotnieniu były zdecydowane i niezależne, jego wola nie potrzebowała wsparcia innych. Toteż konsekwentnie przyjmujemy, iż jego *ego* było w małym stopniu skrupowane przez *libido*, nie kochał on nikogo poza sobą, a innych o tyle tylko, o ile służyli jego potrzebom. Jego *ego* nie miało obiektem do zaoferowania nic zbędnego.

Na początku dziejów ludzkości był on *nadczłowiekiem*, którego Nietzsche spodziewał się dopiero w przyszłości. Jeszcze dziś ludzie kolektywni potrzebują złudzenia, że są przez wodza kochani na równi i sprawiedliwie, on sam jednak nie musi kochać nikogo innego — wolno mu mieć naturę pana, absolutnie narcystyczną, przy tym pewną siebie i niezależną. (Freud 1975b: 333)

Wśród niezwykłych aspektów powstawania mas, podległych woli charyzmatycznego przywódcy, są też takie, „które kryją się za zagadkowymi określeniami *hipnoza* i *sugestia*”.

Hipnoza ma w sobie coś niesamowitego; niesamowitość jednak wskazuje na coś dawnego i dobrane znanego, co uległo stłumieniu³. (...) Hipnotyzer twierdzi, że dysponuje tajemniczą siłą, która hipnotyzowanego pozbawi własnej woli, lub też — co na jedno wychodzi — hipnotyzowany sam w to wierzy. Ową tajemniczą siłą — popularnie często jeszcze nazywaną zwierzęcym

³ W tym miejscu swej rozprawy Freud odsyła do innej — przywołanego już eseju *Niesamowite* (*Das Unheimliche*). Kategorię „niesamowitego”, będącego powrotem w zamaskowanej formie pewnych traumatycznych stanów pierwotnych, Freud analizuje tam na przykładzie opowiadania Hoffmanna *Piaskun*, w którym demoniczny Coppelius posługuje się (podobnie jak Mabuse) hipnozą i sugestią.

magnetyzmem — musi być ta sama siła, która u ludów pierwotnych uchodzi za źródło tabu, emanuje z królów i naczelników plemion i powoduje, że zbliżenie się do nich grozi niebezpieczeństwem (*mana*). Teraz hipnotyzer twierdzi, że ją posiada, w jaki jednak sposób ją objawia? Mianowicie nakazuje osobie hipnotyzowanej, by patrzyła mu w oczy; hipnotyzuje ją w typowy sposób za pomocą spojrzenia. (Freud 1975b: 335–336)

Niesamowity, kompulsywny charakter kształtowania się mas, który przejawia się w łączących się z nim zjawiskach sugestii, można więc słusznie powiązać z ich pochodzeniem od hordy pierwotnej. Przywódca masy jest ciągle jeszcze praojcem, którego wszyscy się obawiają, masa chce być rządzona przez władzę niczym nie ograniczoną, jest ona w najwyższym stopniu żądna autorytetu, spragniona (...) podporządkowania się. Praojciec jest ideałem mas, który rządzi *ego* zamiast ideału *ego*. Hipnoza ma prawo do określenia: dwuosobowa zbiorowość; sugestie zaś można zdefiniować jako przekonanie, które nie opiera się na postrzeżeniu i pracy myśli, lecz na więzi erotycznej (Freud 1975b: 338)

Rzecz jasna, rozważania Freuda z tej rozprawy musiały zainspirować Frommowski koncept „osobowości autorytarnej z kompleksem sado-masochistycznym” (Fromm 1978: *passim*), a pośrednio (lub bezpośrednio) również wywody Kracauera w książce *Od Caligariego do Hitlera*. Kategorie Freuda, jak i tych jego poniekąd kontynuatorów, jak ułul pasują do analizy relacji między doktorem Mabuse a jego ludźmi. Oczywiście, nie tworzą oni „masy”, ale są alegoryczną reprezentacją mas, uwiedzionych przez charyzmatycznego wodza. Właśnie — uwiedzionych. W ich stosunku do Mabusego jest niewątpliwie silny pierwiastek erotyczny, oczywisty w wypadku zakochanej kobiety (Carozza), ale wyraźny również u innych jego podwładnych, w tym wszystkich mężczyzn.

O ile omówione to pokrótce filmy Langa można ze sporym uzasadnieniem uznać za posługujące się Freudowską hermeneutyką, to jednak z pewnością nie są *expressis verbis* popularyzacją doktryny wiedeńskiego uczonego. Jako pierwszą taką świadomą popularyzację — i to tylko w pewnych aspektach — trzeba wskazać zrealizowany w Szwecji film duńskiego reżysera Benjamina Christensena *Czarownica* (*Häxan*, 1922). Dzieło to ma charakter esaju filmowego, przeplatającego inscenizowane i grane przez aktorów partie fabularyzowane, pochodzącą z rozmaitych źródeł ikonografię i komentarz werbalny, dany na planszach z napisami. Przedstawia ono historię czarów i czarownic w kulturze — zresztą fałszując dane historyczne, gdyż pogromy czarownic z osławionym paleniem ich na stosie miały miejsce przede wszystkim w krajach protestanckich, a nie, jak sugeruje nieprawdziwie film, w krajach katolickich (autorowi zapewne stopiły się w jeden fenomen polowania na czarownice z procesami inkwizycyjnymi). W finale filmu komentarz wyjaśnia wedle Freudowskiej wykładni fenomen dobrowolnego przyznania się do niepopelnionych win wielu kobiet, które zginęły na stosie oskarżone o czary: powodem takiego ich zachowania była histeria, rozpoznana do brze przez Freuda jednostka chorobowa, współcześnie skutecznie leczona psychoanalityczną terapią⁴. Waga *Czarownicy* w historii kina polega też na tym, iż jest to pierwszy w historii kina

⁴ W filmie nie pada nazwisko Freuda, toteż wykładnię, wedle której przypadku „czarownic” w historii można wyjaśnić rozpoznaniem w nich jednostki chorobowej, jaką jest „histeria” pojęta jako choroba nerwowa czy psychiczna, przypisać można z powodzeniem Jean-Martinowi Charcotowi (choć i to nazwisko w filmie nie pada). Pamiętać jednak należy, iż Freud jest jednym z wielu uczniów Charcota (choć może najwybitniejszym) i że to właśnie on spopularyzował poglądy Charcota na temat hysterii w wydanej w roku 1895 (współ z Josefem Breuerem) książce *Studien über Hysterie*, zawierającej opis pięciu „przypadków chorobowych”, w tym sławetnej „Anny O.” Analiza tych przypadków przyczyniła się w znacznej mierze do wykrystalizowania się metody psychoanalitycznej, a sława Freuda na przełomie lat 10. i 20. XX wieku, kiedy powstał film Christensena, z pewnością przyczyniła się do

pełnometrażowy film oświatowy, który — podobnie jak interesujące nas tu szczególnie *Tajemnice duszy* — miał popularyzować widowni pewną konkretną wiedzę.

Kontekst powstania pierwszego „w pełni psychoanalitycznego” filmu, jakim są *Tajemnice duszy*, jest już wyczerpująco opisany przez Anne Friedberg (1990: 41–51, 244–246), a w piśmiennictwie polskim — przez Michała Dondzika (2012: 53–73), i nie ma sensu powtarzać tu ich wszystkich drobiazgowych ustaleń. Parę informacji jest jednak niezbędnych. Po pierwsze, pomysł realizacji filmu zrodził się w wydziale Ufy, największej ówczesnie europejskiej wytwórni, zwanym *Kulturabteilung*; utworzono go 1 lipca 1918 roku, w pół roku po powstaniu Ufy, niezwykle dbalej o utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego produkcji; *Kulturabteilung* miał za zadanie realizować *Kulturfilme*, tj. filmy o charakterze edukacyjnym, i dbać o poziom intelektualny widowni. Na jego czele w roku 1925 stał Hans Neumann, wśród którego osiągnięć jako producenta figurowały m.in. dwa filmy Roberta Wiene, będące dziś klasykami niemieckiego ekspresjonizmu: oparty na fabule *Zbrodni i kary* Dostojewskiego *Raskolnikow* (1923) i pasyjny film *INRI* (1923). Neumann (być może z inspiracji znanego scenografa, Ernö Metznera — nie jest to do końca jasne) zaplanował realizację filmu fabularnego, który wyjaśniałby widowni założenia i metody psychoanalizy. Neumann, zdaje się, sam chciał film reżyserować, ale ostatecznie wybór wytwórni padł na Georga Wilhelma Pabsta, którego dopiero co ukończona *Zatrzacona uliczka* (*Die freudlose Gasse*, 1925) została uznana za wielkie osiągnięcie artystyczne. Po drugie, Neumann, chcąc by film był istotnie autorytatywnym wykładem metody psychoanalitycznej, musiał pozyskać do pracy jako konsultantów ludzi z najbliższego kręgu współpracowników Freuda. Sam Freud raczej nie wchodził w rachubę, skoro dość głośnym echem odbiła się w świecie filmowym odmowa Freuda wobec propozycji znanego hollywoodzkiego producenta Samuela Goldwyna, by za astronomiczne wówczas honorarium 100 000 \$ został konsultantem do przynajmniej jednego z serii zaplanowanych filmów o wielkich romansach w historii, począwszy od Antoniusza i Kleopatry. „Freud Rebuffs Goldwyn. Viennese Psychoanalyst Is Not Interested in Motion Picture Offer” — donosił w nagłówku o sensacyjnej i niepojętej dla Amerykanów odmowie wiedeńskiego mędrca „The New York Times” z 24 stycznia 1925 roku (Friedberg 1990: 41; Dondzik 2012: 63–64). Ostatecznie Neumann pozyskał dla przedsięwzięcia Karla Abrahama, prezesa Międzynarodowego Stowarzyszenia Psychoanalizy i założyciela Berlińskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego, należącego do ekskluzywnej „siódemki” — kręgu sześciu najbliższych współpracowników Freuda, skupionych wokół mistrza, których ten namaścił ofiarowanym każdemu sygnetem jako swoich uczniów⁵. Z korespondencji, jaką Abraham prowadził z Freudem pomiędzy 7 czerwca 1925 a dniem swej nadspodziewanie szybkiej śmierci w Boże Narodzenie 1925 roku, wynika iż nie zdołał wciągnąć mistrza w projekt Neumanna. Freud nie wierzył w możliwość wiarygodnego wizualnego przedstawienia abstrakcji psychoanalizy (jak elementy zrepresjonowane w marzeniach sennych), oburzał go merkantylizm przemysłu filmowego i zdawał sobie sprawę, że niezależnie od merytorycznego nadzoru ekspertów ostateczny

już od dwudziestu paru lat Charcota, którego rozgłos przypadł przede wszystkim na wiek XIX. Zresztą jedna z ostatnich sekwencji filmu Christensena, ukazująca *casus* kleptomanki przyłapanej w sklepie jubilerskim na kradzieży, przy czym kompulsywność przestępczych czynów motywowana jest niegdysiejszą traumą owej „hysterki” — ewidentnie ewokuje przypadki chorobowe pacjentów Freuda, opisywane w rozmaitych jego dziełach. Bardzo podobny przypadek przedstawia wiele lat później Alfred Hitchcock w *Marnie* (1964), filmie niewątpliwie raczej „freudowskim” niż „charcotowskim”.

⁵ Krąg ten tworzyli: Rank, Eitingon, Ferenczi, Jones, Abraham i Sachs. Zob. Friedberg 1990: 41, 244.

filmowy wykład doktryny i tak wymknie się spod ich kontroli. Nie użyczając projektowi swego autorytetu — zaprotestował, gdy twórcy filmu anonsując realizację, powołali się na jego „patronat” — nie deprecjonował jednak totalnie przedsięwzięcia, pozostając w stałym kontakcie i z Abrahamem, i Hannsem Sachsem, który wobec rozwijającej się błyskawicznie nowotworowej choroby Abrahama, coraz bardziej przejmował funkcję głównego konsultanta filmu do spraw psychoanalizy. I to właśnie Hanns Sachs, a nie jak planowano, Karl Abraham, napisał trzydziestodwustronicową broszurę, opublikowaną przez Internationaler Psychoanalytischer Verlag, popularyzującą w przystępny sposób założenia i metody psychoanalizy. Jej wydanie w przededniu premiery filmu było częścią swoistej „kampanii multimedialnej” promującej *Kulturfilm* Ufy. Wydawca tego periodyku, A. J. Storfer, popadł jednak w ostry konflikt z Sachsem, Abrahamem i ekipą Ufy, kiedy publicznie obwieścił, iż filmowy projekt zaowocuje uproszczoną, „wykastrowaną” wersją psychoanalizy, która prawdziwej nauce nie przysporzy respektu. Po tej wypowiedzi, jak podaje Anne Friedberg, „Sachs odkrył, iż Storfer i Siegfried Bernfeld, inny wiedeński psychoanalityk, także napisali scenariusz filmowy, którym usiłowali zainteresować inne wytwórnie. Storfer i Bernfeld omówili projekt z Abrahamem, który poinformował ich, iż jego kontrakt zastrzegal, iż żaden sponsorowany przez Verlag film nie może być realizowany w ciągu trzech najbliższych lat” (cyt. za: Wood 1996: 23). Sprawa ta, zrelacjonowana Freudowi przez Sachsa i Abrahama, utwierdziła go w niechęci do kina, a do projektu Ufy w szczególności, i jeszcze mocniej schłodziła jego relacje z współpracownikami zaangażowanymi w przedsięwzięcie.

Ostatecznie film Pabsta, ukończony w jubileuszowym dla Freuda roku 1926 (obchodził on w nim 70 urodziny), miał premierę 24 marca 1925 w kinie Gloria-Palast w Berlinie. Naza jutrz w branżowym magazynie „Lichtbild-Bühne” ukazała się entuzjastyczna recenzja:

Filmowcy już dawno temu rzuciliby się z entuzjazmem na stosowny materiał, gdyby tylko wiedzieli, jak potraktować tak całkowicie abstrakcyjny temat. Teraz osiągnięto to z brawurą i łatwością, które zdumiewają. Neumann wraz z doktorem Colinem Rossem napisali scenariusz, który dostarcza żywego i pogładowego wprowadzenia w trudne zagadnienia. Pomimo intelektualnych pułapek opowieść jest zakotwiczona w prawdziwym życiu, jest faktycznie normalnym filmem fabularnym bez prawnienia odbiorcy kazań, wytrzymując porównanie z filmami jakiegokolwiek gatunku. I zdolala wyglądać uderzająco, fantastycznie, onirycznie, wizjonersko, co rzadko można zobaczyć w innych filmach. (Wood 1996: 30–31)

Autor cytowanej recenzji ma rację: *Geheimnisse einer Seele*, pomimo swego podtytułu *Ein psychoanalytischer Film*, sprawiają wrażenie dość „normalnego” filmu, o klarownej i zwartej fabule osadzonej w realnej rzeczywistości. Wynika to m.in. z tego, iż wbrew pierwotnemu projektowi, zgodnie z którym film miał się składać z dwóch części: eseistyczno-naukowej, która zapoznawalaby widza z wiedzą o psychoanalizie, i fabularnej, która byłaby interpretowanym *case study*, ostatecznie scenariusz Hansa Neumanna i Colina Rossa z pierwszej części zrezygnował. Z tego meta-filmu, czy też meta-fabuly, ocalały jedynie następujące natychmiast po czołówce dwa napisy wstępne:

1. W każdej osobie znajdują się pragnienia i namiętności, które pozostają nieznanne „świadomości”. W mrocznych godzinach psychologicznego konfliktu te „nieświadome” popędy dążą do samopotwierdzenia. Z walk takich wynikają tajemnicze choroby, których rozpoznanie i wyleczenie formuje dziedzinę psychoanalizy.

2. W rękach „psychoanalitycznie wyszkolonego” lekarza nauki uniwersyteckiego profesora, Zygmunta Freuda, stanowią istotny postęp w leczeniu tego typu psychicznych schorzeń. Zdarzenia w tym filmie są wzięte z życia. Nie odbiegają w faktycznie istotny sposób od rzeczywistych historii przypadków chorobowych.

Film składa się z pięciu wyraziście odrębnych części. Część I przedstawia życie bohatera (w tej roli Werner Krauss), którego „przypadek choroby” jest tematem filmu, tuż przed kryzysem. Część II obrazuje sen bohatera w burzliwą noc — rozpoczyna on w jego życiu fazę ostrego kryzysu. Tematem części III jest kryzys po owym przesileniowym śnie, zakończony ucieczką bohatera z domu i schronieniem się w mieszkaniu matki. Część IV ukazuje w eliptyczny sposób wielomiesięczną terapię, której poddał się bohater, prowadzoną przez psychoanalityka, doktora Ortha. Część V to epilog, w którym wyleczony już pacjent wiezie szczęśliwe życie rodzinne.

W części I narracja akcentuje te sceny i elementy, które okażą się istotne dla zdiagnozowania przypadłości bohatera. I tak, bohater poproszony przez żonę o przystrzyżenie jej kosmyka włosów na karku, zaczyna ją brzytwą, usłyszawszy z sąsiedztwa rozpaczliwe wołanie o pomoc. Żona bohatera z czułością pochyla się nad szczeniakami — potomstwem suki, mającej legowisko w korytarzu ich domu. Bohater, spiesząc do pracy, podsłuchuje relację o morderstwie dokonany nad ranem w sąsiedztwie, wylapując słowo: „brzytwą!” W laboratorium, w którym pracuje (jest chyba chemikiem) czule zabawia dziewczynkę, córkę kobiety, która podczas rozmowy z jego asystentką wymienia ironiczny uśmiech na widok tych karesów, co bohater zauważa. Po powrocie do domu żona pokazuje mu prezenty od jej kuzyna-podróżnika: posążek hinduskiej bogini płodności i egzotyczny szablowany sztylet. Ten ostatni bohater ostrożnie chowa do futerału, nie mając odwagi wziąć go na dłużej do ręki. W burzliwy wieczór, pomimo zachęty żony, nie udaje się do jej sypialni, ale do swojej, gdzie przyśni mu się koszmarny, rozpoczynający ostry kryzys sen.

Sen ten jest przerywany przebudzeniami po kolejnym z „częstkowych” koszmarów. W pierwszym bohater wychodzi w piżamie z domu i nie może wejść tam z powrotem. Kuzyn na drzewie ze złośliwym uśmiechem mierzy doń ze strzelby. Bohater wlatuje w górę ku niebu, ale kuzyn go zestrzeliwuje i bohater z impetem spada na ziemię. Następuje pierwsze przebudzenie, a po nim dalszy ciąg sennych koszmarów. Bohater z wnętrza jakiejś jaskini dąży do jej wyjścia, gdzie znajduje się coś w rodzaju indyjskiej świątyni, a w niej posążek bogini płodności. Drogę ku niemu zagradza mu nagle zaporę przejazdu kolejowego: zrozpaczony bohater w pedzącym po kolistym torze pociągu rozpoznaje triumfującego kuzyna żony. Bohater nagle trafia do jakby włoskiego miasteczka, w którym znienacka spod ziemi wystrzeliwuje ku niebu kampanila o niedwuznacznie fallicznym kształcie, zwieńczona formą przypominającą korkowy hełm kuzyna-rywala. Dzwoniące dzwony zmieniają się w twarze kobiet, które zna: żony, asystentki, matki dziewczynki. Bohater wbiega na górę dzwonnicy po spiralnych schodach wokół „fallusa” jej konstrukcji. Po krótkim przebudzeniu następuje kolejna faza snu, o coraz bardziej niejasnych, ale coraz bardziej koszmarnych obrazach, nakładających się na siebie: bohater znajduje się jakby przed sądem, przygrywają werble — niczym do egzekucji, a żona znienacka wskazuje zranione miejsce na szyi. Bohater nagle odkrywa, że znajduje się na szczycie ogromnej kraty, kurczowo uczepony jej prętów, nie mogąc porzedostać się przez nią. Po przebudzeniu następuje ostatnia faza kosmaru sennego: bohater wspina się ku zakratowanemu oknu w swym laboratorium chemicznym i widzi przez nie, jak jego żona z kuzynem płyną łódką po

stawie pełnym lilii wodnych. Żona wylawia z wody lalkę wielką niczym niemowlę i wręcza ją kuzynowi. Obejmują się. W laboratorium rozwścieczony mąż chwyta nóż i wielokrotnie dźga nim obraz żony (dany widzowi w podwójnej ekspozycji). Bohater powtarza gest dźgania, aż obraz znika. Bohater po przebudzeniu krzyczy. Zwabiona krzykiem żona przybiega do jego sypialni, a bohater tuli w rozpacz głowę na jej łonie⁶.

Część III przedstawia koszmary bohatera na jawie. Bohater nie daje rady ogolić się — upuszcza brzytwę na podłogę, po czym udaje się do fryzjera, by go wyręczył. W pracy nie jest w stanie użyć noża do papieru, by rozciąć kopertę. Na przekazaną przez asystentkę wiadomość od żony, iż właśnie przybył do nich kuzyn, bohater tłucze próbkę. W domu wita się z przymusem z kuzynem, a niechęć do niego wzmacnia zdjęcie, które w trójce oglądają, przedstawiające jego, żonę i kuzyna jako dzieci. Podczas obiadu nie jest w stanie jako pan domu pokroić mięsa dla wszystkich ani samemu wziąć noża do ręki. Ucieka od stołu i udaje się do knajpy, gdzie się upija. Z „nieświadomą premedytacją” zostawia klucz do domu na stoliku, co spostrzega obserwujący go mężczyzna. Przed domem wręcza on klucz bohaterowi, pytając go, czy czasem coś nie stawia oporu, by wrócił do domu. Mężczyzna swe wścibstwo tłumaczy profesją — jest lekarzem-psychoanalitykiem. Po powrocie bohatera z knajpianej eskapady narracja eksponuje posążek hinduskiej bogini i sukę ze szczeniętami. Bohater tuląc żonę, z przerażeniem uświadamia sobie, iż sięga po egzotyczny sztylet. Wkrotce żona z kuzynem zgłaszają na policji zniknięcie bohatera, który tymczasem zamieszkał u matki i opowiedział jej o swej udręce. Matka radzi mu poszukać czyjejś pomocy.

IV segment filmu kondensuje w kilkunastu minutach czasu ekranowego wielomiesięczną terapię bohatera, opowiadającego podczas kolejnych sesji u doktora Ortha, psychoanalityka (Paweł Pawłow), w klasycznej pozycji „na kozetce”, o swych udrękach w życiu i w koszmarach sennych — wszystkie te elementy znamy z wcześniejszej narracji filmu. Warto może przytoczyć niektóre teksty lekarza, przekazane na planszach z napisami, gdyż dopełniają one w istotny sposób przytoczone już napisy wstępne, tworząc wraz z nimi rozproszoną w tekście wykładnię metody psychoanalitycznej, z której jako osobnej wstępnej sekwencji scenarzyści słusznie zrezygnowali. „To wszystko, doktorze” — mówi w pewnym momencie pacjent. Doktor odpowiada: „Nie, w żadnym wypadku to nie wszystko. Może być pan wyleczony tylko wtedy, gdy pracując razem, odkryjemy ‘nieświadome’ psychologiczne konflikty, które doprowadziły do pana choroby”. „Proszę mówić wszystko, co widzi pan oczyma swej duszy”. „Proszę niczego nie ukrywać tylko dlatego, iż uzna to pan za nieważne lub nonsensowne”. „Przyjdą panu do głowy myśli, których nie będzie pan chciał wypowiedzieć. Mimo wszystko, proszę mi o nich powiedzieć”. Po wielu miesiącach bohater wreszcie przypomina sobie ów sen w burzliwą noc. Przystępując do wysłuchania opowieści o nim, lekarz mówi: „Odkąd nauczyliśmy się interpretować marzenia senne, stały się one najważniejszymi drzwiami do naszej wiedzy o nieświadomym”. Interpretując stłuczenie próbki na wieść o przybyciu kuzyna, lekarz wyjaśnia funkcję czynności omyłkowych: „To typowe zachowanie, gdy mamy do czynienia z czymś niepożądanym”. „W pana koszmarze mała rana na karku pańskiej żony stopiła się w jedno ze zbrodnią z sąsiedztwa — z tego właśnie powodu widział pan siebie skazanego jako mordercę”. „Te marzenia senne doprowadziły w pana świadomości do straszliwej awersji przed dotknięciem noża”. Interpretując sen o lalce wyłowionej ze stawu,

⁶ Słaby mężczyzna tulący głowę na łonie silnej kobiety to paradygmatyczny, nieustannie powtarzający się w filmach weimarskich obraz — co zauważa Siegfried Kracauer (Kracauer 2009: 94–95, 115, 146).

lekarz mówi: „Od dawna wiadomo, iż sny o wodzie oznaczają ‘niedalekie’ czy ‘wytęsknione’ narodziny”. „Cierpienie, którego pan zaznawał, kiedy żona dała pana lalkę kuzynowi, pozostało świadome w pana bezdzielnym małżeństwie”. Pod koniec terapii, bohater opowiada o wściekłości, jakiej zaznał we śnie, dźgając nożem obraz żony. Powtarza te gesty na żywo podczas sesji, trzymając w ręku prawdziwy nóż. Doktor, zauważwszy to, stwierdza, iż bohater jest nie tylko zdiagnozowany, ale i wyleczony: przewycięzył swą traumę. Pacjent wraca do domu. Czułe wita się z żoną, niespodziewanie serdecznie z obecnym tam kuzynem.

W epilogu widzimy bohatera w idyllicznym wakacyjnym krajobrazie, jak łowi udanie jedną za drugą ryby w rzece. Z obfitym połowem wraca do willi, gdzie czekają nań rozradowana żona i maleńkie dziecko, które triumfalnie bohater unosi do góry.

Psychoanalityczne „rozpracowanie” bohatera przez doktora odnajduje jako powód schożenia zazdrość o kuzyna i brak małżeńskiego szczęścia wskutek niespełnienia zarówno jego samego, jak i żony, w rodzicielstwie. Interpretacja lekarza werbalizuje jednak tylko niektóre elementy traumatycznych zdarzeń i koszmarów sennych, inne pozostawiając hermeneutycznej sprawności odbiorcy jako tako biegłemu w psychoanalitycznej interpretacji, albo — jak chce Anne Friedberg — zostawiając semantyczny „naddatek” (Friedberg 1990: 49–52). Otóż te elementy wiążą się z interpretacją, która wydobywa elementy wstydlive czy skandaliczne. Dopowiedzmy zatem: bohater nie ma dzieci dlatego, że jest impotentem — w sensie fizycznym. Trud wbiegania po schodach fallicznej kampanili, na której szczyście szyderczo śmieją się zeń kobiety-dzwony, zaporą zmuszająca bohatera do stania przed pociągiem, którym w szaleńczym tempie, triumfalnie podróżuje kuzyn-rywal, zwieńczenie kampanili korkowym hełmem rywala, niemożność wydostania się z jaskini (matczyngo lona?) ku świątyni płodności, niemoc posługiwania się fallicznymi narzędziami (nóż, brzytwa, sztylet) — wszystko to wedle Freudowskiego słownika symbolicznego wskazuje impotencję bohatera. Nieprzypadkiem żona łąnie do kuzyna, a nie do bohatera już w dzieciństwie, kuzynowi, a nie przyszłemu mężowi, ofiarowując lalkę-dziecko: atrybutem bohatera jako chłopca jest koń na biegunach, zabawka wieku infantylnego, nie posuwająca „jeźdźca” do przodu; atrybutem kuzyna, przyszłego podróżnika i przystojnego bawidamka, jest rower, dzięki któremu łatwo przemierzyć przestrzeń, jak później będą nimi pociąg, szablowaty sztylet, korkowy hełm podróżnika. Może zatem nie dziwota, iż mąż tak serdecznie wita kuzyna „po kuracji”, „wyleczony”, na progu swego domu — wita bowiem teraz nie rywala, a odzyskaną męskość. Odzyskaną na dobre, o czym świadczy udany połów ryb i obraz szczęśliwych rodziców w epilogu.

Tak czy inaczej, ten niezwykle klarowny i zwięzły, obywający się bez licznych i rozbudowanych napisów objaśniających filmowy wykład z psychoanalizy należy uznać za bardzo artystycznie udany, w czym zasługa zręcznego scenariusza Hansa Neumanna i Colina Rossa, znakomitej reżyserii Pabsta, świetnego aktorstwa Wenera Kraussa, sugestywnych zdjęć Guido Seeberra, zawierających chwytły subiektywizacyjne rodem z francuskiego impresjonizmu filmowego, i pomysłowej, niepokojącej scenografii Ernö Metznera, będącej mieszanką estetyki surrealistycznej i ekspresjonistycznej⁷. Można powiedzieć, iż psychoanaliza istotnie trafiła do szerokiej widowni filmowej — tym bardziej że film miał też powodzenie i dobre recenzje w Ameryce, jak się niebawem okaże — światowej (a w szczególności — filmowej) „ostoi” psychoanalizy.

⁷ O artystycznych afiliacjach filmu Pabsta pisze Michał Dondzik (2012: 70–71).

Bibliografia

- Bordwell David (1985), *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Canetti Elias (1996), *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa.
- Dondzik Michal (2012), *Między awangardą formy a dydaktyzmem treści: Georga Wilhelma Pabsta Tajemnice duszy (1926) [w:] II Konstelacja Szczecin. Dita Parlo i kino buntowników: Anarchiści, rewolucjonści i pacyfiści w kinie i o kinie. Przykład francuski i niemiecki 1918–1945*, red. J. A. Kościelna, R. Skrycki, Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Szczecińskiego — Archiwum Państwowe w Szczecinie, Szczecin.
- Freud Sigmund (1975a), *Poza zasadą przyjemności* [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa.
- (1975b), *Psychologia zbiorowości i analiza ego* [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa.
- (1991), *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska [w:] Kazimierz Pospiszył, *Zygmunt Freud — człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- (1997), *Niesamowite*, przeł. R. Reszke [w:] tegoż, *Dzieła*, tom III: *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Friedberg Anne (1990), *An „Unheimlich” Maneuver between Psychoanalysis and the Cinema: „Secrets of a Soul” (1926) [w:] The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, ed. E. Rentschler, Rutgers UP, New Brunswick–London.
- Fritz Lang. *Leben und Werk. Bilder und Dokumente* (2001), red. R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Filmmuseum Berlin — Deutsche Kinemathek und jovis Verlag, Berlin.
- Fromm Erich (1978), *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemilscy, Czytelnik, Warszawa.
- Gunning Tom (2000), *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (1959a), *Magnetyzer. Zdarzenie z życia rodzinnego*, przeł. J. Ficowski [w:] tegoż, *Dzieła wybrane: Opowieści fantastyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- (1959b), *Pisakum*, przeł. F. Faleński [w:] tegoż, *Dzieła wybrane: Opowieści fantastyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- Kracauer Siegfried (2009), *Od Caligariego do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Owidiusz (1995), *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa.
- Widdig Bernd (2001), *Culture and Inflation in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Wood Bret (1996), *Film Notes*, materiały informacyjne na płycie DVD „G. W. Pabst’s *Secrets of a Soul*”, Kino on Video.

ANNA KRASNOWOLSKA
Uniwersytet Jagielloński*

Klasyczny epos perski — tradycja i świadomość autorska

Classical Persian Epics — Conscious Authorship and Tradition

Abstract

The article explores the concept of authorship in early (10th–11th century A.D.) classical Persian epic poetry, it uses examples of three representative works: Ferdousi's *Šāhnāme*, Asadi's and Gorgāni's *Vis-o Rāmin*. As the analyzed passages show, all three authors, in spite of their works being based on the existing, traditional sources, have a strong sense of their individual authorship. They understand their role as saving pre-Islamic Iranian patrimony from oblivion, as a modernization of literary language and style and finally, as a search for their personal fame. An attempt at discovering inner senses of the inherited literary material, beyond its external meaning, seems to be another aspect of their authorial creativity.

* Zakład Iranistyki Instytutu Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
Al. Mickiewicza 3, 31-120 Kraków
e-mail: anna.krasnowolska@gmail.com

Polska, uzupełniona wersja artykułu: *Classical Persian Epics — Conscious Authorship and Tradition*, “*Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*” 10 (2015), zesz. 3, s. 195–204.

Zagadnienie koncepcji autorstwa we wczesnym (X–XI w.) eposie nowoperskim wiąże się ściśle z kwestią jego dwojakich źródeł: pisanych tekstów o pochodzeniu średnioperskim z jednej strony, a ustnego przekazu — z drugiej. Nasuwa się pytanie — gdzie tu miejsce dla indywidualnego autora i jego inwencji twórczej i jak on sam pojmuje swoją rolę.

XIX- i XX-wieczni badacze perskiego eposu¹ koncentrowali się na ustalaniu jego źródeł pisanych. Z dużej części tekstów — nie tylko średnioperskich² ale i wczesnych nowoperskich i arabskich, które wchłonęły źródła sasanidzkie — po najeździe mongolskim nic nie zostało, lub tylko pośrednie ślady istnienia: wzmianki, cytaty, odsyłacze u autorów trzecich (Inostrancev 1909, 1–40; Mohammadi 1995; Sundermann 2006). Stąd waga rekonstrukcji, niekiedy niemal detektywistycznej, która w przypadku *Šāhnāme* — najważniejszego perskiego tekstu epickiego — badaczom zachodnim i irańskim pozwoliła przyporządkować prawdopodobne pierwowzory pisane większości fabuł i wątków występującym w dziele Ferdousiego, za jego podstawowe źródło uznając zaginione *Xwādāy-namag*, oficjalną kronikę dynastii sasanidzkiej. Już Nöldeke w swojej fundamentalnej monografii ustalił dla *Šāhnāme* zarys przypuszczalnych tekstów źródłowych, dopełniany potem i uściślany przez kolejnych badaczy (Nöldeke 1896–1904, 130–146; 164–165; Safā 1973: 204–206; Yarshater 1983: 359–366; Akbarzāde 2000). Te stosunkowo nieliczne fragmenty dzieła, których prototypów w źródłach pisanych nie odnaleziono, badacze skłonni byli przypisać tradycji ustnej (Bertel's 1960: 196–7; Machalski 1970: 14). Wniosek był zatem taki, że Ferdousi nie zmyślał swoich fabuł, lecz wiernie przekazywał to, co zastał, a co uważał za rzeczywiste dzieje Iranu od stworzenia świata aż po najazd arabski.³

¹ *Šāhnāme* Abolqāsema Ferdousiego Tusiego ukończone w r. 1010: Ferdousi 1960–1971 (*Šāh*) i teksty pokrewne.

² W językoznawstwie irańskim za średnioperską fazę rozwoju języka przyjmuje się umownie okres III w. p.n.e. – VII w. n.e. Literatura pisana w jęz. średnioperskim (pahlawi) rozwijała się w czasach panowania dyn. Sasanidów (226–651), jednak zoroastryjskie teksty religijne w tym języku spisywane były jeszcze w pierwszych wiekach islamu, podczas gdy teksty świeckie były w tym samym czasie tłumaczone na arabski lub wykorzystywane w pisanej przez Irańczyków literaturze arabskojęzycznej; piśmiennictwo nowoperskie rozwijać się zaczyna od ok. poł. IX w. n.e. (zob. Lazard 1975).

³ Safā (1973: 192–200), za Nöldekem uważa, że Ferdousi opierał się wyłącznie na źródłach pisanych, co decydować by miało o jego twórczej rzetelności.

Czy w takim razie dzieło jego można uznać za autorskie? Jeśli tak, to na czym owo autorstwo miałoby polegać? Problem ten był i jest szczególnie ważny dla literaturoznawców irańskich, bo w ich rankingu wieszczów narodowych Ferdousi, przez całe tysiąclecie niezmiennie popularny pomimo zmieniających się gustów literackich i tendencji ideowych, zawsze zajmuje jedno z czołowych miejsc.

Uznano (Safā 1973: 229–34; 257–65; Minovi 1975: 70), że zasługą Ferdousiego jest stworzenie formy poetyckiej dla opowieści, które wcześniej przekazywane były tylko prozą. Co prawda znanych jest, z imienia i z zachowanych fragmentów, kilku poetów, którzy przed Ferdousim zapisywali teksty epickie wierszem⁴, ale jemu przypisuje się zasługę doprowadzenia epickiej formy wiersza perskiego do perfekcji. Jednakże badania nad stylem poetyckim *Šābnāme* jednoznacznie wykazują jego formularny charakter oraz inne cechy charakterystyczne dla poezji przekazywanej ustnie (Marr 1943; Romaskevič 1943; Boyce 1954; Krasnowolska 1989; Davidson 1994). Zdaje się to świadczyć o tym, że zarówno poprzednicy Ferdousiego, jak i on sam, musieli słyszeć teksty epickie wykonywane ustnie wierszem (przy wtórze instrumentu strunowego) i twórczo rozwinęli ich styl organicznie związany z fabułą heroiczną⁵. Tak więc tradycyjnie przyjęta dychotomia: stare anonimowe teksty (przekazywane ustnie i pisemnie) prozą — nowe autorskie (pisane) wierszem, okazuje się wątpliwa. Forma poetycka perskiej twórczości epickiej, chociaż podlegająca wpływowi poetyki arabskiej (kwantytatywne metrum i rymowany dystych jako podstawa budowy wiersza), zdaje się wywodzić z silnie zakorzenionej, ustnej tradycji poetyckiej sprzed islamu (Molē 1953; Boyce 1957; Bertel's 1960: 193; Braginskij 1972: 296). Tradycyjni irańscy badacze taką koncepcję pochodzenia stylu poezji epickiej widzą niechętnie, bo odbiera Ferdousiemu uznaną zwyczajowo przestrzeń dla jego autorstwa.

Warto zobaczyć, w jaki sposób sam poeta epicki postrzega swoją rolę i swoje zadanie literackie. W tym celu posłużę się materiałem pochodzącym nie tylko z *Šābnāme*, ale też z dwóch innych perskich utworów epickich powstałych w pół wieku po Ferdousim: *Viš-o Rāmin* Faxroddina Gorgāniego (ok. 1050) (Gorgāni 1970 [V/R]) i *Garšāsp-nāme* Asadiego Tusiego (ukończ. 1060) (Asadi 1938 [Gn]).

Jedną z cech kompozycyjnych eposu, ukształtowaną w procesie ustnej formy przekazu, jest podział tekstu na drobniejsze jednostki (*dastāny*), funkcjonujące jako zamknięte całości narracyjne, lecz równocześnie dające się składać w większe całości nadrzędne (Braginskij 1972: 295; Krasnowolska 2013). Taki *dastān* ma zazwyczaj konstrukcję ramową, która z jednej strony go ogranicza i wyodrębnia, z drugiej — zawiera elementy konstrukcyjne („zaczepy”), pozwalające na łączenie go z innymi jednostkami nadrzędnego tekstu, nie tylko sąsiednimi, ale też dalszymi. „Rama” (wprowadzenie i zamknięcie opowieści), różni się od reszty tekstu stylistycznie i tematycznie. Jej układ i treść są silnie skonwencjonalizowane, co wskazuje na dawną tradycję i długi okres rozwoju tej formy literackiej. Znajdujemy tu powtarzalne grupy tematów, występujące w podobnych sekwencjach. Zwykle poemat epicki, a niekiedy też jego części składowe, zaczynają się inwokacją do Boga, u Ferdousiego także do Rozumu (*xerad*),

⁴ Z *Šābnāme* Mas'udiego Marwaziego zachowały się tylko trzy dystychy (Lazard 1964, I, 22, 73; II, 47); fragment zaginionego poematu Daqiqiego włączył do swojego dzieła Ferdousi (1960–71, VI, 66–136).

⁵ Jedyнным zachowanym przykładem epickiego poematu średnioperskiego jest *Ayādgār-i Zarerān*, którego formę metryczną zrekonstruował Benveniste (1932).

u Asadiego do Religii (*din*), potem następuje zwięzły opis stworzenia i struktury wszechświata, pochwała Proroka i jego rodziny lub towarzyszy, pochwała panującego lub mecenasa poety (Krasnowolska 2003). W zamknięciu *dastānu* lub całego eposu zwykle znajduje się podsumowanie opowiedzianej historii, często w formie refleksji o niestałości świata i przemijaniu, przesłanie poety dla potomnych; w zakończeniach części podrzędnych — zapowiedź kolejnej opowieści i nawiązanie do niej.

Tak skonstruowane ramy opowieści są równocześnie przestrzenią najbardziej osobistą. Autor przemawia tu w pierwszej osobie, zwracając się bezpośrednio do czytelnika/słuchacza, często w sposób zabarwiony emocjonalnie. Opowiada o pochodzeniu swojego dzieła, przywołuje jego tradentów i wyjaśnia, dlaczego podjął się pracy nad nim, przy okazji dostarczając niekiedy informacji o samym sobie (daty, wiek, upływ czasu; osoby, miejsca, środowisko, przekonania religijne, powiązania polityczne). To tu autor pisanego tekstu epickiego (podobnie jak jego ustny wykonawca), komunikuje się bezpośrednio z czytelnikiem/słuchaczem, stawiając się poza uniwersum swojego świata przedstawionego. Pozwala mu to na krytyczne zdystansowanie się od opisywanych wydarzeń, skomentowanie ich i ewentualnie sformułowanie własnej interpretacji. Co więcej, jest to miejsce, gdzie autor może wyrazić swoje poglądy (religijne, filozoficzne, historiozoficzne), a także sformułować uwagi metatekstowe dotyczące swojego dzieła, literatury w ogóle i własnej roli jako twórcy.

Ponieważ w perskim piśmiennictwie średniowiecznym znajdujemy stosunkowo niewiele refleksji teoretycznych na temat literatury⁶ (choć istnieją poetyki normatywne), te odautorskie komentarze na marginesach mają szczególną wartość.

Wiek X–XI n.e. (IV–V h.) to okres, w którym literatura perska żywiłowo się odradza, po ponad dwóch wiekach egzystencji ukrytej po podboju arabskim. Dziedzictwo sananidzkiego Iranu, już częściowo zaginione lub wchłonięte i przetworzone przez literaturę islamu, jest na nowo odkrywane przez irańskich autorów muzułmańskich i w nowej formie prezentowane czytelnikom, a lokalne dynastie (irańskie, potem tureckie), udzielają mecenasu poetom tworzącym po persku, w oparciu o przedislamską tradycję literacką. Powstanie literatury nowoperskiej w tym okresie wiązało się nie tylko ze zmianą polityczną i religijną, ale też z przejściem od średnio- do nowoperskiego stadium językowego i zamianą pisma pahlawijskiego na arabskie (Lazard 1995; Mohammadi 1995: 95–7). Pociągało to za sobą potrzebę nowego stylu i nowego języka literackiego. Normy klasycznej poetyki perskiej kształtują się pod silnym wpływem poetyki arabskiej (szczególnie jeśli chodzi o wzorce metryczne i gatunki literackie), jednak wiele elementów stylu przedislamskiej poezji ustnej wchodzi do tego systemu. W miarę odkrywania coraz to nowych śladów poezji średnioirańskiej, również z okresu przejściowego pomiędzy średnio- a nowoperskim stadium rozwoju języka, oraz badań nad poezją ustną współczesnych ludów irańskich, istnienie nieprzerwanej kontynuacji w literaturze perskiej staje się coraz bardziej oczywiste (por. Marr 1943; Molé 1953: 377–378; Xānlari 1975: 38–77). Z komentarzy poetów epickich X–XI w. widać, że są oni świadomi wartości własnego dziedzictwa kulturowego i napięcia pomiędzy tradycją a modernizacją, mają też świadomość własnej roli w tym procesie.

⁶ Wyjątkowym tego rodzaju zabytkiem jest traktat o sztuce poetyckiej Nezāmiego Aruziego z Samarkandy (Nezāmi-ye Aruzi-ye Samarqandi 2002: 42–89).

Wszyscy trzej poeci epiccy, o których będzie tu mowa, uważają się za kontynuatorów, których obowiązkiem jest ocalenie przedmuzulmańskiej tradycji literackiej Iranu przed zapomnieniem⁷; równocześnie widzą się jako innowatorzy. Autor przedstawia siebie jako poetę bardziej utalentowanego i profesjonalnego niż poprzednicy i tym uzasadnia swoją decyzję napisania starej opowieści w nowym języku i (w pokoleniu następców Ferdousiego) w nowym, bardziej wyrafinowanym stylu. W rzeczywistości ten nowy idiom epicki kontynuuje wiele cech stylistycznych wywodzących się z przekazu ustnego, a język obfituje w odziedziczone i po części świadomie zachowane archaizmy.

Mówiąc o swoich źródłach, poeci częściej powołują się na teksty pisane (*nāme, daftar*) niż na ustne, zapewne ze względu na większą ich wiarygodność i prestiż. Te książki niewątpliwie zawierały zwięzłe wersje opowieści mitycznych i historycznych. Jednak poeci epiccy, zgodnie z tradycją, sztukę swoich poprzedników i własną określają jako śpiewanie (*xāndan, sorudan*) lub mówienie (*goftan*), a na początku każdej nowej opowieści zachęcają swoich odbiorców do słuchania (Davidson 1994: 29–53). Mamy też odwołania do ustnych tradentów i tekstów epickich wykonywanych przy akompaniamentie instrumentu strunowego, co pozwala przypuszczać, że te ustne pierwowzory musiały mieć charakter metryczny (por. Bertel's 1960: 193). W rzeczywistości *dastāny* epickie, nawet jeśli spisane, przeznaczone były do śpiewu lub recytacji. Najbardziej popularne opowieści powracały tą drogą do obiegu ustnego, gdzie żyły własnym życiem równoległe do przekazu pisanego (manuskryptowego), w wielu przypadkach z nim interferując.

Rozmowa z mecenasem proszącym poetę o stworzenie nowej wersji starej opowieści wydaje się stałym elementem wstępu do dzieła epickiego.

Ferdousi powołuje się na „przyjaciela”, który, przekazując mu jakąś starą wersję pisaną *Księgi Królewskiej*⁸, zachęca go do zredagowania jej w nowym stylu:

Żył w moim mieście przyjaciel życzliwy, rzekłbyś, że byliśmy dwaj w jednej skórce. Powiedział: — Przednia to myśl, w dobrą stronę zmierzasz. Przyniosę ci pahlawijską księgę (*nāme-ye pahlavi*), po co masz drzeć beczynnin. Masz język wymowny, życie przed sobą i pahlawijską dobrze władasz mową (*saxan goftan-e pahlavāni-t bast*), opowiedz na nowo tę księgę o królach (*šou, in nāme-ye xosrovān bāz guj*) i przez nią u możliwych szukaj chwały. (*Šn.* I, 23; przekł. Dulęby, Ferdousi 2004: 11)

Poeta podejmuje się zadania z myślą o ocaleniu pamięci o dawnych władcach:

Może choć zdołam przystanąć na chwilę pod konarami bujnego cyprysa, by z owej sławnej księgi władców świata godną pamiątkę zostawić. (*Šn.* I, 21; przekł. Dulęby, Ferdousi 2004: 9)

Gorgāni, we wprowadzeniu do *Vis-o Rāmin*, także relacjonuje swoją rozmowę z seldżuckim namiestnikiem Isfahanu, Amidem Abolfathem Neyšāburim, który zlecił mu napisanie nowej wersji starej opowieści miłosnej, i wspomina wcześniejsze opracowania tematu:

⁷ Por. motyw słowika jako strażnika tradycji epickiej u Ferdousiego (Krasnowolska 2012: 96–104).

⁸ Najpewniej tzw. *Šābnāme-ye abumansuri* — dziś zaginiona, wczesna (pol. X. w.) nowoperska wersja prozą mitycznej historii królów Iranu, zredagowana na zamówienie Abumansura Abdorrazāqa (zachowany wstęp do niej, zob. Monchi-Zadeh 1975: 9–15; por. Davidson 1985: 957).

Rzekłem: To historia bardzo piękna, zebrana przez sześciu mądrych ludzi (...), lecz jest ona w języku pahlawijskim, nie każdy kto chce, może ją zrozumieć; nie każdy potrafi ten język odczytać, a gdy przeczyta — nie zawsze pojmuje. (...) W tamtych czasach nie istniała sztuka poetycka (*šā'eri-piše nabud-ast*)⁹, nie było świątłych ludzi o bystrych umysłach. (VR, 28)¹⁰

I dalej, o dawnych redaktorach tekstu:

Otóż historię Vis i Rāmīna zapisali (dosł. „opowiedzieli” *begoftand*) owi dawni erudyci („znawcy słów” — *soxandānān*). Okazali mistrzostwo w perskiej mowie, gdyż zaiste byli w niej mistrzami. Stworzyli powieść pełną osobliwych słów z różnych języków, nie potrudzili się nad metaforami (*ma'ni-yo masal*), nie upiększyli nimi swej historii. (VR, 28)

Mīnorsky zauważa ironiczny ton tej wypowiedzi (1943–46: 743; por. Molé 1959: 25–26). Owi dawni „mistrzowie mowy perskiej” są, jak przypuszcza, identyczni ze wspomnianymi wcześniej sześcioma mędrkami, którzy zredagowali dostępną Gorgāniemu wersję tekstu, niezgrabną i pozbawioną, zgodnie z nowymi kryteriami, walorów literackich. Mīnorsky przypuszcza, że mogli to być zaratusztrianie nieobeznani z nowym, zislamizowanym językiem literackim, a ich wersja była raczej próbą przetranskrybowania tekstu pahlawijskiego na alfabet arabski niż jego rzeczywistym przekładem na nowoperski. Inaczej Lazard, przekonany jest, że bezpośrednim źródłem Gorgāniego był autentyczny tekst pahlawijski, nieczytelny już i niezrozumiały dla muzułmańskiego odbiorcy (Lazard 1995b: 81–84). W każdym razie Gorgāni podejmuje się zadania, gdyż uważa, że posiada właściwe kompetencje, by dawną opowieść przedstawić w sposób nie tylko zrozumiały, ale też zgodny z gustem i potrzebami współczesnych sobie czytelników/słuchaczy.

Także Asadi we wstępie do swojego *Garšāsp-nāme* przytacza rozmowę, w której jego promotor, nachczewański emir Abu Dolaf, nakłania go do stworzenia nowej, poetyckiej wersji starożytnej księgi (*nāme-ye bāstān*) o czynach Garšāspa, uzasadniając swój wybór tym, że Asadi jest nie tylko ziomkiem Ferdousiego¹¹, lecz także, podobnie jak on, uzdolnionym poetą:

Jesteście zarówno rodakami, jak i współnikami w zawodzie; masz talent poetycki — zrób z niego użytek, przelóż na wiersz pewną wdzięczną opowieść ze starej księgi. (...) W ten sposób zostawisz na ziemi skarb, który nie zaginie. (...) Będzie twoim potomkiem, sprawi, że imię twoje na zawsze pozostanie żywe. (*Gn*, 20)

Te fragmenty jasno pokazują podwójną rolę, w jakiej widzi się poeta: ratownika zagrożonej zapomnieniem tradycji, a zarazem promotora nowego stylu poetyckiego, który pozwala zapomniane fabuły uczynić atrakcyjnymi w nowych czasach. Równocześnie poeta podkreśla wagę swojej własnej sztuki, doniosłość i wyjątkowość swojej misji. Gorgāni:

⁹ Poezja średnioperska, tworzona i przekazywana w formie ustnej, oparta była na odmiennych zasadach prozodycznych niż ukształtowana pod wpływem arabskim nowoperska, stąd długo utrzymujące się przekonanie, że w Iranie przed islamem poezja nie istniała (por. Lazard 1995b: 84–85).

¹⁰ Ten i następane cytaty w przekładzie autorki.

¹¹ Asadi, tak jak Ferdousi, pochodził z Tusu w Chorasanie (wsch. Iran), co w mniemaniu mieszkańców prowincji zachodnich samo predysponowało go do zajęcia się tekstem epickim. Renesans literatury perskiej po podboju arabskim zaczął się na wschodzie, stamtąd w okresie przedmongolskim wędrowały do zachodniego i centralnego Iranu mody literackie i nowa norma językowa.

Trzeba by słowo, gdy wyjdzie z ust poety, ruszyło w podróż po świecie. Niech się nie zasiaduje w domu, powtarzane tylko przez autora. (*VR*, 29)

Poeta jest świadom artystycznej i intelektualnej wartości swojej pracy, a także różnych poziomów jej recepcji. Gorgāni:

Ludzie wielcy i rozumni (*mehān-o ʒirakān*) przeczytają [moją opowieść], w poszukiwaniu [ukrytych] znaczeń; natomiast ludzie prości i przeciętni (*mardom-e ām-o mijān*) będą czytać dla samej intrygi. (*VR*, 28–9)

Asadī chwali się w swoim epilogu:

Uczyniłem tę zadziwiającą księgę, z której czerpać można wszelką mądrość. Niczym skarbiec, z którego mędrzec z pomocą myśli wybiera klejnoty. Jak ogród, z którego dusza swoim rozumem zbiera takie kwiaty, na jakie jej pozwoli wyobraźnia (*rahm*); niczym piękne łowisko, którego zwierzyną łowną — wiedza. (...)

Z mojej duszy zrodziły się liczne dzieci, wszystkie wyposażylem bogato. Wykarmiłem je mlekiem sztuki, ich ojcem — rozum; matką — mądrość. Wszystkie są przyjaciółmi czytelnika, szczerymi przewodnikami ludzi światłych. (*Gn*, 477, 479)

Ferdousi, mniej więcej w połowie swojego ogromnego dzieła umieszczając pochwałę sultana Mahmuda Ghaznawidy (który zresztą wcale jego pracy nie docenił), powiada:

Wzniosłem wysoki zamek z moich wierszy, ani go wiatr, ani deszcz nie zniszczy. Chociaż wieki przeminą nad tą księgą, ludzie światli wciąż ją będą czytać. (*Šn V*, 238)¹²

A kończąc swoje dzieło po trzydziestu pracowitych latach, z których ostatnie spędził w ubóstwie i zapomnieniu, pisze:

Skorom ukończył tę przesławną księgę, będzie o mnie głośno w całym kraju. Nie umrę, lecz pozostanę żywy po tym, jak zasiałem ziarno słowa. Każdy, kto ma rozum, rozeznanie, wiarę, będzie mnie wychwalał po śmierci. (*Šn IX*, 382)

Gorgāni do swojego mecenasa:

Przyniosłem ci podarek na święto Mehrgān¹³, świetlisty niczym woda życia. Żaden poddany nie dał ci w to święto wspanialszego daru niż ja. Na twój rozkaz ułożyłem opowieść, piękną jak kwitnący sad. W nim przypowieści niczym owoce mądrości, wiersze jak wiosenne ziola. (...) Wiesz, że jak długo sztuki poetyckiej, tak długo mój poemat pozostanie. Ku twojej chwale słowa tego sługi będą powtarzane po dzień sądu. (...)

¹² Marr (1943: 189–90) zwraca uwagę na podobieństwo między tymi wersami Ferdousiego a pieśnią Horacego: *Execj monumentum aere perennius...*

¹³ Mehrgān — święto równonocy jesiennej, poświęcone indoirañskiemu bogowi Mithrze, na dworach Achemenidów czczone hekatombami koni i bydła; w wiekach po podboju islamskim obchodzone na dworach muzułmańskich władców Iranu jako święto plonów i tloczenia wina.

Jeśli inni tworzą poematy, ja ofiaruję ci królewską perłę. Bo gdy dosiadam wierzchowca słowa, wznoszę się nad Drogę Mleczną i Saturna. Moja mowa jaśniej niż Syriusz, błyszczą jak klejnot w królewskiej koronie. (VR, 540–541)

Wypowiedzi o ukrytych znaczeniach zreinterpretowanych opowieści każą się domyślać, że muzulmańscy autorzy dopatrywali się w nich sensów głębszych niż tylko zapis minionych wydarzeń i ciekawa fabuła. Zatem ich wysiłek twórczy (w szczególności dotyczy to Ferdousiego, ale zapewne też Gorgāniego) polegał nie tylko na przelożeniu tekstu na nowy język literacki, ale też obejmował działalność hermeneutyczną mającą na celu wydobyć ze starej opowieści ukrytych w niej sensów nadrzędnych, moralnych czy historiozoficznych.

Refleksje odautorskie, czy to na obrzeżach *dāstānōn*, czy wewnątrz tekstu, są jednym ze środków służących takiej interpretacji. Mają one jednak zazwyczaj formę konwencjonalnych maksym o przemijaniu, niestałości świata i bezduszności Losu, będących kontynuacją podobnych refleksji średnioperskich. Fatalistyczne interpretacje perskich opowieści epickich były w nie zapewne wplecione na długo przedtem, zanim Arabowie zmiotli z areny dziejów dynastię Sasanidów i narzucili Iranowi islam.

Znacznie ciekawsze perspektywy otwiera próba prześledzenia wysiłków autora mających na celu odkrycie prawidłowości dziejów świata i losów ludzkich w zastanym przez niego materiale. U Ferdousiego umieszczona we wstępie *Pochwała rozumu* należy do konwencji, w tym samym zurwanistycznym duchu (por. Ringgren 1952; Kowalski 1952–3 I, 189–216), z którego wywodzą się podsumowujące refleksje egzystencjalne i pouczenia moralne, ale wskazuje też na zamiar poszukiwania sensu i prawideł dziejowych w odziedziczonym materiale mityczno-epickim uważanym przez poetę i jego odbiorców za prawdę historyczną. Ten materiał jest regularny, opowieści epickie zbudowane są w oparciu o powtarzalną strukturę, tyle że będące immanentną cechą narracji mitycznej i rezultatem określonych sposobów przekazu (ustnego i manuskryptowego), nie zaś prawidłowości historycznych. Niemniej jednak Ferdousi owe regularności i powtarzalności opowieści mitycznych zauważa, ustami swoich bohaterów komentuje i robi z nich literacki użytek, budując misterną strukturę swojej opowieści, której towarzyszy świadoma, autorska refleksja. Zawarte wewnątrz tekstu komentarze zdają się układać w próbę odczytania ukrytych mechanizmów rządzących dziejami ludzkości. Być może, należy je też rozumieć jako klucz do opisu rzeczywistości politycznej czasów samego poety¹⁴.

Dzisiejszemu czytelnikowi dzieła średniowiecznej literatury perskiej mogą się wydawać pozbawione cech indywidualnych, a pojęcie autorstwa w nich — nie w pełni ukształtowane. To prawda, że fabuły poezji epickiej były wędrownie, dziedziczone po minionych epokach a styl, wywodzący się z formularnej poezji ustnej, kształtował się wiekami dzięki anonimowym bardom, by w końcu zastygnąć w literacki kanon poezji klasycznej. Jednak współtwórcy tego kanonu, wczesni poeci epicki irańskiego średniowiecza, podkreślając swój profesjonalizm i sprawność techniczną, czują się kimś znacznie więcej niż tylko perfekcyjnymi rzemieślnikami i dworskimi panegirystami. Mają świadomość własnego, indywidualnego autorstwa i misji kulturalnej do spełnienia. Tworzenie poezji porównują do płodzenia dziecka, siania roślin, budowania twierdzy. Poeta ma nadzieję, że jego dzieło nie tylko posłuży ocaleniu od zapomnienia ginącej tradycji i pozwoli na jej nowe, głębsze odczytanie, ale też jemu samemu zapewni sławę i nieśmiertelność.

¹⁴ Tak właśnie Molé (1959) interpretuje rzeczywistość przedstawioną w *Vis-o Ramin*, dziele o prawdopodobnej genezie partyjskiej, widząc w niej opis realiów epoki wczesno-seldżuckiej, w której żył Gorgāni.

Bibliografia

- Akbarzāde Dāriuš (1379/2000), *Šāhnāme va zābān-e pahlavi. Moqāyese-ye dāstāni va zābāni-ye Šāhnāme bā manābe'-e bāz mānde az zābān-e pahlavi*, Tehrān.
- Asadi Tusi Hakim Abu Nasr Ali b. Ahmad (1938/1317), *Garšāsp-nāme*, be ehtemām-e H. Yaqmā'i, Tehrān.
- Benveniste Emil (1932), *Le mémorial de Zarēr. Poème pahlavie*, "Journal Asiatique" 220.
- Bertel's Jewgenij Eduarovič (1960), *Istorija persidsko-tadžičeskoj literatury*, Izdatel'stvo vostočnoj literatury, Moskwa.
- Boyce Mary (1954), *Some Remarks on the Transmission of the Keyanid Heroic Cycle* [in:] *Serta Cantabrigiensia*, Mainz.
- (1957), *The Parthian „Gōsān” and Iranian Minstrel Tradition*, "Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland", 1–2.
- Braginskij Iosif Samuilovič (1972), *Iz istorii persidskoj i tadžičeskoj literatury*, Izdatel'stvo "Nauka", Moskwa.
- Davidson Olga M. (1985), *The Crown Bestower in the Iranian Book of Kings* [in:] *Papers in Honour of Professor Mary Boyce*, Brill, Leiden.
- (1994), *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*, Cornell UP, Ithaca and London.
- Ferdousi Abolqasem (1960–1971), *Šāb-nāme. Kričičeskoj tekst I–IX*, red. J. E. Bertel's i in., Izdatel'stvo "Nauka", Moskwa.
- (2004), *Księga Królewska. Szabname*, t. I, przel. W. Duleba, wstęp i przyp. A. Krasnowolska, Nomos, Kraków.
- Gorgāni Faxroddin As'ad (1349/1970), *Vis-o Rāmin*, tashih M. Toduā, A. Gvaxāriyā, Enteshārāt-e Bonyād-e Farhang-e Irān, Tehrān.
- Inostrancev K. Aleksandr (1909), *Sasanidskie etjudy*, Tipografia V. F. Kiršbauma, S. Peterburg.
- Kowalski Tadeusz (1952–1953), *Studia nad Šāb-nāme I–II*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków.
- Krasnowolska Anna (1989), *Elementy stylu epiki ustnej w Šāb-nāme Ferdousiego* [w:] *Poetyka orientalna i jej recepcja w Europie*, red. A. Czapkiewicz, „Zeszyty naukowe UJ” CMXXXII, Kraków.
- (2003), *Introductions to Persian Epic Poems* [in:] *Iranica Selecta. Studies in Honour of Professor Wojciech Skalmowski on the Occasion of his Seventieth Birthday*, ed. A. van Tongerloo, Brepols Publishers, Turnhout.
- (2012), *Mythes, croyances et symbolique animale dans la littérature persane*, Peeters, Paris.
- (2013), *Ferdowsi's Dāstān — an Autonomous Narrative Unit?* [in:] *Ferdowsi's Šāhnāma. Millennial Perspectives*, eds. O. M. Davidson, M. Shreve Simpson, Harvard UP, Harvard-London.
- Lazard Gilbert (1964), *Les premiers poètes persans (IXe-Xe siècles) I–II*, Maisonneuve, Téhéran–Paris.
- (1975), *The Rise of the New Persian Language* [in:] *The Cambridge History of Iran*, Vol. 4, Cambridge.
- (1995a), *Pahlavi, pārsi, dari: les langues de l'Iran d'après Ibn al-Muqaffā'* [w:] *La formation de la langue persane*, ed. Y. Richard, Peeters, Paris.
- (1995b), *La source en „fārsi” de „Vis-o Rāmin”* [w:] *La formation de la langue persane*, ed. Y. Richard, Peeters, Paris.
- Machalski Franciszek (1970), *Firdausi i jego „Szab-nāme”*, „Nauka dla wszystkich 113”, PAN, Kraków.

- Marr Y. N. (1322/1943), *Vazn-e šē'ri-ye Šābnāme* [dar:] *Ketab-e Hezāre-ye Ferdousi*, tashih I. Sadiq, Tehrān 1322.
- Minorsky Vladimir (1943–46), *Vis-u Rāmin. A Parthian Romance. 1. Texts and References*, “Bulletin of the School of Oriental and African Studies” 11/4.
- Mīnovi Mojtābā (1354/1975), *Ferdousi va šē'r-e u*, Enteshārāt-e Ketābforuši-ye Dehxodā, Tehrān.
- Mohammadi Mohammad (1374/1995), *Farhang-e irāni piš az eslām va āsār-e ān dar tamaddon-e eslāmi va adabiyāt-e arabi*, Tehrān.
- Molé Marijan (1953), *L'épopée iranienne après Firdōsi*, “La Nouvelle Clio” V.
- (1959), *Vis-u Rāmin et l'histoire seljoukide*, “Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli” n.s. IX.
- Monchi-Zadeh Davoud (1975), *Topographisch-historische Studien zum iranischen Nationalepos*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Nöldeke Theodor (1904), *Das iranische Nationalepos* [in:] *Grundriss der iranischen Philologie* II, Strassburg.
- Ringgren H. (1952), *Fatalism in Persian Epics*, “Uppsala Universitets Arsskrift” XIII (2).
- Romaskevič A.A. (1322/1943), *Hamāse dar Irān-e bāstān-o Irān-e konuni* [dar:] *Ketab-e hezāre-ye Ferdousi*, tashih I. Sadiq, Tehrān.
- Safā Zabihollāh (1352/1973), *Hamāse-serāyi dar Irān*, Amir Kabir, Tehrān.
- Samarqandi Nezāmi-ye Aruzi (1381/2002), *Čabār maqāle. Gozide*, Bilingual Series, transl. E. G. Browne, Hermes, Tehrān.
- Sundermann Werner (2006), *Belles lettres in Sasanian Iran* [online] www.iranicaonline.org/articles/belles-lettres-sasanian-iran [last updated 15.08.2006].
- Xānlari Parviz Nātel (1975), *Vazn-e šē'r-e fārsi*, Enteshārāt-e Bonyād-e Farhang-e Irān, Tehrān.
- Yarshater Ehsan (1983), *Iranian National History*, „The Cambridge History of Iran” 3(1), Cambridge.
-

MARTA KUDELSKA
Uniwersytet Jagielloński*

An Analysis of the Notion of *Vijñānātman* in the Context of the Advaitic Interpretation of the Relation between the Absolute Subject and the Relative Subject

Abstract

The main aim of this article is to show how some philosophical concepts developed in the period of the Upaniṣads — the most important time for building the contextual background for further philosophical speculations — as well as to contribute to the discussion how on the base of introspective experiences formed the Upaniṣadic view of the world and how that view could have been adopted in Advaita thought.

The topic of this article is to show the relation between two dimensions of reality; one of them is denoted by the term *akṣarātman* — ‘imperishable *ātman*’, which is related to the Absolute dimension, and the other by the term *vijñānātman* — ‘reasonable *ātman*’, which is related to the empirical perspective of reality. The term *vijñānātman* occurs only twice in the classical Upaniṣads. We can find it in the Praśna. This analysis follows the hermeneutical methodology. All considerations are based on the main text of the Praśna with some additional remarks to the other texts belonging to the line of the Atharvaveda, to the Muṇḍaka and to the Māṇḍūkya. The leading idea of the Praśna and Muṇḍaka is the deliberation between *parā* (higher) and *aparā vidyā* (lower wisdom), and the special emphasis devoted to describing the details of yogic procedures.

* Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji Wydziału Filozoficznego
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Grodzka 52, 31–104 Kraków
e-mail: marta.kudelska@uj.edu.pl

Artykuł ukazał się w polskiej wersji językowej pod tytułem *Analiza pojęcia widźnīanātman w kontekście adwajtycznej interpretacji relacji pomiędzy podmiotem absolutnym a względnym*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 10 (2015), zesz. 3.

The period of the Upaniṣads is the most important time for developing philosophical speculations that, over the following centuries, would be shaped to particular schools — *darśanas*. During that time a plethora of ideas, concepts and concrete terms started to appear. Initially, many of them were used metaphorically but later on, some of them would be treated as technical terms, for precise ideas, while others would still retain their ambiguous meaning.

In this paper I will focus, due to the above context, on one term only — the *vijñānātman*, the ‘reasonable *ātman*’ that occurs in the canon texts only twice. All the considerations will be based on the texts belonging to the line of the Atharvaveda. I would like to show that these three texts — the Praśna, Muṇḍaka, Māṇḍūkya — have a common special interest in yogic, ascetic procedures. Their authors elaborated a specific paradigm for the reality that would have occupied a significant position in the later philosophical schools, especially in Advaita and Yoga. In this analysis, I refer to the sources texts, to commentaries on the Upaniṣads, and to the Gauḍapāda written by Śaṅkara.

As is widely known, the relation between the Absolute Subject and the empirical subject is one of the leading topics in the philosophy of Advaita Vedānta. Reflections on the topic do not only focus on a simple analysis of the essence of the being but, more importantly, they also discuss the relation between the Absolute dimension of reality and the objective, depicted, empirical reality. According to the sources, the nature of the Absolute Subject does not require any reconstruction; it has already been defined in *śruti* and is generally accepted in the texts of the Advaita tradition as a record of authority. It has also been expressed in many passages of the Upaniṣads; for the purposes of these reflections I will assume the well-known definition of the Absolute Subject formulated in the Chāndogya Upaniṣad 6.2.1: *sat ekam advitīyam* — ‘one only, existing without a second’. A precise description of the nature of the empirical subject proves far more problematic. In this case we are faced with a number of questions which should precede any statements with regards to the issue at hand. One such question is whether it is more important to point out the primary attributes defining the empirical subject or if one should rather focus on the function and the role of the subject. Attempts at a precise resolution of these problems that aim at a technical, accurate description of the nature of the empirical subject and how it functions in the world are present in the oldest texts which form the Advaita tradition, such as those of Gauḍapāda, Śaṅkara and their direct students’ as well as the continuators of their thought throughout the subsequent

centuries. All such considerations refer to *śruti*, either directly or indirectly, as it is in those texts — especially the Upaniṣads — that Advaitins seek inspiration, or rather justification for their resolutions. In this short draft, I will try to contribute to the discussion on the topic. The relation mentioned in its title will be presented based on an analysis of the dimension of the Absolute Subject in relation to that of the empirical subject, expressed in the terms *akṣarātman* and *vijñānātman*. The term — or rather the expression¹ — *vijñāna ātman* only appears twice throughout the whole canon of classical Upaniṣads, and in one specific text — Praśna 4.9. and Praśna 4.11.

The Praśna Upaniṣad belongs to the Atharvaveda lineage, along with two other Upaniṣads — Muṇḍaka and Māṇḍūkya. The close relation between the Muṇḍaka and the Praśna is indicated by Śaṅkara in the first words of the commentary on the Praśna². One of the main motifs of both Upaniṣads is a reflection on the relation between the Absolute and relative dimensions of the reality, as well as one on the difference between higher and lower knowledge — *parā / aparā vidyā*³. In the classical, later tradition of Advaita, and even in the Māṇḍūkya we can already notice a fairly radical distinction between higher knowledge, which is pure *sat*, described as Brahman, and the dimension of empirical, conventional reality — *vyāvahārika*. Even though both the Praśna and Muṇḍaka point out the difference explicitly, neither of them radically depreciates the dimension of empirical reality. At this point we come across some discrepancies. The Muṇḍaka (2.2.8) even states: “When one sees him — **both** the high and the low”. However, the detailed discussion of the relation between the concepts of *para / apara* and the entities denoted by them in different Upaniṣads of the canon is a topic worthy of at least a separate paper.

The present considerations are then mainly restricted to an analysis and interpretation of a fragment of a single text, albeit also including some references to other pieces of the canon where necessary. Hence, in my analysis of the notion of *vijñānātman* the reflections are mainly based on the Praśna, while some explications and clarifications draw upon the Muṇḍaka and Māṇḍūkya. The Māṇḍūkya is, in this case, of crucial importance not just because it is also a text belonging to the Atharvaveda. It is, in a sense, a text that lies betwixt the philosophical contents expressed poetically or metaphorically and the terse, technical language of the sutras. I take the Māṇḍūkya not only as an Upaniṣad, as it can be formally described, but also as the oldest sutra of the Advaita tradition.

The nature of the highest reality and how to achieve it is described in the text in the form of six questions (*praśna* — as indicated by the title) and their answers. As one could remark — a classic topic for the Upaniṣads. What distinguishes this Upaniṣad from other texts in the canon is an in-depth reflection on *prāṇa* and the procedures of *prāṇayama*, far more thorough than in other classical texts. For the same reason it is classified as one of

¹ The words *vijñāna* as well as *ātman* both appear much more often by themselves than in phrases.

² This *brāhmaṇa*, Vedic explanatory text, is commenced to explain, in elaborate terms, what the mantras [of the *Muṇḍaka Upaniṣad*] have already stated. The narrative form, embodying a dialogue among seers, is adopted for the purpose of highlighting the exacting seriousness of Self-knowledge (Gupta 1991: 351).

³ As the scholars of Brahman say, one should achieve two types of knowledge — the higher and the lower. The lower knowledge is: the Rgveda, the Yajurveda, the Sāmaveda and the Atharvaveda, phonetics, the ritual science, grammar, etymology, metrics, and astronomy. The higher knowledge, in contrast, is that by which one grasps the imperishable (Muṇḍaka 1.1.4–5.) All excerpts off Muṇḍaka, Praśna and Māṇḍūkya Upaniṣads in the present article are taken from Olivelle (2008).

the so-called Sāṃkhya-yogic Upaniṣads. According to Zysk (2007: 107) the Muṇḍaka and Praśna concentrate largely on the analysis of *prāṇa* and the explanation of the procedure of *prāṇāyama* and are considered to be related to an ancient group of ascetics called *Vrātya*. However, to this day no consensus has been reached among Indologists as to who exactly the *Vrātyas* were⁴. What is important for our considerations is that we can be sure that they were a group of ascetics, *Śramaṇas* functioning within the orthodox strand, rather than Brahmins, specialized in and periodically performing very detailed rituals and sacrificial ceremonies. Therefore, based on their personal experiences, the *Vrātyas* would discuss and analyse various techniques and procedures related to the breath of life. As Zysk (2007: 107) points out, the three levels of *prāṇaś* meaning, which would later become a topic of reflection for the entire later orthodox Brahmin literature, were ideas born into ascetic circles. These levels are: the level of the microcosm, or the physical level, locating the aforementioned breath in the body, the macrocosmic level of nature, locating the breath in the natural world, and the religious dimension, focused on the worship of a greater power. The authors of the Atharvavedic Upaniṣads discussed in this paper, especially the Praśna, underline the superiority of ascetic techniques and the knowledge thereof over proficiency in even the most advanced ritual practices. Therefore, they point not only to the classical Upaniṣadic opposition of ritual-knowledge, but also that of: ritual / ascetic or yogic exercises. The second contradistinction introduces new themes to the mainstream of the Upaniṣadic reflections. In a manner typical of the codifiers of the Brahmin canon, new content from outside of the mainstream is presented in the form of the most traditional narrative. Therefore, in this case, six prophets — ṛṣis — visit sage Pippalada, in accordance with the tradition, as students requesting instruction⁵ (Black 2007). Pippalada is the name of the teacher after whom the school of Atharvaveda was named. As for the questioners, who later came to live with him as Brahmacārin, they are representatives of the Brahmin class, whose descent is additionally confirmed in other parts of *śruti*.

Below are fragments from the fourth Praśna, which touch upon the issue under analysis:

Then Sauryāyaṇī Gārgya asked him:

“Lord, which are the ones that go to sleep within a person here? Which are the ones that keep awake in him?

Which of these deities sees dreams? Who experiences this bliss?

And which is the one in which all these are established?” (4.1)

Gārgya’s question refers to the description of the nature of the states of consciousness that are, according to Advaita, dimensions of reality at the same time. This question instantly invokes an association with the Māṇḍūkya Upaniṣad. As is widely recognized, the Māṇḍūkya Upaniṣad, although exceptionally concise, consisting of only 12 verses, sums up the entire teachings regarding the four states of consciousness of the Upaniṣad canon using remarkably terse language, close to that which is most characteristic of sutras. Therefore, according to the Māṇḍūkya, the waking state is *Vaiśvanāra*; dreams can be seen in the *Taijasa* state and bliss can be experienced in the state of deep sleep — *Prājña*. Due to the fact that the Māṇḍūkya

⁴ A two-day panel on the *Vrātyas* organized during the 16th World Sanskrit Conference 2015 in Bangkok could serve as a testimony to the lasting or possibly renewed interest in the topic.

⁵ The monography of Brian Black although does not deal with philosophical issue but wonderfully elaborates the methods of discussion between many Upaniṣadic characters, especially between teacher and pupil.

was deemed fundamental by Gauḍapāda and first chapter of his work is a commentary on this Upanishad that is considered the foundation of the Advaita tradition, the terminology devised here is the starting point for the development of the language of this school of thought. From a methodological standpoint, it is very helpful to compare terms from other Upaniṣads to the Māṇḍūkya. While analyzing the Praśna we can notice some differences in the usage of terms, while some of them also remain the same. Here the first and the second states are denoted by the same terms: *jāgrat* and *svapna*. However, it is not the case with the third state. The technical term from the Māṇḍūkya is *susupti*. In the Praśna, on the other hand, it is not explicitly named, instead the text contains its description. Effectively, based on those descriptions, or rather metaphors, we can interpret it as the third state of consciousness. Praśna 4.1 contains the expression *sukham bhavati* — and it can be treated analogically to the terms from Māṇḍūkya 5: *ānanadamaya* and *ānandabhuk* — consisting of bliss and enjoying bliss.

He told Sauryāyaṇī:

As, when the sun is setting, all the rays of light
gather together within that glowing orb and shoot out again every time it rises,
so, Gārgya, all of them gather together
within the highest deity — the mind.

As a result, a person in that condition does not hear, does not see, does not smell, does not taste, does not feel,
does not speak, does not grasp, does not experience sexual pleasure, does not excrete, and does not move about.

About him people say: “He is asleep”. (4.2)

The next verse of the Praśna indicates the same features of the third state of consciousness as Māṇḍūkya 5. Both speak of the halted activity of the senses, both external and internal, and of the functioning within the realm of mind — *manasi* (Praśna 4.2), *cetomukha* (Māṇḍūkya 5). At this point one can also indicate another difference. The description in the Praśna is written from the outside perspective of one’s observation of a person in a state of deep sleep, while the Māṇḍūkya offers coverage referring to one’s personal experience.

It is the fires that are the breaths which keep awake in this fort.

Clearly, the householder’s fire is this in-breath,
and the southern fire is the inter-breath.

Because of its being taken out (*prāṇayama*) — since it is taken out of the householder’s fire — the offertorial fire is the out-breath (*prāṇa*). (4.3)

The link-breath (*samāna*) gets its name from the fact that it makes these two offerings alike (*sama*) —

the exhalation and the inhalation. The patron of the sacrifice, clearly, is the mind.

The very fruit of the sacrifice is the up-breath, and every day it conducts the patron of the sacrifice to brahman. (4.4)

Verses 4.3 and 4.4 show how internal experiences connected with the practice of breathing exercises translate into specific elements of the sacrificial ritual. They also point out the three basic fires which constantly accompany a Brahmin priest: *gārhapatya* — the householder’s fire, *anvāhāryapacana* — the southern fire of the sacrifice and *āhavaniya* — the ritual fire. As explained by Śaṅkara in the commentary (Gupta 1991: 398), the sacrificial

fires are comparable to breaths since, as in a dream state, the sense organs are dormant and the life functions are sustained by breaths; hence they are similar to the fires which endlessly guard the householder's fire. When the *Agnihotra* sacrifice is ignited, the fire is taken from the fireplace of the householder's fire, and in this sense it is called 'sustaining', alike to *apāna*. Just as during the *Agnihotra* sacrifice, the priest (*hotar*) maintains the balance between two sacrifices, two basic breaths — the inhalation and exhalation maintain the vital force of a human being. In this way, as Śaṅkara goes on to say, the dream of a knower is in itself a performance of *Agnihotra*. When a wise man sleeps, their speech and their breath give an offering, as do all the senses. Therefore the mind (*manas*) is a sacrificer and, like sacrificial fire, it moves upwards, invoking an association with the act of directing the breath upwards in yogic procedures, which leads to liberation (Gupta 1991: 399). In these verses we can see a classic example of how procedures which, in a sense, do not belong to the mainstream — in this case the ascetic breathing exercises — are accepted into the orthodox set of beliefs by relating them to a ritual.

There, in sleep, this deity experiences his greatness. He sees again whatever he has seen before;
he hears again the very things he has heard before;
and he experiences over again what he has experienced before in various places and in remote
regions.

Being himself of the whole world, he sees the whole world —
things he has seen and things he has not seen, things he has heard and things he has not heard,
things he has experienced and things he has not experienced,
the real and the unreal. (4.5)

When, however, he is overpowered by heat, this deity does not see any dreams here.
Then, in this body there arises this bliss. (4.6)

Verses 4.5 and 4.6 concern the description of the second and the third states of consciousness — the reality. The subject, witness, here referred to by *deva* — a deity, luminous — experiences all the activities imagined by the mind in a dream state. They experience both what they have seen in the waking state and what they have not seen. They experience everything in the mind and those experiences are not limited by anything, such as those in reality. As stated by Śaṅkara, the phrase 'experiences greatness' should be interpreted as taking different forms in the dream state, both subjective and objective (Gupta 1991: 400) and assuming that what is just an impression or product of the imagination is real. The term 'things he has experienced' denotes 'experienced by the mind' and 'things he has not experienced' — what was experienced by the mind in a different life (Gupta 1991: 402). The contents of this *Upaniṣad* do not state so explicitly, but the notion pertains to the fact that the things we see and feel in the dream state stem from previous experiences, and the traces of those are stored in the mind in the form of *saṃskāras*. Those mechanisms would be subject to a detailed discussion in later the *Yoga Sūtras* but, as we can extrapolate, the authors of the *Upaniṣads* were already familiar with such experiences and interpreted them thus. In the state of *svapna*, the senses are kept active by means of the mind and all vital activities are sustained in the same way that a priest sustains sacrificial fires.

As birds rest on the tree where they nest,
so, my friend, all these rest on the highest self (*ātman*). (4.7)

In the state of deep sleep of one who has mastered all the senses, the power — or, more specifically, the flame it gives birth to — causes experiences which initiate other experiences, and hence induce karmic effects, to cease, leaving only the all-encompassing bliss. All kinds of activities are united in their own basis, their origin, called here *para ātman* — the supreme *ātman* (4.7). Thus, we find the answer to the question asked by Gārgya, the one in which everything is established. The answer itself is preceded by a description of the process of consecutive, emanated entities entering into their origins.

Earth and the elements of earth; waters and the elements of water; fire and the elements of fire; wind and the elements of wind; space and the elements of space;
sight and visible objects; hearing and aural objects;
smell and olfactory objects; taste and gustatory objects; touch and tactile objects;
speech and the objects of speech; hands and the objects that can be grasped;
sexual organ and objects that can be enjoyed; anus and what can be excreted;
feet and objects across which one can travel;
mind and the objects of the mind; intellect and the objects of the intellect;
the perception of ego and the objects falling under that perception;
reason and the objects of reason; light and the objects that can be illuminated;
life breath and what it can support. (4.8)

Verse 4.8 lists the elements which enter into their origin and remain there in a latent form. Therefore, in the language of Sāṃkhya, what is named are the great elements — *mahābhūta*, the subtle elements — *tanmātra* and the internal organ — *antahkarana*, described in a fairly detailed manner. According to the *Praśna*, the internal organ consists of more elements than it does in the classical interpretations of Sāṃkhya or Yoga. The text first names the same components as the classical Sāṃkhya: the mind — *manas*, that which is the product of the mind, reason — *buddhi* and that which is the object of reflection, understanding, cognition, 'I-maker' — *ahaṃkāra*, which confirms the functioning and the sense of functioning of the empirical subject. Additionally, the *Upaniṣad* names: consciousness, 'awareness' — *citta* — and the aware subject, heat, fire — *tejas* and all that ignites it, the life breath — *prāṇa* and all that is to be sustained by the breath. As Śaṅkara explains in the commentary (Gupta 1991: 407), the term *tejas* denotes a luminous body, and is therefore different from a body understood as an object of touch. He goes on to explain that *Prāṇa*, in turn, is *Hiranyagarbha*⁶.

⁶ The commentary does not explain how exactly the term *hiranyagarbha* should be understood. The most straightforward understanding in this case would seem to be that related to the Golden Egg, but not the oldest reading, present in the Vedas, but what functions in Sāṃkhya philosophy, analogic to the primary function of *Prakṛti*. Yet another way of understanding the term *hiranyagarbha* is present in ritual ceremonies. It is a great gift, an offering (*mahādāna*) related to the primitive concept of death and resurrection. The one making (ordering) the offering should bring a golden, cylindrically shaped container, step into it and assume a foetal position inside. The priest then repeatedly chants the mantras for conception over the golden container. Next he initiates the departure from the container of the one making the offering and performs the twelve sacraments. This way the one making the offering receives a new body and is deemed to be reborn. This rite of passage means a transition from one state in one's life to a different one (Bhattacharya 1999: 68). It could be then that in this fragment *Hiranyagarbha* as *prāṇa* means the thread which supports and helps sustain the continuity of consciousness and the sense of unity of all elements which enter into *parātman* in the state of deep sleep, and after the awakening the *nāmarūpas* function in the very same form in reality.

Prāṇa assumes the role of a framework, or rather a pillar of support for all the elements mentioned above, integrating them into a single unit — *nāmarūpa*. In the state of deep sleep, they all enter into the *parātman* — the supreme *ātman*.

Even though we cannot find the same key term in the Muṇḍaka Upaniṣad, we encounter a remarkably similar one. In the verse 3.2.7⁷ we find the expression: *vijñānamaya ātman*, ‘the *ātman* made from reason, cognition’, which denotes the essence of the empirical subject — this is noticeably similar to what we see in the Praśna. The absolute dimension is described using the exact same terms as in the Praśna: *para* and *avyaya* — imperishable. While studying and comparing this terminology, it is not difficult to notice the process of consistent construction of the later technical terminology.

This intelligent self, namely the Person — who is really the one who sees, feels, hears, smells tastes, thinks, understands, and acts —
rests on the highest, that is, the imperishable self, and attains the highest, the imperishable. (4.9)

Whoever perceives that shining imperishable
 devoid of shadow, body, or blood
 — whoever perceives, my friend —
 knowing the whole, he becomes the whole world.
 On this there is this verse: (4.10)

That on which rest the breaths and beings,
 and, with all the deities, **the intelligent self**;
 Whoever knows that, my friend, as the imperishable,
 He, knowing the whole world, has entered the whole world indeed. (4.11)

The three next — and the last — verses of the fourth Praśna are first discussed below in general, after which a collective interpretation is presented. Verse 9, essential for our considerations, lists the functions of a subject. The term *ātman* appears in it twice, along with different descriptions. The first *ātman* is the *vijñānātman* — the knower, *puruṣa* — the individual, which first indicated the activity of five senses, and then the sixth is mind⁸: *draṣṭā* — the seer, *spraṣṭā* — the toucher, *śrotā* — the hearer, *ghrātā* — the smeller, *rasayitā* — the taster, *mantā* — the thinker, *boddhā* — the determiner and *kartā* — the doer. This *ātman* rests in an individual and finds support in an individual; hence, it is dependent on an individual. The Absolute Subject, in turn — *ātman* can be supplemented by: *para* — the supreme and *akṣara* — immutable, eternal, imperishable. As Śaṅkara points out in the commentary, the term *vijñānātman* should be thought to have a broader meaning that the one suggested in dictionaries — one which views it as a subject whose nature is cognition itself. The appearance of the term *puruṣa* is then explained by him by referencing its etymology. It denotes that it fills — *pūrṇātvāt* — the entire body, meaning the whole psychophysical complex (Gupta 1991: 408).

⁷ The fifteen parts return to their due places, and all the senses — to their respective deities. The deeds and the *ātman* created from wisdom, all of this becomes one in that which is supreme and imperishable.

⁸ It is worth noting that only five senses were named, instead of six, which is more typical of Buddhist than Brahmin thought.

The next verse contains a description of a correctly cognised reality, and that cognition becomes synonymous with liberation. The cogniser achieves the supreme — *para*, and the immutable — *akṣara*. Hence, this is a reiteration of the general description from the previous verse. What is *akṣara* is recognised in: *acchāyam* — devoid of shadow, *aśarīram* — devoid of body, *alohitam* — devoid of colour, blood *śubhram* — pure. Śaṅkara (Gupta 1991: 408) explains these attributes. It is ‘devoid of shadow’, because in it (the highest, supreme) there is no darkness; there is no ignorance, ‘devoid of body’, because it does not possess any body, as it would have intrinsic limits in the form of *nāmarūpa* as well as various distinctions and individualities. It is ‘devoid of colour, blood’, because it does not have any particular properties; hence, it can be described as ‘pure’. The one who knows all of this becomes all of it. In the Upaniṣads we can encounter the concept that we become what we imagine and we identify with the objects of our cognition quite frequently — and this is reflected in this text⁹. Desires are what drive our cognitive acts, our behaviours, and specific desires direct us towards specific objects. When we rid ourselves of particular desires, everything becomes an object of our cognition and he who cognises in this way becomes the whole world. The Upaniṣad pertains to that truth in its final section in the form of a poem.

On the basis of these verses that close this Praśna, it is noticeable that the primary term for describing the relative subject in view of the Absolute Subject is *vijñānātman*. All of the aforementioned attributes supplement the description of its nature, or function. In the language of the Advaita system *vijñānātman* has the same function as the individual soul — *jīva*. This soul governs the deities — *deva*. This is synonymous with the term: senses — *indriya*. General consensus with the fact that they both refer to the same idea can be noticed in the Upaniṣads — one of its earliest literal uses can be found in the *Aitareya*. Moreover, it is those terms that we can see listed in Praśna 4.8. The life breath — *prāṇa* — is indicated as the basic function of the soul, attesting to its living status — *jīva*¹⁰. Everything that together composes the psychophysical organism rests in the supreme, immutable, imperishable *ātman*. This *vijñānātman*, who knows those mechanisms, who knows all the elements and processes they are subject to, and hence all-knowing (*sarvajña*) enters into this origin. The phrase from the previous verse is repeated here almost word-for-word; instead of ‘becomes the whole world’, we read: ‘has entered the whole world’. It can be interpreted more as referring to the process, the mechanism of entering, merging, instead of focusing on the effects of that same process.

⁹ Let us, for instance, recall this excerpt from Muṇḍaka:

“Whatever world a man, whose being is purified, ponders with his mind, and whatever desires he covets; that very world, those very desires, he wins. (3.1.10)

One who hankers after desires in his thoughts,
is born here and there through his actions.

But when one’s desires are fulfilled, and one’s self is made perfect,
all his desires disappear in this very world”. (3.2.2)

¹⁰ An excellent example of the connection between *jīva* and *prāṇa* is the following excerpt from Maitri 6.19 (from: Hume 1985: p. 436).

Verily, when a knower has restrained his mind from the external,
and the breathing spirit (*prāṇa*) has put to rest object of sense,
thereupon let him continue void of conceptions.

Since the living individual (*jīva*) who is named “breathing spirit”,

has arisen here from what is not breathing spirit, therefore, verily, let the breathing spirit restrain his breathing spirit in what is called the fourth condition (*turya*).

As mentioned above, what proves to be of great help in the interpretation of this excerpt is the *Māṇḍūkya*. Even though Gārgya's question is formulated to ask about all states of consciousness, the analysed *Praśna* focuses primarily on the relation between the third and the fourth ones. Let us recall the terms used in *Māṇḍūkya* to describe the fourth, highest state¹¹. As the full phrases can be found in the footnote, I only list those which find their equivalents in the *Praśna*. The first one would be *ātman*, described as being *akṣara*. The term *akṣara* does not only denote that which is immutable, but it also a syllable which refers to the eternal, primal Om Mantra. This double meaning is traditionally assumed in the interpretation of the *Māṇḍūkya*, as its second part describes the four states of consciousness by interpreting the components, as well as Om itself. Such an interpretation is certainly also justified in the analysis of the *Praśna*, as this is the subject of the fifth question. Both sources also use the term *sarvam* (everything) as a description of a universal reality that is synonymous to Atman-Brahman. In both texts we encounter several crucial notions which are even referred to by the same terms; hence, they clearly denote the fourth, highest state of consciousness. As for the rest of the words and phrases, they can be treated as their corresponding expressions. I will only mention one example of two expressions referring to the same issue — concerning the ultimate factor in achieving liberation. *Sa sarvajñaḥ sarvam evāviveśeti* — 'He, knowing the whole world, has entered the whole world indeed' (*Praśna* 4.11). *Ātmaiva samvīśaty ātmanātmānam ya evaṁ veda* — 'Anyone who knows this enters the self (*ātman*) by himself (*ātman*)' (*Māṇḍūkya* 12).

Let us now take a look at the notions and terms denoting the third state of consciousness. In the *Māṇḍūkya*¹², it is called *prajña* — consciousness. The closest term in the *Praśna* is *vijñānātman*. Both *Upaniṣads* describe precisely what kind of consciousness it is; most importantly, it is directed at the mind — *cetomukha*, instead of outside objects, regardless of whether in the state of *svapna* or the state of *jāgrat*. A parallel characteristic can be found in the *Praśna* (4.6): 'this deity does not see any dreams here'. The descriptions of the third state are quite detailed in the analysed *Upaniṣad* and have been discussed above. At this point I would like to consider some new elements. In addition to the term *vijñānātman*, the *Praśna* also offers another term — *puruṣa*. It is different from other terms in that it indicates a subject

¹¹ Om — this whole world is that syllable! Here is a further explanation of it...

Brahman is this self (*ātman*); that [*brahman*] is the self (*ātman*) consisting of four quarters. (1–2)

They consider the fourth quarter as perceiving neither what is inside nor what is outside, nor even both together; not as a mass of perception, neither as perceiving nor as not perceiving;

as unseen; as beyond the reach of ordinary transaction; as ungraspable; as without distinguishing marks; as unthinkable; as indescribable;

as one whose essence is the perception of itself alone; as the cessation of the visible world; as tranquil; as auspicious; as without the second.

That is the self (*ātman*), and it is that which should be perceived. (7)

Accordingly, the very self (*ātman*) is Om.

Anyone who knows this enters the self (*ātman*) by himself (*ātman*). (12)

¹² Deep sleep is when a sleeping man entertains no desires or sees no dreams —

The third quarter is *Prājña* — the Intelligent One — situated in the state of deep sleep — Deep sleep is when a sleeping man entertains no desires or sees no dreams — ; become one, and thus being a single mass of perception; consisting of bliss, and thus enjoying bliss; and having thought as his mouth. (5)

He is the Lord of all; he is the knower of all; he is the inner controller; he is the womb of all — for he is the origin and the dissolution of beings. (6)

understood anthropomorphically. In this context, the analogical term in the *Māṇḍūkya* would be *sarveśvara* — Lord of the entire universe. I do not wish to conduct a detailed analysis compiling the differences and similarities between the words *puruṣa* and *īśvara* in the *Upaniṣads* or later schools of *Vedānta*; I shall only point to the issues which are most crucial to our considerations. As I have already indicated in the introduction, I am assuming the perspective of the *Advaita*; nevertheless, I do feel that the standpoint of the *Sagunic Vedānta* could prove difficult to defend. According to the *Advaita Vedānta* and the fragments of the *Upaniṣads* referred to by the advocates of this school of thought, the depicted universe we, as non-liberated individuals, perceive as real, emerged as a result of an initial cognitive error¹³. As a consequence of this primary cognitive act which is, in a sense, a self-cognitive act, the first depiction emerges — a very subtle subject that has also simultaneously become an object. There are many names for the first depiction but two very common terms describing it can be found in the *Praśna*; *deva* — luminous, a deity and *puruṣa*. Moreover, they can be treated as different names for the soul — *jīva*. In the *Advaita* the level of many individual souls is also additionally assumed to have a governor of sorts, named *īśvara* — the Lord.

Here we arrive at the essential difference between the two *Upaniṣads*. The description in the *Praśna* is written from the perspective of an individual observer and, likewise, it focuses on the experiences of an individual. The *Māṇḍūkya*, on the other hand, by introducing the character of *īśvara* and indicating his role in sustaining balance in the world, includes a cosmological perspective, in addition to the psychological, yogic dimension.

The aim of the above analysis is to show the way the image of the world assumed by the philosophers of the *Advaita Vedānta* school of thought was shaped through individual experience. It also presents the road towards the elaboration of a relatively common terminology, while regarding the process of change in the meaning and significance of specific words, moving from *Upaniṣadic* towards becoming technical terms, especially for those elements of *Advaitic* vocabulary which used to be supplementary epithets. Finally, it demonstrates how the experiences of certain *Upaniṣadic* sages were compiled into a single body — the philosophy of the *Advaita Vedānta*, initiated by *Gauḍapāda*'s commentary on the *Māṇḍūkya Upaniṣad*.

¹³ A more in-depth elaboration on this topic can be found in: Kudelska 2009.

Bibliography

- Bhattacharya Narendra Nath (1999), *A Glossary of Indian Religious Terms and Concepts*, Manohar, New Delhi.
- Black Brian (2007), *The Character of the Self in Ancient India*, SUNY, New York.
- Gupta Som Raj (1991), *The Word Speaks to the Faustian Man. A Translation and Interpretation of the Prsthānatrayī and Śaṅkara's bhāṣya for the Participation of Contemporary Man*, Vol. 1, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi.
- (1995), *The Word Speaks to the Faustian Man. A Translation and Interpretation of the Prsthānatrayī and Śaṅkara's bhāṣya for the Participation of Contemporary Man*, Vol. 5, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi.
- Hume Robert Ernest (1985), *The Thirteen Principal Upanishads*, Oxford UP, Oxford.
- Kudelska Marta (2009), *Dlaczego istnieje raczej 'Ja' niż 'to'? Ontologia podmiotu w Upaniszadach*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Olivelle Patrick (2008), *Upaniṣads*, Oxford UP, Oxford.
- Zysk Kenneth Gregory (2007), *The Bodily Winds in Ancient India Revisited*, „The Journal of the Royal Anthropological Institute (13)”.
-

RENATA CZEKALSKA
Uniwersytet Jagielloński*

The Real and the Mythicized Function of Word in the Work of a Modern Indian Poet

Abstract

The study presents an analysis of the communicative function of word in contemporary Indian poetry. With reference to Jerzy Smolicz's concept of *core values*, it discusses several examples drawn from the poems of Ashok Vajpeyi with the aim at showing that, in the context of a multicultural and multilingual society, the language of contemporary Indian poems (in this case written in Hindi) not only remains in itself a core value, but it also becomes the prime carrier of axiological senses.

* Zakład Azji Południowej Instytutu Bliskiego i Dalekiego Wschodu
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gronostajowa 3, 30-387 Kraków
e-mail: r.czekalska@uj.edu.pl

Introductory remarks

At the beginning of the 1970s, an Australian scholar of Polish origin, Jerzy Jaroslaw Smolicz, began to formulate a theory based on the observation that some cultural values (that is, as he explains, meanings shared by group members) were more important than others for the solidarity and survival of a given cultural group. He named these *core values* because he found them pivotal to the life of any studied group, and integrating for the culture as a whole. According to Smolicz:

Core values can be regarded as forming the most fundamental components of a group's culture. They generally represent the heartland of the ideological system and act as identifying values which are symbolic of the group and its membership. (...) Core values are singled out for special attention because they provide the indispensable link between the group's cultural and social systems; (...) Indeed, it is through core values that social groups can be identified as distinctive ethnic, religious, scientific or other cultural communities. (...)

In considering the nature of core values in a particular culture it is important to remember that more than one core value may be involved, and that it may be possible to establish a relative hierarchy of importance among them. (Smolicz 1999a: 105–106)

In his research, aimed at understanding cultural and linguistic pluralism (primarily in multi-cultural Australian society), Smolicz employed concepts and methods of Florian Znaniecki's humanistic sociology. He argued that for most (though not all) ethnic cultural groups, their own distinctive language was a core value. In other cases religious values were linked to the group's core. Although Smolicz's focus at the time was on ethnic cultural groups, he recognized that the term could also be applied to other kinds of groups at various levels of social organization (Smolicz 1974, 1979, 1999a, 1999b). What is more, while formulating his conception Smolicz gave significant consideration to the question of the relationship between a group and an individual.

In an ethnically plural society, — writes Smolicz — cultures of both the majority and minority groups constitute pools of cultural values upon which members can draw to formulate their own *personal cultural systems* (...). In this way members select some specific parts of their group's heritage by juxtaposing them with the values of other groups, and reformulating them in a manner that they judge appropriate to the circumstances in hand. (Smolicz 1999: 262)¹

¹ More about the concept of “personal cultural system”, see: Smolicz 1980, 1983.

This essay is an attempt to apply Smolicz's concept — the result of an extensive study of multicultural and multilingual Australian society — to determine whether the language of contemporary Indian poems (in this case written Hindi, one of the languages of India) could be the prime carrier of axiological senses². Certain similarities resulting from the fact that both Australia and India are multiethnic, multicultural and multilingual, allowed for the application of Smolicz's conception to the following study. The analysis included selected verses of Ashok Vajpeyi³, a poet, whose work could be classified as modern, and as such — according to Smolicz's findings — it is also a link between the past and the present⁴, whereas the argumentation was based on two suppositions:

- A. If a group identity is constructed on core values, every human — in constructing his own identity — can be presumed to relate to such core values by his own set of values. Therefore, the world created in the poems could conceivably stand in the place of a micro-world of a social group.
- B. The role of the respondent's statements, which created the basis for Smolicz's findings, here will be replaced by the statements pronounced in the poems⁵.

Keeping these two presuppositions in mind it would be justified to address the choice of the work of this particular poet, which provided material for this study for the three following reasons. Firstly, because a methodological principle could be discovered in the analyzed poems. Secondly, the poet has a clear poetic or even philosophical strategy based on positive

² It is worth noting that the typical for India multilinguality makes it impossible to treat language as one of the identifying values which are symbolic of the group and its membership simply out of definition. In the Indian Subcontinent all members of a given ethnic group do not necessarily speak the same language and Indian culture (treated as a "unity in diversity" phenomenon to use the expression of Jawaharlal Nehru) is closely linked with all the languages and dialects spoken in the Subcontinent, therefore there is no danger for undermining the role of Indian cultural tradition by using one language over another, as well as there is no possibility of ascribing a privileged position to any of the Indian languages regarding its integrative function in Indian society. Paraphrasing a viewpoint of Larry Kimura (presented in *Native Hawaiian Culture*, Washington, D.C.: The Commission, 1983), in whose opinion language is the key to the aesthetic culture of a nation, it could be stated that Indian aesthetic culture most certainly opens with a number of keys.

³ Ashok Vajpeyi (b. 1941) is a Hindi poet, critic, translator, editor. He authored 15 collections of poetry and many books of literary and art criticism in Hindi and English. He is also editor of several prestigious journals and a promoter of young, talented poets, critics and artists.

⁴ Here it is worth noting that the term 'modern' with relation to the work of Ashok Vajpeyi is not used by me to falsely dichotomise the Hindi literary world into "modern" and "traditional", for as pointed out by J. J. Smolicz: "Modernity is in fact a value-laden term which has an implication of positive evaluation of virtually any innovation", however, "it is erroneous to regard tradition as invariably hindering social change since, in a society with a long established civilization, resilience depends on new developments being incorporated into traditional values. At the same time, a tradition can only survive the vicissitudes of time and continue to flourish if it accommodates itself to the present" (Smolicz 1999: 258). Furthermore, Smolicz defines tradition as "that part of the heritage which is being actively evaluated by those living today, i.e. it is that part of the heritage which excites feelings of approval and disapproval in the current generation by involving it in an act of identification or dissociation with predecessors" (Smolicz 1974, quoted after: Smolicz 1999a: 260).

⁵ This supposition could also be supported by Maurice Merleau-Ponty's statement, who in his book of essays, *Prose of the World*, discussed the origins and source of the power of language. While describing the ability to transcend any given meaning of language, he says: "In that moment, something has been gained once and for all, founded forever, and it can be transmitted the way past acts of expression have been (...) but because our present use of language will be repeatable as long as the same language is in use or scientists are capable of restoring it to the present" (Merleau-Ponty 1973: 41).

categories of values, in which the poet's word — inasmuch as imagination — plays the role of the carrier of these values, creating one space for both the meaning and the substance of the message. And thirdly, because of the way in which the author himself defines the ultimate goal of his poetic language.

Additionally, both the place and role of Vajpeyi's oeuvre in Indian literary tradition constitute yet one more, integral reason for making this choice. His poetry belongs to the *Naī Kavita* ('new poetry') movement, the beginnings of which date around the late 1950s — early 1960s. Since then, the poetry written in Hindi broadens its scope of themes, to be able to include the entirety of an ordinary person's life-experience. To achieve this goal, while treating their own poetic tradition with respect and admiration, the poets of *Naī Kavita* searched for new ways of expression and a new poetic medium which would allow to convey the poetic message not only to the intellectual elite of the society, but also to ordinary readers. Changes in the poetic idiom, also formal experiments which were undertaken lead to the introduction of free verse, then already dominant in European as well as North American poetry. Following the natural development of the 'new poetry' movement, Vajpeyi's works combine tradition and modernity on the level of surface utterances as well as on the levels of deeper references. Indian tradition here is treated selectively, but in such a way that it contributes to the texts' tissue of meaning. Extensive knowledge of Anglo-Saxon literature and Mediterranean cultural tradition is also a feature of this poet. Among other qualities, it is this strong awareness of so-called Western literature, especially poetry, visible in the poetic approach, that makes his works attractive for a reader (or a translator) brought up in the European sensibility. In fact, from the point of view of the poetic form Vajpeyi employs in the vast majority of his works, the analysed poetry can give an impression of being much influenced by the modern poetry of the so-called West. However, as much as its 'western' form most probably cannot be disputed, its contents — expressed though the medium of the Hindi language — remain deeply set in the context of Indian cultural tradition⁶.

The problem of the function of word in these lyrical works becomes a complex, multilayered theme. Its complexity results mainly from the multiplicity of functions of a word itself: the aesthetic expressiveness of a word, meanings conferred on a word, meanings of a word in relation to things or notions, the relationship of a word to another word and, finally, a word taken as literary material, seen in the spectrum of the author's self-consciousness.

Regarding their artistic form, Ashok Vajpeyi's approximately one thousand poems⁷ are structured in *verse libre*, within which all the senses of the individual words might be read on the levels of both the surface and the deep structure. And yet, Vajpeyi formulates his aim of practicing the art of word clearly — as can be seen in two short quotations. The first verse,

⁶ This feature seems typical not only for Vajpeyi's poems but for the major part of modern poetry written in Indian languages in general. Perhaps because of this dichotomy, as well as through the influence of 'western' criticism which accompanied the foreign literary works reaching the Subcontinent, Indian literary critics and theoreticians, while referring to modern Indian poetry, have been using such terms as "metaphor," "simile," "allegory," "ellipsis" etc. in their English form. Moreover, since the very beginnings of modern Indian literary studies (this is approximately from the 1940s–1950s), in the books of literary theory and criticism printed in Indian scripts, these terms quite often remain in Latin alphabets. Generally speaking, the Indian scholars studying contemporary literature have not yet created an approach independent from the methods invented in the West which would exclusively fit contemporary Indian poetry — an outcome of the native literary tradition and Western influences.

⁷ For an extensive analysis, see: Czekalska 2009.

“that words can save from temporality” (*God*)⁸, describes the existential and eschatological dimension, whereas the second — implicates the value and the finality of the function of language understood as a way “towards the tranquil and pure word” (*Searching for a name*)⁹.

The manifold theme of word

The theme of word is constantly present in the poetry of A. Vajpeyi from the very beginnings of his creative work, and it constitutes a vast territory of his meditations¹⁰. In the introductory phase of his writing, the poet seemed to have treated the matter of word playfully, with joy, and perhaps even carelessly — like in the poem where he light-spiritedly reveals:

My words
I myself don't know
Where they are
(*Absence*)¹¹

Whereas in another early poem — from the debut collection of 1966 — he formulates the following statement:

I will gather my words like butterflies
(*Poet's preface*)¹²

The image of a poet with a butterfly net is somewhat archetypal, as is the astonishment with the existence of words. However, similarly to the astonishment with the existence of the beauty of the world, it is the very origin and the source of all creation. With time, the network of meanings and senses, in which the poet gathered the words, slowly became filled with the knowledge about words and their purpose and, finally, became “a burden which can never be made less heavy”¹³.

Overall, the entire body of work chosen for the present analysis, studied from the point of view of philosophical concerns — always present in the poems, taking the form of existential questions, images, metaphors, cultural allusions — is clear evidence of the fact that in these poetic reflections the function of word comprises two interrelated aspects: word in relation to the author's consciousness and word in relation to the mystery of existence. Consequently, the main purpose of word — understood as a poetic entity that constructs and constitutes the spatial world of the poet's thought — would be the usage of it on the level of ordinary life experience, within one language and one cultural tradition. This purpose implies the problem of both perception and individual creative freedom.

⁸ “(...) ki naśvartā se bacā sakte haim śabd” (*Īśvar*) (Vājpeyī 1986). Unless otherwise acknowledged, all translations included in this article were prepared by its author. Since the article is written in English, in the main text the English renderings of the selected fragments of A. Vajpeyi's poems are used. However, the analyses refer to the original contexts and meanings of the quoted poems, therefore the original lines are given in the footnotes.

⁹ “(...) kiśī śānt aur bhole śabd kī or” (*Nām kī kboj mem*) (Vājpeyī 1984).

¹⁰ More on the subject of word in Vajpeyi's poetry, see: Czekalska 2004.

¹¹ “mere śabd / main nahīm jāntā / ab kahām haim” (*Anupasthiti*) (Vājpeyī 1966).

¹² “(...) ham titliyom kī tarah naye śabd liye” (*Kavi-nuktari*) (Vājpeyī 1966).

¹³ “kabhī kam na pañevāle śabdom kā bojh” (*Sāb kuch chorkear nahīm*) (Vājpeyī 1991).

The poetic praxis of Vajpeyī's work, his use of the word in the form of modern verse, leads to a point in which the three goals: 1) expressing the 'self'; 2) expressing the very own vision of the world; 3) reaching in poetry the highest possible level of consciousness, meet as a union of the author's self-awareness and the universe. So, in a manner of speaking, what happens in this poetry could also be described as a state in which "Between God and the world, between the Absolute and life, the conscious Being and the psyche, there is an unequivocal identity of nature; not an opposition but, as it were, a superposition of planes" (Tucci 2001: 1). Numerous examples found in the studied works support the idea that the poet's interpretations of the relationships between the Absolute and life (*honā*, 'being' — in the language of this particular poet) constitute a thematic axis, a network of core values, of the analyzed poetic oeuvre.

The real function of word

The creative act of word has a dualistic structure. It is an act of the will of the deep 'I' manifesting itself in speech and also an act of manifestation of sense that interferes with the beyond-verbal beings. A word — which is expressed or written down — interferes by its mere semantic and extra-semantic existence with the beyond-verbal space which originates in the depths of a given "I" and, through perception, connects itself with another "I", hence with every potential "you". A word written down, so in a sense incarnated in letters, or shaped in a sound, is enduring, seems to last beyond time. Therefore Vajpeyī states:

words between us
flare up, burn, turn into ashes
(*Words between us*)¹⁴

And from his beliefs about the function of language, the poet draws the following supposition:

words protect us from falling down —
having no weight they fall
on the conscience.
(*Words protect us from falling down*)¹⁵

This statement about words falling on the conscience directly introduces the problem of values. The remark that words have "no weight" should of course not be understood literally, since metaphorically it relates to the material lightness of sound. The weight of words falling on the conscience enriches the poem's ethical dimension. The words can interfere with life itself:

on the wrong path
words unexpectedly get into our shoes
and pierce as nails —
they cannot stop us

¹⁴ "śabd hamāre bīc / sulagte, jalte, rākh hote hairī" (*Śabd hamāre bīc*) (Vājpeyī 2004).

¹⁵ "śabd girne se bacāte hairī: / ve bhārīn girte hairī / anta:karaṇ par" (*Śabd girne se bacāte hairī*) (Vājpeyī 2004).

yet if they are stubborn enough
they can make us change our path.

*(Words protect us from falling down)*¹⁶

The fact that words behave as living organisms (even though sometimes they are as dead as nails made of hard metal), in the light of the above quotations seems rather obvious. Words do take part in our existence in our symbolic journey, or path, of life. The next part of the same poem also refers to a path understood as a symbol:

words hard as gravel, as stones
crumble and turn into sand
they spread softly
so that while falling down
we would not feel the fall.

*(Words protect us from falling down)*¹⁷

The hardness of words comes from their meanings (e.g. the hardness of the word ‘no’, or the word ‘wrong’), the softness of sand on the other hand — implies the servient function of words in mitigating the despair and grief that accompany our journey, our fate. Particularly in view of the fact that the verb “fall” could be understood here at least in three different ways: in a physical sense, in a moral sense but also in a sense of the metaphorical, final fall from life to death. The work of words is constant and endless. It remains even beyond the eschatological horizon of man:

They all left
trampling down, destroying everything
they made sure that nothing was left intact.
Then as a worm from under a heap of dried leaves
appeared a word
and of a tiny morsel of earth in its mouth
and a blade of grass created a beginning.

*(Beginning)*¹⁸

The possibility of merging different levels of existence and different psychological states in a spiritual experience causes boundless sadness, which is an extra-semantic dimension of this poem, not written down, yet possible to be sensed. On such a background the saving function of word becomes equal with creation in a universal sense. For to whom the word revealed itself? To the poet, to the other “I”, to the world understood as a relation between a human and another human, a human and the earth, nature, sky? Whatever the poet’s intention,

¹⁶ “kabhi-kabhi jab ham salat rāste par hote hairī / śabd jūtorī ke andar acānak ubhar ā / kīl kī tarah gaṛte hairī: / ve hamerī rok na sakem / par itnā jatlā zarūr dete hairī / kī ham kisī aur rāste bhī jā sakte hairī” (*Śabd girne se bacāte hairī*) (Vājpeyī 2004).

¹⁷ “kañkaṛ-patthar kī tarah bhārī śabd / apne ko piskar ret banā / aur bichā lete hairī / tākī ham un par jab gireh / to coṭ na lage” (*Śabd girne se bacāte hairī*) (Vājpeyī 2004).

¹⁸ “ve sab cale gae / sab kuch ko raundkar, dhvast kar / āśvast kī unhomne kuch bhī akṣat nahīm choṛā. / tab sūkhī pattiyom ke dher merī gum hue kīre kī tarah / ek śabd āyā / aur usne apne murh merī thoṛī sī miṭṭī / aur tinkā uṭhākar racne kī śuruāt kī” (*Śurnāi*) (Vājpeyī 2004).

he endowed the word with the features of a living organism of almost the lowest status (of a worms) for which it was enough to mix together (most probably with the use of saliva composed of water and some chemicals) a little morsel of earth in its mouth (a word is born in the mind but it is pronounced through the mouth) and a bit grass (it also a common plant of an insignificant status) to create a life. In this poem A. Vajpeyi touched the problem of the source of life and the problem of the existence of life beyond life's end. The latter being the most important issue in the Indian tradition. He touched these issues with a seemingly empty poetic form yet with utterly condensed contents achieved thanks to the choice of words.

Great philosophical traditions portrayed the way from anthropology to mysticism, to cosmology, to the union with the ultimate Being, with the Universe as a ladder leading through asceticism or devotion towards self-fulfilment¹⁹. In the analyzed verses that ladder is built of words:

A word
I weld with a word
I build
a ladder
in eternity.

(*In eternity*)²⁰

In a different poem from the same collection, the poet states that “language itself is infinity”²¹ and he turns this statement into a poem's title. Whereas the work *In the bones of the ancestors*, also of 1986, contains the following observation:

we take out one word
and the whole syntax of the previous century
gets disturbed

(*In the bones of the ancestors*)²²

¹⁹ Even though its interpretation does not belong to the main stream of discussion in this article, more attention should perhaps be given here to the symbol of a ladder. Universally read, the ladder symbolises a connection between the world of matter with the world of the spiritual. The statement in Hindi which brings about the image of constructing a “nasainī / anant mem”, translated literally as “ladder / in eternity” (and not — as the stereotypical expression would have it — “to eternity”), allows for an interpretation different from the commonly recurring motif of climbing a ladder to heaven or, in other words, achieving unity with the spiritual part of the self. In the poem, the speaking subject — placed at a given point in time and space, in eternity — is setting the way in search for the inner self. The ladder in the poem is not, however, constructed of two vertical uprights and a certain number of horizontal rungs, yet it is in the process of being structured from words. Rungs-words placed horizontally could lead the way on a spiritual journey upward, a gradual ascending one step-word at the time. The symbolic meaning of this image applies as much to Indian as to Western cultural tradition, since both of them see the human development as a gradual process, a journey upward, though with many rests and pauses. The rungs of the symbolic ladder (here made up of words) are there to provide the support and strength needed to take the next step upward.

²⁰ “mair̄m śabd ko / śabd se phar̄nsākar / banātā hūm̄ / nasainī / anant mem” (*Anant mem*) (Vājpeyī 1986).

²¹ “bhāṣā ekmātr̄ anant hai” (*Bhāṣā ekmātr̄ anant hai*) (Vājpeyī 1986).

²² “ham̄ uṭhāte hair̄m̄ ek śabd / aur̄ kisī pichlī śatābdī kā vākya-vinyās / vicalit hotā hai” (*Pūrvajom̄ kī asthijom̄ mem*) (Vājpeyī 1986).

The poem which immediately follows *In the bones of the ancestors* in the same collection, and is also dated 1986 brings yet another proclamation:

words touch the meaning
(*Because you are*)²³

The proximity of these four poems, all of which were published in 1986, without any doubt indicates also a certain continuity of thought.

The mythicized function of word

The above quotations induce one to believe that the moment of creating the world in words and beyond words is the aim of this poetry. The self-realization of his own language used as a means to express thoughts seems to cause the poet's conviction that word has the power to establish new forms of existence for anonymous beings. An example of such a state of consciousness is the poem titled *There is something* (from the collection *The Other Name of Hope*, 2004):

There is something which has no name
not restricted by colour
seen by no one
touched by no one
it is that what I call —
my voice is like
its name, colour,
shape, touch²⁴.

The poem is not dated, which is rather telling in the case of a poet who reveals the years, days and sometimes even the hours of writing his poems (as in the *Avignon* collection). Yet this poem is written neither to commemorate nor to celebrate a moment in a longer or shorter meditation, but it embraces a permanent, immanent state of consciousness, that determines the treatment of language, its purpose. The poem refers to the author's principal attitude regarding the function of language with relation to his artistic technique. Therefore, in this case a date would be an inadequate manifestation of circumstances.

The durability of this state of consciousness, which is an intellectual transposition of the psychological predilections of the poet, seems to be the very basis of his poetic philosophy. If in this philosophical attitude one can hear the historical echoes of Indian thought, they most likely originate in the philosophy of language. Also, it cannot be ruled out that these echoes in the analyzed work are the constitutive part of the poet's idea about the function and the purpose of poetic word. In this context it is also worth pointing out the example of manifestation of a deep 'I' in this poem ('my voice'). 'My' — meaning individual, not

²³ "śabd chū pāte haiṁ arth" (*Kṣyoniki tum ho*) (Vāṅpeyī 1986).

²⁴ "kuch hai jiskā koī nām nahīm, / jo kiśī raṅgsūcī meṁ śāmil nahīm, / jise kiśī ne dekhā nahīm, / jise chū nahīm pāyā koī — / maim use pukārtā hūm: / jaise merī āvāz / uskā nām hai, raṅg hai, / drṣy hai, sparś hai" (*Kuch hai*) (Vāṅpeyī 2004).

belonging to any convention, to any historical style, to any epoch from the past. My voice is my poetry, my personal thought, belonging only to me, to my *psyche*, to my mind, my imagination. This manifestation of individualism leads the reader's thought towards both the history of modern, twentieth-century Hindi poetry and the history of twentieth-century European poetry. Interpretation is possible simultaneously in both the directions. In the same poem let us also pay attention to the word 'like' (जैसे), a conjunction that connotes similarity. A modern poet can identify himself with the world in no other way but through word. He does not describe the outer world, only its attributes (colour, shape), through his touch he confers his voice on it (sanctioning the magical power of word) and in this way he gives it a name. These are the extreme possibilities of language and on these borderlines the magic power of poetry comes into being.

To depict in poetry all that was visible, beautiful, real or ideal was the objective of older literary conventions and served the didactic not the cognitive purpose. The modern poet avoids description, avoids logical causality, employs the poetics of fragment. His objectives are not so much searching for something new, but for that which is invisible, unknown, which "has no name". "Modern poets — observers Hugo Friedrich — like to emphasize the inherent ambivalence of human speech in order to elevate poetic diction beyond utilitarian language. And they do so much more often than earlier poets did" (Friedrich 1974: 122). A. Vajpeyi is one of those poets who — to quote Friedrich again — "are seeking a kind of transcendence of speech" (Friedrich 1974: 116). While calling that "which no one has seen", that "which no one can touch" and conferring on this "that" his voice for the purpose of shared existence — A. Vajpeyi reaches towards the most ancient desire of mankind: the desire of transcendence, of unity of one being with another. The same is also confirmed in the second part of the series *Alone again*, in which the desire to encounter another form of being takes shape of the following reflections:

Does a falling leaf know it's going to die?
 In simplistic times, does a difficult word know
 that entering an abstruse poem will be its end?
 Wandering in the ruins of a raga,
 does a note recognise its own fading away?
 What doesn't exist has many names
 fading, absence, end, closure, mortality, death
 But everyone remembers its existence
 no one experiences it's not-being²⁵.

The poet expresses the axiological truth about the universal function of word in an even more visionary manner in the following verses of 1989:

as the radiance of her body
 the splendour of her face
 the astonishment in her eyes

²⁵ Transl. Arlene Zide & Teji Grover. "jhartī huī pattī jāntī hai ki vah marne jā rahī hai? / saralīkṛt samay meṁ kaṭhin śabd jāntā hai ki / ek durbodh kavītā meṁ uskā jānā uskā ant hai? / rāg ke khaṇḍahar meṁ bhaṭak gayā sur pahcān pātā hai ki yah / uskā lop hai? / jo nahīm hai uske kā nām haiṁ / lop anupasthiti ant samāpan mṛtyu avasān / par sabhī uske hone ke yād karte hue / koī bhī nahīm jo uske na hone ko vyakt kare. / na hona bhāṣā yā kavītā meṁ sambhav hī nahīm hai. / samay se bāhar mādam rakhnā bhāṣā se bhī bāhar jānā hai" (*Baburi akelā*) (Vājpeyī 1992).

in the sky
 the word will keep reverberating
 not shelved.

*(The word will not be shelved)*²⁶

A word written down, so in a sense incarnated in letters, lasts longer than even the deepest ‘I’, it has the quality of timelessness. Because — according to Maurice Merleau-Ponty — “the moment the first «human» signification has been expressed, an enterprise has been embarked upon which surpasses our common prehistory even though prolonging its movement. It is this conquering speech which interests us, for it makes institutionalized speech, or language, possible. Speech has to teach its own meaning to both the speaker and the listener. It is not enough for speech to convey a meaning already given to either side. Speech must bring meaning into existence” (Merleau-Ponty 1973: 141). In this sense the poetic speech of A. Vajpeyi can be understood both as a core value constitutive for the identity of the poet and as a carrier of other core values symbolized by words. However, it also remains the tool for creating new realities.

Conclusion

The language of the analyzed poems suggests a certain metaphysical content, resulting from the poet’s main obsession: celebration of existence and at the same time celebration of (poetic) word. As a result of such duality, word (language) should be understood as a factor participating in the celebration of both the existence and itself. Metaphysical suppositions arrange themselves into two parallel spheres, mutually creating the content.

The first sphere would be the language itself, and within it all the individual words, in which the poet dwells, as he auto-ironically states, “turned into a composition”²⁷. Language “is infinity,” *ergo* the poet dwells in infinity. Poetry is “melted” into an alphabet, identified with language. This is why all the functions of word, presenting the existence and assessing it, encompassing all the recorded existences, all the chains of letters, words and sentences, became a part of infinity. From this perspective poetry conquers the time of individual life. The act of contemplating²⁸ a moment becomes the point of intersection of time and thought. The act of celebrating poetic word — an act of creation of the poet’s spiritual world frozen in language, beyond time. The second sphere would be the poet’s main obsession: all that was, all that is, and all that will be and this sphere cannot be perceived but through memory, intuition and imagination. The ultimate moment of experiencing this obsession is the moment of death, here also only imagined and hypothetical, however inevitable. This projected moment of the end of earthly

²⁶ Transl. Vijay Munshi. “uske deh kī dyutī-sā / uske cehre kī ābhā-sā / uske netrom̄ ke cakit āścaryā-sā / antariks mem̄ / sugbugātā rahegā śabd / sthagīt nahīm hogā” (*Sthagīt nahīm hogā śabd*) (Vājpeyī 1991).

²⁷ “(...) mem̄ ek adheṛ kavī, / binā thake-hāre aur binā kīsī kāyar ullās mem̄ śāmil huā” (*Apne sarḥe cha: mabine ke pote ke lie ek yuddhgit*) (Vājpeyī 2000).

²⁸ Contemplation understood as human ability of uttermost importance. In her essay *The Needs of the Soul*, Simone Weil states: “The contemplation (...) of the beauty of the world, and (...) the unrealized beauty to which we aspire, can sustain us in our efforts to think continually about that human order which should be the subject uppermost in our minds” (Weil 2000: 94). She also discusses the matter of contemplation in her *Lectures on Philosophy* by saying that: “(...) contrary to what is commonly believed, the contemplation of particular things is what elevates a man (...)” (Weil 1995: 59).

existence in the poet's reflections is a bridge between two words: being here and being "there", expressed in many compositions. Because of this reoccurring theme, every now and then the analyzed poetry becomes both proximate to transcendence, and close to the mystery of existence²⁹. The unity of the two above-mentioned spheres, expressed through words, reveals how in the process of experiencing life, a word can linger on the metaphysical.

Even the few quotations cited here show clearly that the causative function of word plays the key role in the analyzed poetry. It opens its internal spheres as well as reveals the ontological status of the employed word, its meaning that is "entirely definable through the vocabulary and syntactical relations of the conventional language" (Merleau-Ponty 1973: 3). The power of language "lies entirely in the present, insofar as it succeeds in ordering the would-be key words to make them say more than they have ever said, and transcends itself as a product of the past, thus giving us the illusion of going beyond all speech to things themselves, because in effect we go beyond all given language" (Merleau-Ponty 1973: 41). In the poet's imagination, a poetic word which allows one to "step beyond time and transcend the language"³⁰, is a pure phantom of expressiveness treated by the poet as a means to convey his own vision of the world and, therefore, also as a means of communication between the poet and a reader.

The study of the poems seems to prove the hypothesis that the ultimate goal of the poet's word is man, a human being transcendent in his consciousness, in a world of his own which unites and salvages the two vital components of human experience. The inner, psychological and intellectual world and the outer world — which is being observed both as a being and as an experience of being — meet only in the poet's word and in this word they reach unity and salvation.

The extent to which the poet's thought remains within the themes, and his unvarying manner of perceiving himself — or, in a broader sense, of perceiving a man belonging to Indian culture of the second part of the twentieth and the first decades of the twenty first century — provides evidence enough to claim that the axiological message conveyed in these works meets the criterion of long durability, so important for Smolicz's concept of core values. The whole poetic space on the other hand, its imaginary territory, rests on the inner intention of the deep 'I', on the language's grammar and semantics, and yet includes areas belonging only to the realm of the "grammar of imagination"³¹, poetic imagination.

In the context of both Jerzy Smolicz's core values theory and the above quoted examples, it is possible to conclude that the language in these poems, studied on the level of axiology, performs two functions: the real and the mythicized. While performing its real function, language in itself remains the core value which fulfils the requirement of lasting beyond time, beyond geography and history. In its mythicized function — language becomes the prime carrier of axiological senses — or, using Smolicz's term, of other core values — that could be defined mainly as 'faith', or 'religion' or perhaps even as the major components of a particular cultural tradition from which the studied poetry originates.

²⁹ It seems apparent that the poet regards the language, as Merleau-Ponty describes it, "as a fabulous apparatus which enables us to express an indefinite number of thoughts or objects through a finite number of signs chosen so as to recompose exactly everything new that one may wish to say and to bestow upon it the same evidence as the primary designation of things" (Merleau-Ponty 1973: 4).

³⁰ "samay se bāhar kadam rakhnā bhāṣā se bhī bāhar jānā hai" (*Baburi akela*) (Vājpeyī 1992).

³¹ In Polish: „gramatyka wyobraźni”, a title I gave to a selection of A. Vājpeyī's poems published in Polish translation in 2008.

Bibliography

- Czekalska Renata (2004), *Between Word and Presence. Reading Ashok Vajpeyi*, “Cracow Indological Studies,” vol. 4/5, eds. R. Czekalska, H. Marlewicz.
- (2009), *Traktat o sztuce celebracji, czyli główne struktury tematyczne w poezji Aśoka Wadžpeji. Analizy* (Treatise on the Art. Of Celebration or the Main Thematic Structures in the Poetry of Ashok Vajpeyi. Analyses), WUJ, Kraków.
- Friedrich Hugo (1974), *The Structure of Modern Poetry*, Northwestern UP, Evanstone Ill.
- Merleau-Ponty Maurice (1973), *The Prose of the World*, Northwesterstern UP, Evanstone Ill.
- Smolicz Jerzy Jaroslaw (1974), *Humanistic Sociology: A Review of Concepts and Methods*, La Trobe Sociology Paper, No. 7, La Trobe University, Bundoora.
- (1979), *Culture and Education in a Plural Society*, Curriculum Development Centre, Canberra.
- (1980), *Personal Cultural Systems in a Plural Society*, “The Polish Sociological Bulletin”, vol. 50, no. 2.
- (1983), *Meaning and Values in Cross Cultural Contacts*, “Ethnic and Racial Studies”, vol. 6, no. 1.
- (1999a), *J. J. Smolicz on Education and Culture*, eds. M. Secombe, J. Zajda, James Nicholas Publishers, Melbourne.
- (1999b), *Współkultura Australii* (The Shared Cultures of Australia), Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Tucci Giuseppe (2001), *The Theory and Practice of Mandala*, transl. A. H. Brodrick, Courier Dover Publications, Mineola NY.
- Vājpeyī Aśok (1966), *Śeher ab bhī sambhāvnā hai*, Bhārtiy Jñānpiṭh, New Delhi.
- (1984), *Ek pataṅg anant meṃ*, Rājkamal Prakāśan, New Delhi.
- (1986), *Agar itne se*, Rājkamal Prakāśan, New Delhi.
- (1991), *Kahīn nahīn vahīn*, Rājkamal Prakāśan, New Delhi.
- (1992), *Bahurī akelā*, Saṃskṛti Pratiṣṭhān, New Delhi.
- (2000), *Samay ke pās samay*, Rājkamal Prakāśan, New Delhi.
- (2004a), *Kuch rafū kuch thigre*, Rājkamal Prakāśan, New Delhi.
- (2004b), *Ummīd kā dūsrā nām*, Vāṇī Prakāśan, New Delhi.
- Weil Simon (1995), *Lectures on Philosophy*, transl. H. Price, intr. P. Winch, Cambridge UP, Melbourne.
- (2000), *The Needs of the Soul* [in:] *Simon Weil. An Anthology*, ed., intr. S. Miles, Grove Press, New York.

IWONA MILEWSKA
Uniwersytet Jagielloński*

Mahabharata w literaturze polskiej. Przekłady, tłumaczenia, inspiracje

The Mahabharata Epic in Polish Literature. Translations and Inspirations

Abstract

The article covers the topic of the more than one hundred years old tradition of translations of fragments of the Indian epic Mahabharata to Polish. The works of professional indologists like Jan Leciejewski, Helena Willman-Grabowska, Andrzej Ługowski, Halina Marlewicz, Iwona Milewska, Marek Mejer and Joanna Jurewicz are discussed in detail. All these translations are unquestionably direct ones whereas this directness is not certain in regard to the ones which were prepared by Antoni Lange, a famous Polish poet and by Antoni Kaluski. This problem of direct and non-direct translations is indicated in the article. But for the presentation of the tradition of Polish translations of the fragments of the Mahabharata it provides some information on the potential influence given to Polish poets based on the stories coming from this Indian epic. One can definitely trace such influences in the works of Jan Kasproicz and Bolesław Leśmian.

* Zakład Języków i Kultur Indii i Azji Południowej Instytutu Orientalistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego
Al. Mickiewicza 3, 31-120 Kraków
e-mail: milewska.iwona@gmail.com

Na słowach nie można polegać.
Ale słowa są materiałem, z którym musimy się uporać
Karl Dedecius, *Notatnik tłumacza* (1988: 64)

Mahabharata jest, nie tylko z powodu swoich rozmiarów, dziełem gigantycznym. Jej wielkość szacuje się, według najnowszych badań, na około 75 000 strof (Brockington 1998: 2). Powstawała przez wiele stuleci. Przez długi czas badacze określali ramy jej powstawania na wieki od IV p.n.e. do IV n.e. To datowanie jest jednak nadal niedoskonałe. Można bowiem w niej znaleźć zarówno fragmenty pochodzące z okresów wcześniejszych, jak i takie, które powstawały niewątpliwie w czasach dużo późniejszych. Maurice Winternitz, jeden z najwybitniejszych badaczy literatury indyjskiej żyjących na przełomie XIX i XX wieku, w książce *History of Indian Literature* określa datowanie na trudne do sprecyzowania ze względu na to, że poszczególne z części mogą, jego zdaniem, pochodzić już z okresu wedyjskiego, czyli nawet z około X w. p.n.e., podczas gdy niektóre z uzupełnień to czas po ukształtowaniu się korpusu eposu, czyli po IV w. n.e. (Winternitz 1990: 453–454). Co najmniej kilku z badaczy indyjskich podawało z kolei jako okres ukształtowania się podstawowego eposu czasy ogromnie odległe, np. IV tysiąclecie p.n.e.¹

Obecnie naukowcy różnie datują Mahabharatę. Greg Bailey, wybitny australijski znawca indyjskiej literatury epickiej, pisze: „Mahabharata jest encyklopedyczną interpretacją kultury indyjskiej, która to interpretacja obejmuje około 1000 lat czyli okres pomiędzy V w. p.n.e. a V w. n.e.” (Bailey 1983: 109)². James Fitzgerald, zajmujący się Mahabharatą od wielu lat badacz amerykański, wywodzi natomiast, iż powstawała ona w okresie od I w. p.n.e. do połowy IV w. n.e. (1985: 125–140). Najbardziej skrajną tezę dotyczącą możliwości datowania eposu przedstawia dwoje naukowców, którzy w zasadzie jednym głosem twierdzą, iż wszelkie szczegółowe ustalenia odnoszące się do okresów powstawania literatury epickiej obarczone

¹ M. Winternitz wspomina, iż np. C.V. Vaidya w książce *The Mahabharata. A Criticism* stwierdza, że autor Mahabharaty, mityczny Wjasa, i jeden z jej głównych bohaterów, Kriszna, żyli w IV tysiącleciu p.n.e. (Vaidya podaje nawet precyzyjne datowanie tj. 3101 rok p.n.e.). To właśnie datowanie miałoby wskazywać na początek procesu komponowania (Winternitz 1990: 440–441).

² Tłumaczenia, to i następne — autorka tekstu.

są niebezpieczeństwem ogromnego błędu. Francuska badaczka Madeleine Biardeau uważa, iż nie sposób nawet w przybliżeniu uzyskać pewności co do konkretnych ram czasowych powstawania dzieł tego rodzaju. Specyfika ich powstawania — czyli funkcjonowanie przez bardzo wiele lat jedynie w formie przekazu ustnego — sprawia, że możemy je datować tylko w bardzo ograniczonym stopniu (Biardeau 2002: 16). Drugim z tych badaczy jest, pozostający pod wpływem koncepcji Biardeau, Alf Hiltebeitel; jego hipoteza jest jeszcze bardziej radykalna. Píše on, iż nie wierzy, by Mahabharata jako całość powstawała w okresie około dziewięciuset lat. Twierdzi, że jedyne co można zrobić, to starać się badać ją, biorąc pod uwagę kolejne redakcje uwidocznione w wydaniach krytycznych (Hiltebeitel 1999: 156). Dzięki temu można, zdaniem Hiltebeitela, próbować określić poszczególne fazy jej powstawania, a co za tym idzie, w przybliżeniu, uwzględniając rozwój społeczności indyjskiej — dominujących w danym okresie elit — datować epos. Za niewątpliwie można uznać, iż w Mahabharacie znajdują się zachowane bez zmiany cytaty pochodzące wprost z literatury wedyjskiej (Milewska 2006: 273–289).

Warto jeszcze przytoczyć opinię jednego z najważniejszych autorów pochodzącego z XX wieku wydania krytycznego Mahabharaty (Sukthankar 1933–1966). Ów autor to wybitny indyjski specjalista V. S. Sukthankar. To właśnie on był badaczem, który miał możliwość dokonania językowej analizy tekstu w zachowanych aż do XX wieku i dostępnych mu manuskryptach poszczególnych fragmentów. W jednej ze swoich prac pisał: „Mahabharata, jakiegokolwiek byłoby jej datowanie, stoi niewątpliwie pomiędzy epoką wedyjską a klasyczną i z natury rzeczy charakteryzują ją językowe cechy ich obu” (Sukthankar 1934–1935: 90–113). Widać jasno, że literatura epicka, nawet jeśli jest skodyfikowana w formie tekstu wydania krytycznego, stanowi nie lada wyzwanie dla tłumacza. Musi on bowiem uporać się z wieloma wiążącymi się z takim właśnie charakterem tekstu problemami. Nie inaczej ma się rzecz z tłumaczeniami fragmentów Mahabharaty na język polski.

Dlaczego już na początku tekstu o wersjach fragmentów eposu, które powstały do tej pory w polszczyźnie, warto pokazać choćby niektóre z opinii na temat obszerności samej Mahabharaty i datowania jej poszczególnych części? Otóż: już te wskazane wyżej trudności dotyczące tylko jednej z cech utworu tego typu warunkują, czy powinny warunkować, tworzenie polskich „odpowiedników” tego indyjskiego eposu, jego tłumaczeń czy przekładów. Decyzje podejmowane przez konkretnych, czy to tłumaczy, czy badaczy eposu niewątpliwie mają wpływ na dobór środków stosowanych w celu zbliżenia się do oryginału. Jaką formułę nadać próbie tłumaczenia choćby jego fragmentów, jaki rodzaj języka wybrać, do jakiej fazy rozwoju polszczyzny nawiązywać? Czy ten ostatni wybór powinien mieć związek z przybliżonym datowaniem określonego fragmentu? Czy ustanowienie takiego związku w ogóle jest możliwe? Na te i wiele innych pytań musi odpowiedzieć tłumacz, zanim udostępni swój przekład, tłumaczenie czy własną wersję — by nie powiedzieć „wizję” — innym³.

Do tej pory tematem szeroko rozumianej recepcji literatury indyjskiej w Polsce w najbardziej wszechstronny sposób zajmował się Jan Tucezyński. To jego książka *Motywy indyjskie w literaturze polskiej* stanowi niewątpliwie zbiór najistotniejszych danych dotyczących przekrojowego potraktowania tego tematu (Tucezyński 1981). Jej zakres jest jednak bardzo szeroki

³ M. K. Byrski w artykule poświęconym różnym przekładom słynnego hymnu o początku (RV. X.129) na język polski stawia pytanie o to, czy można i czy powinno się ustalić w polszczyźnie jedną, niejako „kanoniczną” jego wersję. Czy takie ustalenie byłoby w ogóle możliwe? Jakie kryteria miałyby rozstrzygać? I, wreszcie, kto mógłby o tym zdecydować? (Byrski 2008).

i dlatego samej Mahabharacie poświęcono w niej tylko fragmenty. Ponadto opracowanie Tuczyńskiego zostało wydane w 1981 roku i z natury rzeczy nie obejmuje okresu ostatnich trzydziestu pięciu lat. Uwaga badacza nie jest zresztą skierowana przede wszystkim na polskie przekłady dzieł literatury indyjskiej. Warto zatem uzupełnić informacje o powstałych tak w przeszłości, jak i w ciągu ostatnich lat tłumaczeniach i inspiracjach, dla których podstawą była Mahabharata.

Inaczej niż w językach europejskich, takich jak np. angielski czy francuski⁴, nie powstało do tej pory tłumaczenie całości tekstu Mahabharaty na język polski. Polscy odbiorcy indyjskiej literatury epickiej mają dostęp jedynie do niewielkich jej fragmentów, z którymi starali się zmierzyć polscy poeci i badacze — nie tylko zajmujący się historią literatury sanskryckiej, lecz także próbujący swych sił w tłumaczeniu tekstów oryginalnych. Większość z nich na swój warsztat brała różne partie tekstu. Jedynym wyjątkiem co do ilości prób przekładu tekstu oryginalnego na język polski, jest opowieść zawarta w VI księdze Mahabharaty, słynny poemat filozoficzno-religijny *Bhagawadgita* (MBh.VI.14.1–VI.40.78). Co znamienne, tłumacze proponują różne, na pozór niuansowo, ale w istocie znacząco odmienne przekłady już samego tytułu tego tekstu⁵. Pokazuje to, jak trudna jest materia oddania w polszczyźnie sensu oryginalnego tekstu sanskryckiego.

Polские przekłady fragmentów Mahabharaty innych niż *Bhagawadgita*, których dokonano do tej pory bezpośrednio z oryginału, są bardzo nieliczne. Można wymienić tu tylko kilkoro autorów, indologów, zajmujących się profesjonalnie literaturą indyjską. Są to: Jan Leciejewski, Helena Willman-Grabowska, Andrzej Ługowski, Halina Marlewicz, Iwona Milewska, Marek Mejor oraz Joanna Jurewicz. Warto przyrzeć się szczegółowo, które fragmenty tekstu podstawowego tłumacze ci wybierali oraz jakie podejmowali decyzje co do ich formy w polszczyźnie.

Jan Leciejewski to pierwszy badacz, który sam pisze o sobie, iż znajomość sanskrytu posiadał i że tekst tłumaczył bezpośrednio z oryginału: „Tłumaczyłem zaś wedle oryginału” (Leciejewski 1885: b.s.). Wybrał on do tłumaczenia opowieść o Nalu i Damajanti i zatytułował ją *Nala. Powieść staroindyjska*. Prawdopodobnym powodem, dla którego zdecydował się na tę właśnie opowieść, była jej popularność w Europie w czasach mu współczesnych⁶. Niewątpliwie wielkie znaczenie miały również jej walory artystyczne. Zarówno bowiem treść, jak i forma oryginału wskazywały na mistrzostwo jej, pozostającego anonimowym, autora. Opowieść o Nalu i Damajanti (MBh.III.50.1–78.23) to tekst, który podobnie jak *Bhagawadgita* stanowi odrębną całość włączoną w tekst eposu głównego. W jakim okresie został on skodyfikowany? Wersja, która dotarła do nas, pochodzi niewątpliwie z okresu bliższego

⁴ Najwcześniejszych tłumaczeń całej Mahabharaty na język angielski dokonali Indusi, Kesari Mohan Ganguli i Manmatha Nath Dutt. Pierwsze dzieło ukazywało się stopniowo w latach 1883–1896. Drugie — w latach 1895–1905. Pozostałych, powstających później przekładów na język angielski nie udało się do tej pory doprowadzić do końca. Pierwsze tłumaczenie francuskie ukazywało się w Paryżu w latach 1863–1870. Jego autorem był Hippolyte Fauche. On także nie doprowadził swojej pracy do końca. Zrobili to jego uczniowie. Również w przypadku języka francuskiego tłumaczenia współczesne obejmują jedynie wybrane fragmenty eposu.

⁵ Cf. *Bhagawadgita, czyli Pieśń o Bogu. Poemat filozoficzny indyjski*, tłum. S. F. Michalski-Iwieński, Warszawa 1910; *Bhagawadgita. Pieśń Pana*, tłum. W. Dynowska, Swatantrapur 1947; *Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, tłum. J. Sachse, Wrocław 1988; *Bhagawad Gita*, tłum. M. Kudelska, Kraków 1995; *Bhagawadgita. Świąta Pieśń Pana*, tłum. A. Rucińska, Warszawa 2002; *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pańskie*, tłum. M. K. Byrski, Warszawa 2016: 22. Informacje na temat przekładów całości tekstu *Bhagawadgity* na język polski można znaleźć w artykule Alicji Łozowskiej (2008). Z natury rzeczy nie obejmują one tłumaczeń późniejszych, czyli tych, które ukazały się od roku 2008 do tej pory.

⁶ Pierwsze wydanie krytyczne wraz z tłumaczeniem tekstu na łacinę ukazało się już w roku 1819. Jego autorem był Franz Bopp, słynny niemiecki znawca sanskrytu.

klasycyzmem, nie zaś odległym czasem wedyjskim. Jaka formę i jaką polszczyznę proponuje Leciejewski dla oddania walorów tekstu sanskryckiego? Próbą odpowiedzi na te pytania niechaj będzie przytoczenie krótkiego choćby fragmentu, którym autor rozpoczyna swoje tłumaczenie:

Brhadaśwa rzecze:
Syn Wiraseny, Nala, królem był potężnym,
Bogaty w cnoty, piękny, znawca koni...

Brhadaśwa uvācā
asit rājā nalo nāmā vīrasena suto bālī
guṇairīṣṭāirupapaṇṇo aśvakovidah...

(Mbh.III.50.1)

Które z cech oryginału stara się zachować Leciejewski, które zaś zmienia? Przede wszystkim nie zachowuje oryginalnego metrum sanskryckiego, w którym zapisany został tekst, a w którym jedną z ważnych cech jest liczba sylab. Poprawna śloka powinna mieć ich bowiem trzydzieści dwie (2x16). Dodatkowo, w sanskrycie poza samą liczbą sylab ważny jest także ich układ (sylaby lekkie i ciężkie). Tę cechę z pewnością dużo trudniej oddać w wersji polskiej. Poza trudnością naśladowania formy oryginału, na planie treściowym tłumacz pozostaje również z wieloma pytaniami, które jest zmuszony rozstrzygać. Jednym z nich jest np. to, czy przekładać na język polski znaczące imiona bohaterów, a także czy robić to konsekwentnie, niezależnie od okoliczności. Ilustracją tego problemu może być przykład imienia ojca Damajanti, Bhimy. Słowo to bowiem znaczy tyle co „silny, mocarny”. Taką właśnie cechą powinien się charakteryzować władca. Jest zatem w tym imieniu zawarta szczegółowa informacja o bohaterze. Leciejewski decyduje się na pozostawianie imion oryginalnych, bez tłumaczenia ich na język polski, i czyni to konsekwentnie. Dodatkowym problemem jest często to, iż wiele z wyrazów znaczących może mieć ogromną gamę znaczeń. Kontekst, który w dużej liczbie wypadków pozwala rozstrzygnąć tę kwestię, nie zawsze wystarcza. Kolejnym problemem, z którym mamy do czynienia w tekstach, jest nazewnictwo związane z indyjską florą. To flora bowiem, często występująca jedynie w postaci nazw własnych, buduje określoną kolorystykę obrazu i może mieć symboliczne znaczenie. Odbiorca indyjski jest niewątpliwie w zupełnie innej sytuacji niż czytelnik polskiego przekładu. Powstają bowiem w jego wyobraźni określone, poprawne skojarzenia. Odbiorca polski zaś dla lepszego zrozumienia tekstu często potrzebuje dodatkowych objaśnień.

To tylko nieliczne spośród decyzji, które arbitralnie musi podjąć tłumacz pragnący wprowadzić polskiego odbiorcę w świat oryginału. Takie rozstrzygnięcia był zmuszony podejmować nie tylko pierwszy z tłumaczy na język polski, ale także wszyscy, którzy nastąpili po nim.

Musiało upłynąć z górą siedemdziesiąt lat, zanim polski czytelnik otrzymał kolejny przełożony z sanskryckiego oryginału fragment Mahabharaty. Tłumaczką, dla której podstawę przekładu stanowił niewątpliwie tekst sanskrycki, była Helena Willman-Grabowska, wybitny polski indolog. Jej tłumaczenie, zatytułowane *Fragmenty z Mahabharaty*⁷ po raz pierwszy ukazało się w roku 1957 w specjalistycznym czasopiśmie naukowym. Był to „Rocznik Orientalistyczny” (Willman-Grabowska 1957). Jest oczywiste, że ze względu na miejsce, w którym zamieszczony został tekst, dostępny był on przede wszystkim wąskiemu gronu specjalistów. Jakiej formy i jakiego języka użyła w swoim tłumaczeniu Willman-Grabowska? Oto dwa krótkie fragmenty:

⁷ W tym miejscu warto dodać, że ten i niektóre z innych dołączanych do tekstów przekładów tytułów czy podtytułów pochodzą najczęściej od samych tłumaczy. Nie ma ich w tekście oryginalnym.

Waiśampajana powiedział:

1. Pokłon mistrzowi złożywszy myślą,
rozumem, skupieniem,
Hold też podwójnie zrodzonym, wszyst-
kim uczonym tym mężom,
2. Ryszi we wszechświatach sławnego
Wjasy niezmiernych cnót blasku
Dzieło powiem tu całe, tak jak on je
przemyślił.

vaiśampāyana uvāca

gurave prāññamaskṛtya
manobuddhisamādhībhiḥ
saṃpūjya ca dvijānsarvāmsthānyānviduṣo
janān
maharṣeḥ sarvalokeṣu viśrutasyāśya dhimataḥ
prakṣyāmi mataṃ kṛtsnam
vyāsasyāmitatejasah

(MBh.I.57.36–37)

36. Girika wykąpana, czysta, miłością
k'temu wiedziona,
Znać dała mężowi, Wasu: „Czas jest
poczuciu stosowny”.

vasoḥ patnī tu girikā kāmātkāle nyavedayat
ṛtukālanuprāptaṃ snātā pumsavane śuciḥ

37. Lecz w dniu tym Wasu przodkowie
rzekli mu: „Zwierzę ofiarne
Przygotuj, by za nas złożyć”. Tak rzekli
mądryemu śród mądrych.

tadahaḥ pitaraścainamūcurjahi mṛgāniti
taṃ rājasattamaṃ prītāstadā matimatam varam

(MBh.I.55.1–2)

Tłumaczka niewątpliwie starała się oddać w przekładzie meandry składni sanskryckiej, jak-
że odmiennej od polskiej. Teksty tłumaczeń od czasu do czasu zaopatrywała przypisami,
w których wyjaśniała terminy bądź imiona własne, które uważała za niejasne dla polskiego
czytelnika. W omawianym fragmencie objaśniła imię „Wasu” w następujący sposób: „Wasu
(vasu) — imię o bardzo różnych znaczeniach, przeważnie pomyślnych. Nazwa pewnych
grup podrzędniejszych bogów”. Porównanie wyboru objaśnień dokonane przez Will-
man-Grabowską z ogromną gamą znaczeń słowa *vasu*, którą odnaleźć można w słowniku
M. Moniera-Williamsa (1995: 930–931) wskazuje na arbitralność decyzji podejmowanych
w translacji⁸. W swoim tłumaczeniu Willman-Grabowska zdecydowała się na zastosowanie
archaizmów, np. we wzmiankowanym wyżej fragmencie jest to zwrot „miłością k'temu”. Ar-
chaizacja to odrębny i ogromny temat możliwych rozważań. Jeśli stylizować wypowiedź, to
jaką fazę rozwoju polszczyzny wybierać? A jeśli już wybór zostanie dokonany, to czy uda się
stosować go konsekwentnie? Jasno widać, jak karkołomne jest zadanie, przed którym stoją
w wielu przypadkach tłumacze z sanskrytu na język polski. Przetłumaczone przez Willman-
Grabowską fragmenty Mahabharaty zostały niedawno wydane w ramach szeroko dostępne-
go tomu (*Światło słowem żywane. Wypisy z literatury staroindyjskiej* 2007). W tym wyborze ich lista
przedstawia się jak następuje: *Wstęp. W lesie Najmiśza; Król Dżanamedżaja i Kryszna Dwajpajana;*
Streszczenie Mahabharaty; Pochwała Mahabharaty; Satjanati córka rybaka, czyli księżniczka o rybim
zapachu; Król Śantanu i Satjanati; Król Śantanu spotyka Satjanati.

⁸ Przy okazji warto zwrócić uwagę, iż tłumacze polscy stoją prawie zawsze przed problemem podwójnego tłuma-
czenia (np. z sanskrytu na angielski i z angielskiego na polski). Niewątpliwie zwiększa to skalę stojących przed
nimi trudności. Poza krótkim, kontekstowym słowniczkiem, który zawiera *Podręcznik sanskrytu* pióra Andrzeja
Gawrońskiego (1932: 202–247) nie posiadamy innego dwujęzycznego słownika, w którym słowa sanskryckie
oddawane byłyby w polszczyźnie.

Kolejnym indologiem, który pracował nad Mahabharatą był Andrzej Ługowski. Pozostawił tłumaczenie jedynie krótkiego fragmentu eposu⁹. Fragment ten pochodzi z jednej z ksiąg nazywanych „bitewnymi”, czyli z księgi *Karṇaparvan* (Mbh.VIII.12.21–34)¹⁰. Księgi „bitewne” uważane są za najstarsze, stanowiące tzw. „jądro eposu”. Już początkowe wersy tego tłumaczenia pozwalają na zilustrowanie wyborów Ługowskiego:

Pośrodku wojska wielkiego, najlepszymi ze sloni poganiaczy otoczony, Wilczobrzuchy (przydomek Bhimy — przyp. A.L.), siedząc na słoniu, na Twoich nacierał.

Włócznie w dłoni dzierżąc, pięknym diademem ozdobiony, słońce jesienne w południe przypominający, żarem wrogów spalał.

Ujrzawszy z daleka tego slonia, sam też slonia dosiadający Kszemadhurti, rzucając mu wyzwania, ochotnie biegł ku niemu.

Przytoczony fragment jest jeszcze jedną ilustracją problemu znaczących imion bohaterów. Ługowski swoich wyborów dokonuje niekonsekwentnie. W pierwszym wypadku, gdy w tekście oryginalnym pojawia się imię *Bhima* oddaje je jako „Wilczobrzuchy” i w przypisie (zamieszczonym w tekście ciągłym) tłumaczy, że taki właśnie był przydomek bohatera. W wypadku drugim używa nieobjaśnionego, a również znaczącego imienia *Kszemadhurti*. Ponadto, pozostając w dużej mierze pod wpływem form charakterystycznych dla sanskrytu, używa w tłumaczeniu nie tak częstych w polszczyźnie absolutiwów (np. ujrzawszy).

Jak bogowie zdobyli eliksir nieśmiertelności (MBh.I.16.1–3) to tytuł, który nadała swojemu przekładowi fragmentu eposu Halina Marlewicz. Jej propozycja przyswojenia tekstu oryginalnego polszczyźni jest następująca:

Jest góra Mandara, o chmurnych, ostrych szczytach, okryta gąszczem lian, dźwięcząca ptasim śpiewem, zamieszкана przez drapieżne zwierzęta, dom dla kinnarów, apsar i bogów. Wystrzela w górę na jedenaście tysięcy jodżan, tyle samo sięga w głąb ziemi.

tatobhraṣikharākāraigiriśṅgairamamṛtam
mandaram parvatavaram latajālasamāvṛtam
nānāvihagasamṅhuṣṭam
nānādamṣṭrisamakulam
kimnarairapsarobhiṣca devairapi ca sevitam
ekādaśa sahasrāṇi yojanānām samucchritam
adho bhūmeḥ sahasreṣu tāvatsveva
pratiṣṭhitam

Autorka przekładu zdecydowała się na pozostawienie w tekście oryginalnych określeń poszczególnych kategorii istot niebiańskich, a dodanie wyjaśnień w przypisach (*Kinnara* — półboska istota o ludzkim ciele i końskiej głowie, zamieszkująca góry; *Apsarā* — półboska istota, boginka, zwana niekiedy ‘nimfą’, zamieszkująca niebo; *Yojana* — miara odległości, równa przypuszczalnie ok. 15 km, definiowana jako droga przebywana jednorazowo, bez konieczności wyprzęgania zwierząt). Przypisy umieszczone są na tej samej stronie, pod tekstem głównym. To jeszcze jeden z możliwych sposobów uzupełnienia potencjalnie nieznanymi informacjami, stosowany zresztą przez większość tłumaczy tekstów indyjskich na język polski. Jaki jest efekt użycia takiej metody? Z jednej strony uzupełnia to brakującą prawdopodobnie wiedzę, z drugiej jednak sprawia, iż odbiór tekstu podstawowego przerywany jest tymi wtrąceniami.

⁹ Fragment w tłumaczeniu Andrzeja Ługowskiego zamieszczony został w *Historii literatury staroindyjskiej* (Mylius, 2004: 89–90).

¹⁰ Zestawienie tytułów poszczególnych ksiąg Mahabharaty (wraz z ich wyjaśnieniem) można znaleźć w książce *Ze studiów nad Mahabharatą* (Milewska 2013: 33–36).

Na pewno pozostawienie tak nazw, imion, jak i terminów nieznanym odbiorcy dzieła sprawia wrażenie obcości, odmienności kultur. Czy jest jednak możliwa i pożądana ucieczka od tego typu problemów? Tłumaczka wybrała dla swojego przekładu formę prozy poetyckiej, inaczej niż w tekście oryginalnym. Niewątpliwie jest to jedno z możliwych rozstrzygnięć.

Iwona Milewska opublikowała z kolei garść fragmentów pochodzących z księgi trzeciej eposu zatytułowanej *Vanaparvan*. Fragmenty te zawierają zbiór zagadek, mających na celu „wypробowanie” bohatera w znajomości tradycyjnych obrazów przede wszystkim natury mitologicznej¹¹. Dla swojego przekładu wybrała następującą formę:

Jaksza:	yakṣa uvāca
Cóż nawet gdy śpi oczu nie mruży	kiṃ svitsuptaṃ na nimiṣati kiṃ svijjātaṃ na copati
A co zrodzone nie porusza się	kasya sviddhṛdayaṃ nāsti kiṃ svidgegena
Kto serca nie ma	vardhate
Co wraz z biegiem rośnie	
Judhiszthira:	yudhiṣṭhira uvāca
Ryba gdy śpi oczu nie zamyka	matsyaḥ supto na nimiṣatyandāṃ jātaṃ na copati
Jajko chociaż zrodzone nie porusza się	aśmano hṛdayaṃ nāsti nadi vegena vardhate
Kamień serca nie ma	(Mbh.III.297.43)
A wraz z biegiem rzeka rośnie	

Dla tego przekładu wybrana została forma stroficzna, jednak odmiennie niż w oryginale o nierównej liczbie sylab. Nazwy i imiona bohaterów są spolszczone, ale pozostawione bez wyjaśnienia. Są za to oznaczone wielką literą, zarówno dla określenia opisywanych w tekście kategorii bytów mitologicznych (Jaksza), jak i imion własnych (Judhiszthira). Tekst nie ma przypisów. Autorka wychodzi z założenia, że wnikliwi czytelnicy mogą na własną rękę poszukiwać wyjaśnień. Za ważne uważa, by przygotowując tłumaczenie, brać pod uwagę jego potencjalnego odbiorcę. Temat różnych grup odbiorców, do których kierują swoje teksty tłumacze starożytnej literatury indyjskiej, dyskutowała szczegółowo m.in. Wendy Doniger O’Flaherty (1987: 121–128). Jej zdaniem tłumacz powinien różnicować szczegółowość dostawianych do tekstu objaśnień w zależności od spodziewanej erudycji potencjalnego czytelnika, którego uważa za najbardziej prawdopodobnego odbiorcę swojego tłumaczenia.

W wydanym relatywnie niedawno wyborze przekładów tekstów literatury staroindyjskiej skierowanym do szerokiego kręgu odbiorców, a zatytułowanym *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej* zamieszcza swoje tłumaczenia fragmentów Mahabharaty dwoje sanskrytologów: Marek Mejer i Joanna Jurewicz. Pierwszy jest autorem jednego fragmentu pochodzącego z księgi XI, *Strīparvan*. Swojemu tłumaczeniu nadał tytuł *Człowiek w studni*. Tekst rozpoczyna się jak następuje:

Dhrytarasza rzekł:	dhṛtarāṣṭra uvāca
Jakże można poznać tę gęstwinę sansary,	kathaṃ saṃsāragahaṇaṃ vijñeyaṃ vadatāṃ vara
o najlepszy z mówców, to pragnę usłyszeć.	etadicchāmyahaṃ śrotuṃ tattvamākhyāhi
Powiedz prawdę pytającemu.	prcchataḥ

¹¹ O niektórych z zagadek zawartych w Mahabharacie i o ich proveniencji autorka pisała także w artykule *Duels of Words and Images. The Mahābhārata as a Treasure-house of Riddles* (Milewska 2006).

Widura odrzekł:	vidura uvāca
Sluchaj, o panie (potężny), o czynach	janmaprabhṛti bhūtānām kriyāḥ sarvāḥ śṛṇu
wszystkich istot, począwszy od narodzin...	prabho

(MBh.XI.4.1–3)

Mejor poprzedza swoje tłumaczenie krótkim wstępem, podając w nim streszczenie fragmentu, który potem oddaje w formie bezpośredniego tłumaczenia. To rzadko stosowane rozwiązanie. W samym tłumaczeniu napisanym, odmiennie niż w oryginale, prozą, niektóre z omawianych wyżej problemów rozstrzyga w inny niż poprzedni tłumacze sposób. W odniesieniu do imion własnych wybiera wariant mieszany, podając czasem tak wersję w sanskrycie, jak i tłumaczenie na język polski np. „o Paramtapa” („Pogromco Wrogów”), podczas gdy w innych miejscach pozostawia jedynie imię oryginalne „Bharataryszabho” w postaci odmienionej według reguł gramatyki języka polskiego.

Joanna Jurewicz zamieszcza z kolei we wzmiankowanym wyborze fragmenty pochodzące z różnych ksiąg eposu. Są to księgi: druga *Sabhāparvan* (*Księga Sali Zgromadzeń*), siódma *Dronaparvan* (*Księga bohatera o imieniu Drona*) i jedenasta *Strīparvan* (*Księga Kobiet*). Najprawdopodobniej księgi te pochodzą z różnych, niewykluczone, że bardzo odległych okresów. Czy ma to wpływ na zróżnicowanie używanego w tłumaczeniu przez Jurewicz języka? Nie — autorka zdecydowała się na zachowanie spójności polszczyzny swoich tłumaczeń. Poszczególnym fragmentom, podobnie jak niektórzy spośród pozostałych tłumaczy, nadaje tytuły. Są one takie, jak np.: *Durjodhana na dworze Judhiszthiry* (MBh.II.43); *Śmierć Drony* (MBh.VII.164); *Lament Gandhari* (MBh.XI.18). Tłumaczka pozostawia charakterystyczne dla indyjskich dzieł literackich, ale czasem, dla czytelnika polskiego, trudne w odbiorze obrazy. Takimi są niewątpliwie niespodziewane porównania, np. „Jedna z nich, o postaci bez skazy, o kibici smukłej niby trąba słonia...” (MBh.XI.18). Stara się archaizować swój tekst, który zapisuje poetycką prozą. Od czasu do czasu, ale bez wyjaśnienia powodów swoich wyborów, opatruje tekst tłumaczenia komentarzami dotyczącymi m.in. imion własnych bohaterów. Ten brak konsekwencji wynika być może z ogromnego nagromadzenia tychże imion w wybranych przez nią fragmentach.

Do listy omówionych wyżej tekstów można dodać prace Antoniego Langego, chociaż w odniesieniu do nich trudno z pewnością stwierdzić, czy były tłumaczone przez niego bezpośrednio z oryginału. W szczególności ze wstępu do wydanego przed I wojną światową dokonanego przez niego streszczenia Mahabharaty wynika, iż pomocą były mu dostępne w czasie, gdy sam zajmował się pracą nad tą książką, przekłady na inne języki europejskie (Lange 1911: I–LIX). Lange podaje jednak jednocześnie spis fragmentów, które określa mianem „tłumaczeń własnych” (Lange 1911: LVI–LVII). Jego zasługi na polu zaznajamiania publiczności polskiej z Mahabharatą trudno przecenić. To on właśnie przyswoił polszczyźnie dwie zawarte w Mahabharacie i uważane przez wielu za najpiękniejsze opowieści miłosne. Są to opowieść o wiernej żonie *Savitri* i opowieść o *Nalu i Damajanti*. Mimo że ta ostatnia została już wcześniej przelożona przez Jana Leciejewskiego, to właśnie wersja Langego stała się o wiele bardziej popularna¹². Poza nimi — jako przelożonymi z oryginału — poeta podaje następujące, opatrzone przez siebie tytułami epizody: *Walka z czarciem*, *Lament bramina*, *Sunda i Upasunda*, *Powieść o góralu*, *Wyprawa Ardżuny do nieba Indry*, *Ihala i Vatapi*, *Rama i Parasu-Rama*, *Walka Indry z Vritrą*, *Sokół i gołąb*, *Powieść o Rybie*, *Pożycie gnomiczne* i *Pogrzyb*. To niewątpliwie imponująca lista.

¹² Wydał obie opowieści najpierw w formie odrębnych książek (Lange 1909, 1910), a następnie włączył obszerne fragmenty do swego streszczenia Mahabharaty (Lange 1911).

Na początku XX wieku na polu badań sanskrytologicznych działał aktywnie wybitny polski znawca Indii, Stanisław Schayer. To jemu zawdzięczamy zebranie i zamieszczenie w V tomie *Wielkiej Literatury Powszechnej* wyboru tłumaczeń fragmentów rozmaitych tekstów sanskryckich (Schayer 1930). Pomiedzy nimi znajdują się dwa fragmenty pochodzące z Mahabharaty w opracowaniu Antoniego Kaluskiego. Pierwszy z nich jest zatytułowany *Opowieść o Wiśwamitrze*, drugi zaś *Pustelnia Kannu*. Podobnie jak w wypadku Langego trudno z pewnością ustalić, czy Antoni Kaluski tłumaczył Mahabharatę z oryginału, chociaż wskazywałby na to fakt włączenia jego tłumaczeń w antologię przygotowaną przez specjalistę indologa.

W kontekście pierwszych informacji, które docierały do Polski, a dotyczyły Mahabharaty, warto niewątpliwie wspomnieć także postać Juliana Adolfa Świącickiego. To on był jednym z pierwszych polskich popularyzatorów literatury indyjskiej, a w jej ramach — literatury sanskryckiej. W książce zatytułowanej *Literatura indyjska* wydanej w ramach serii „Historia literatury powszechnej” w 1902 roku jeden rozdział poświęcił Mahabharacie. Zamieścił w nim krótkie fragmenty swoich własnych tłumaczeń dokonanych jednak, co sam jasno stwierdza, za pośrednictwem innych europejskich języków, np. języka angielskiego. Fragment opowieści o *Savitri*, który można odnaleźć w książce, jest przekładem wersji opracowanej przez M. Moniera-Williamsa, szeroko uznanego w tamtych czasach badacza literatury sanskryckiej (Świącicki 1902: 238). Świącicki wykazał się znajomością wcześniejszych opracowań i tłumaczeń autorstwa takich sław indologicznych, jak Franz Bopp czy Émile Burnouf. Jego odczytanie w literaturze indologicznej niewątpliwie budzi podziw i szacunek. Niewykluczone, a nawet bardzo prawdopodobne, iż to lektura jego opracowania skłoniła niektórych polskich poetów i badaczy do zwrócenia swoich zainteresowań ku literaturom indyjskim¹³.

Poza opisanymi już przekładami czy tłumaczeniami z sanskrytu, czy — powstałymi za pośrednictwem innych języków europejskich — wersjami fragmentów Mahabharaty, z którymi mógł i może zetknąć się polski czytelnik, literatura starożytnych Indii stanowiła także inspirację dla niektórych z polskich poetów. Zainteresowanie nią miało wpływ np. na twórczość Jana Kasprowicza. Dzięki znajomości, a nawet bliskiej przyjaźni z wybitnym polskim indologiem Andrzejem Gawrońskim Kasprowicz miał niewątpliwie możliwość zaznajamiania się z tajnikami tej odległej, przynajmniej na pozór, kultury. Panowie z pewnością niejednemu raz rozmawiali o literaturze indyjskiej. Zaowocowało to przynajmniej jednym utworem. Sam Kasprowicz określił go jako balladę opartą na „motywie indyjskim”. Nadał mu tytuł *Savitri* i przynajmniej częściowo był wierny oryginalnej opowieści (1922: 179–205). Wprowadził jednak w swoją balladę wiele elementów polskiego pejzażu, co wpływa w sposób oczywisty na jej odbiór. Oto kilka przykładów: na samotnej przyzbie swojej cichej chaty rybackiej mógł — tak jak dzisiaj — wsłuchiwać się w szelest zwarzonych, szerniałych liści dzikiego chmielu (...); (...) i wówczas dzikie zrywają się słonie i pędzą drogą walących się kłód, strzaskanych dębów i jodeł (...). Dodał też fragmenty, których nie ma w oryginale np. (...) Dziewanna, jaskier i rozchodnik (...); (...) widział na zeschłych, przyleśnych murawach ognie pastuszków i kilka przy polnej drodze z gruba ciosanych brył granitu, z których ma powstać krzyż (...). Sprawilo to, iż tę balladę można uznać jedynie za utwór zainspirowany opowieścią indyjską¹⁴.

¹³ Szersze informacje o pracy Świącickiego można znaleźć m.in. w książce *Ze studiów nad Mahabharatą* (Milewska 2013).

¹⁴ Wiele szczegółów dotyczących życia i twórczości Kasprowicza zawiera książka autorstwa Jana Tuczyńskiego *Kasprowicz, Pogłos wieczności* (Tuczyński 1996).

Jeszcze jeden wybitny polski poeta niewątpliwie czerpał w swej twórczości z wątków orientalnych, w tym z opowieści indyjskich. Był to Bolesław Leśmian. Jeden z jego wierszy poświęcony jest parze kochanków Pururawasowi i Urwaśi. Ich historię, w najrozmaitszych wersjach, można znaleźć w wielu dziełach literatury indyjskiej, w tym również w Mahabharacie (MBh.III.110.6–110.15)¹⁵. Opowieść o tych dwojgu to jedna z wersji występującego w wielu literaturach świata toposu miłości śmiertelnika i istoty pochodzącej nie z tego świata. Leśmian w swoim wierszu zatytułowanym *Pururawa i Urwaśi* do tego właśnie toposu nawiązuje (Leśmian 2012: 243–247). Jest to jednak, podobnie jak u Kasprowicza, inspiracja raczej niż przekład czy tłumaczenie.

Próbując ocenić dotychczasowy dorobek polskich tłumaczy, którzy za cel obrali sobie pokazanie choćby fragmentów jednej z dwóch najważniejszych indyjskich epepei, Mahabharaty, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż jest to dorobek ilościowo niewielki. Pamiętając o około 75 000 strof, w których zapisany jest tekst oryginalny, trzeba stwierdzić, że ogromnie dużo jest jeszcze do zrobienia. Prawdopodobnie nieunikniona jest decyzja o wspólnej pracy co najmniej kilku, jeśli nie kilkunastu pasjonatów, którzy chcieliby poświęcić swój czas na zajmowanie się przekładem właśnie tego eposu. Oczywiście kwestią do rozstrzygnięcia pozostałyby wskazane w tekście problemy, takie jak charakter używanej w tłumaczeniach polszczyzny wybierany do oddawania konkretnych fragmentów czy decyzja co do określonej formy wierszowanej albo zapisu prozą. W przypadku podjęcia takiej próby należałoby także podjąć w miarę możliwości jasne i spójne decyzje dotyczące tłumaczenia bądź nietłumaczenia imion własnych czy terminów nieznanymi czytelnikowi polskiemu. Niezwykle istotna byłaby oczywiście też konsekwencja w ich stosowaniu. Wszystko to, o czym mowa, to jedynie wierzchołek góry lodowej. Mimo to im więcej przekładów powstanie, tym szersze kręgi odbiorców będą mogły poznać choćby fragmenty tego niebywałego dzieła. Bardzo istotne wydaje się, by odbiorcy polscy mieli możliwość poznawania tej epepei w sposób jak najbardziej bezpośredni, czyli w formie przekładu wprost z oryginału. Należy jednak mieć świadomość, że nawet te fragmenty, które tłumaczone są bezpośrednio z oryginalnego tekstu, mogą podlegać kategoryzacji, o której pisał Karl Dedecius:

Tłumaczenie to to, co wierne, choć nieartystyczne.

Przekład to to, co i artystyczne i wierne.

Naśladowanie to to, co artystyczne, ale nie wierne.

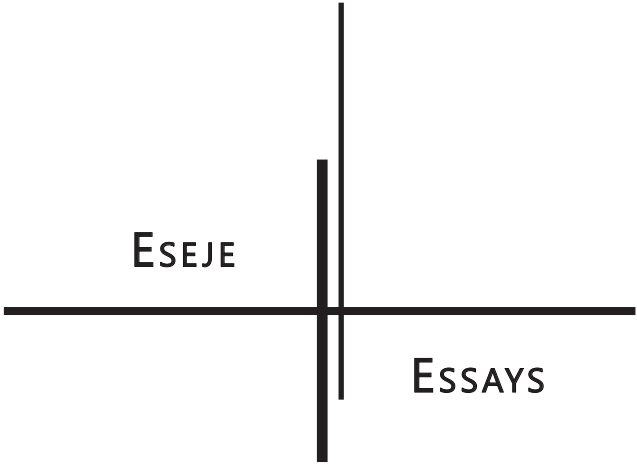
(Dedecius 1988: 53)

¹⁵ Pierwsza jej wersja znajduje się w jednym z hymnów Rígwedy (RV.X.95). Tłumaczenie tego hymnu można znaleźć w tomiku *Hymny Rígwedy* będącym zbiorem tłumaczeń wybranych hymnów wedyjskich. Autorem przekładów, wstępu i komentarzy jest wybitny polski indolog Franciszek Michalski (*Hymny Rígwedy* 1971). Wersja z Mahabharaty różni się co do szczegółów od tej pochodzącej z Rígwedy.

Bibliografia

- Bailey Greg (1983), *Suffering in the Mahābhārata. Draupadī and Yuddhiṣṭhira*, “Puruṣārtha”, nr 7.
- Balcerzan Edward (1977), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, wybór, wstęp i komentarze E. Balcerzan, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Biardeau Madeleine (2002), *Le Mahābhārata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, t. I, Éditions du Seuil, Paris.
- Brockington John Leonard (1998), *The Sanskrit Epics*, Brill, Leiden.
- Byrski Maria Krzysztof (2008), *Przekaz tekstów objawionych i normatywnych w tłumaczeniach, czyli praktyka zależnego powstawania*, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 3–4, Warszawa.
- (2016), *Spotkanie z hinduizmem*, Biblioteka „WIEŻY”, Warszawa.
- Dedecius Karl (1988), *Notatnik tłumacza*, Czytelnik, Warszawa.
- Doniger O’Flaherty Wendy (1987), *On Translating Sanskrit Myths* [w:] *Essays in Honour of Betty Radice*, ed. W. Radice, Penguin Classics, Middlesex–New York–Victoria–Ontario–Auckland.
- Fitzgerald James (1991), *India’s Fifth Veda. The Mahābhārata Presentation of Itself* [w:] *Essays on the Mahābhārata*, ed. A. Sharma, Leiden.
- Gawroński Andrzej (1932), *Samśkr̥tavyākaraṇam. Podręcznik sanskrytu. Gramatyka–wypisy–objaśnienia–słownik*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków.
- Hiltebeitel Alf (1999), *Reconsidering Bhṛguization* [w:] *Composing a Tradition. Concepts, Techniques and Relationships*, ed. M. Brockington, P. Schreiner, Zagreb.
- Hymny Rigwedy* (1971), przeł. S. F. Michalski, Ossolineum, Warszawa.
- Jurewicz Joanna (2007), *Mahabharata. Wybrane epizody* [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejer, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa.
- Kasprowicz Jan (1922), *Księga miłości*, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa.
- Leciejewski Jan (1885), *Nala. Powieść staroindyjska* [w:] *Ateneum*, t. II, z. II, b.m.w.
- Leśmian Bolesław (2012), *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa.
- Łozowska Alicja (2008), *Bhagawadgita w polskich przekładach*, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 3–4 (226–227), Warszawa.
- Marlewicz Halina (2004), *Jak bogowie zdobyli eliksir nieśmiertelności*, przeł. z sanskrytu Halina Marlewicz, „Cracow Indological Studies”, red. R. Czekalska, t. VI, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Mejer Marek (2004), *Mahabharata. Wybrany epizod* [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejer, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa.
- Milewska Iwona (2004), *Zagadki z Mahabharaty*, z sanskrytu przeł. I. Milewska, „Cracow Indological Studies”, red. R. Czekalska, t. VI, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- (2006), *Duels of Words and Images. The Mahābhārata as a Treasure-house of Riddles* [in:] *Texts of Power. The Power of the Text. Readings in Textual Authority across History and Cultures*, red. C. Galewicz, Homo Homini, Kraków.
- (2011), *Andrzej Gawroński. Portrait of the Polish Linguist, Sanskritologist and Translator* [in:] *Figures pionnières de l’Orientalisme: convergences Européennes*, RES ORIENTALES, Groupe pour l’Étude de la Civilisation du Moyen-Orient, CNRS, Paris.
- (2012), *The Mahābhārata Epic, Its Translations and Its Influence on Polish Intellectual Circles and General Readers*, “Źródła Humanistyki Europejskiej”, red. K. Korus, t. V, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (2013), *Ze studiów nad Mahabharatą*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

- Monier-Williams Monier, ed. (1995), *A Sanskrit-English Dictionary, etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*, Motilal Banarsidass, Delhi.
- Mylius Klaus (2004), *Historia literatury staroindyjskiej*, przeł. L. Żylicz, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa.
- Schayer Stanisław (1930), *Literatura indyjska, antologia* [w:] *Wielka Literatura Powszechna*, t. 5, Warszawa.
- Sukthankar Vishnu Sitaram (1934–1935), *Epic Studies. IV. More Text-critical Notes* [w:] *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, Poona.
- Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej* (2004), red. M. Mejor, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa.
- Święcicki Julian Adolf (1902), *Literatura indyjska*, Warszawa.
- Tuczyński Jan (1981), *Motywy indyjskie w literaturę polskiej*, PWN, Warszawa.
- (1996), *Kasprończę. Pogłos wieczności*, Oficyna Wydawnicza „Nirwana”, Bydgoszcz.
- Willman-Grabowska Helena (1957), *Fragmety z Mahabharaty*, „Rocznik Orientalistyczny”, vol. 21, Warszawa.
- (2007), *Mahabharata. Fragmenty początkowe; Mahabharata. Wybrane epizody* [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejora, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa.
- Winternitz Maurice (1990), *A History of Indian Literature*, t. 1, Motilal Banarsidass, Delhi.
-



O słowach nieprzetłumaczalnych, czyli o staroindyjskiej koncepcji *rasa*

W wprowadzeniu do *Niepoważnego leksykonu nieprzekładalnych słów i zwrotów*, zatytułowanym *Usłyszeć, to uwierzyć. Pęknięcia między naszymi światopoglądami*, Howard Rheingold¹ opisuje sytuację towarzyską, podczas której przyszedł mu do głowy pomysł stworzenia tytułowego leksykonu². Wszystko wzięło swój początek od spotkania w gronie przyjaciół, podczas którego wydawca pisarza wspomniał, że chciałby opublikować słownik nieprzetłumaczalnych słów. Słów z innych języków, które „otwierają szeroko okna na światy innych kultur, światy w których ludzie myślą, odczuwają w odmiennych od naszych kategoriach”³. Takie okna pozwalają w nowy sposób spojrzeć na właściwe nam odczuwanie i myślenie. Pomysł wydawcy, jak dalej relacjonuje Rheingold, trafił na podatny grunt, jednak obaj przyjaciele nie wiedzieli, czy można odnaleźć wystarczająco dużo takich słów ani też, jak taki słownik miałby wyglądać. Gdy jednak Rheingold zaczął rozmawiać z osobami znającymi języki obce okazało się, że każda z nich potrafiła wymienić przynajmniej jedno nieprzetłumaczalne słowo ze znanego jej języka. W ten sposób powstała książka, która w przekorny sposób przypomina czytelnikom, iż nadawanie nazwy to stwarzanie pewnej rzeczywistości, to ukazywanie niedostrzeżonych lub nieznanych wcześniej związków, cech, czy nawet archetypów w poznawanym całe życie świecie. W *Leksykonie...* Rheingolda znalazły się wyrazy z ponad czterdziestu bardziej lub mniej znanych języków, które zgrupowano w kategorii obejmujące wiele różnorodnych obszarów ludzkiej działalności. Można tam znaleźć między

¹ Howard Rheingold jest współczesnym amerykańskim pisarzem i eseistą, jedną z głównych postaci związanych z tworzeniem i rozwojem wirtualnych społeczności. Interesuje go także działanie ludzkiego umysłu.

² H. Rheingold, *They Have a Word for it. A Lighthearted Lexicon of Untranslatable Words and Phrases*, Sarabande Books, Louisville, Kentucky 2000 (3 wyd.).

³ Ibidem, s. 2.

innymi określenia związane z koncepcjami piękna, z technologią, pracą czy relacjami międzyludzkimi. Wszystkie zdefiniowano najpierw jednym słowem lub frazą, a następnie przedstawiono szerszą charakterystykę pojęcia wraz komentarzem odautorskim.

Komentarz, w którym autor przedstawia swoje przemyślenia o definiowanym wyrazie, przelamuje konwencjonalną formę słownika. *Leksykon...* jest ponadto wyposażony w indeks alfabetyczny i to właśnie on najmocniej przemawia do wyobraźni i językowej wrażliwości czytelnika. W dwóch kolumnach, jedno po drugim jawią się słowa lub frazy, których znaczeń i odniesień nawet nie można się domyślić. Można jedynie przyglądać się im i próbować na ślepo zgadywać, co skrywa ich brzmieniowo-strukturalna postać: *anga-anga, baraka, gajes, hakanuka-nuka, kula, lagniappe, mamihlapinatapei, sabsung, salogok, tikkun olam tjogtjog, wabi*. Ten niezrozumiały potok brzmień zachwyca i przeraża zarazem, uświadamiając bogactwo języków i obrazów świata, które skrywają. Znienacka uruchamiają się obszary świadomości otwierające przestrzeń do tej pory nieznane, nawet jeśli wcześniej jakoś przeczuwane. Ten niespodziewany efekt, jaki przynoszą całkowicie obce i obco brzmiące słowa, sprawia, że chętnie przywoływana maksyma Wittgensteina: „granice mojego języka są granicami mojego świata” zyskuje na wieloznaczności. Żartobliwy pomysł stworzenia słownika nieprzekładalnych słów pozwala zobaczyć, jak niepewne jest językowe ustanawianie granic „mojego świata”, jak ten świat może się kurczyć lub rozszerzać wraz z każdym pojawieniem się lub zaniknięciem słowa, własnego bądź obcego, zrozumiałego bądź nie. Słowa, które ma moc stwarzania nowych przestrzeni w świadomości, w które można wejść, niczym do nowej „komnaty pamięci”.

Zetknięcie się z potokiem słów, o których wiadomo, że *coś znaczą*, ale wiadomo i to, że owo znaczenie nie jest ani łatwo uchwytnie, ani przekładalne, sprawia, że same „granice świata” wyznaczone przez „granice języka” stają się niepewne, płynne, przesuwały się i rozmywają dzięki słowom o nieznanym czy ledwie przeczuwanym sensach. Opór stawiany przez obco brzmiące słowo o nieznanym konotacjach wiedzie do świata nieoswojonego, który dopiero może stać się moim w próbie dotarcia do jego istoty. Słowa rzeczywiście stają się oknami, które otwierają się na światy innych kultur i które pozwalają na nowo, inaczej, spojrzeć na własny, oswojony świat.

Nieprzetłumaczalna *rasa*

W *Leksykonie...* Rheingolda można znaleźć kilka pojęć wywodzących się z tradycji kulturowej i literackiej sanskrytu. Jednym z nich jest *rasa*, słowo o zamierzczym, sięgającym wedyjskich czasów rodowodzie. W dosłownym sensie *rasa* to „roślinny sok”, „sok żywotny”. Echo tego literalnego znaczenia wybrzmiewa w *rasa* rozumianym jako jeden z najważniejszych terminów technicznych w estetyce klasycznych Indii. Mityczny praojciec indyjskiej teatrologii, Bharata, objaśnia znaczenie *rasa* przez nawiązanie do smaków potraw, którymi delectuje się smakosz⁴. Odbiorca sztuki teatralnej to smakosz, który delectuje się nią niczym wykwinnym pokarmem, złożonym z różnorodnych składników i przypraw⁵. Doskonale zharmonizowanie wszystkich składowych utworu pozwala mu zasmakować istoty, samej esencji dzieła.

⁴ Bharata, *Natjaśastra*, rozdział 6, strofy 32–33: „Jak smakosze smakują potrawę sporządzoną z dodatkiem wielu składników i przypraw, tak wrażliwi odbiorcy smakują w sercu/umyśle emocje podstawowe [...]; dlatego uważa się je za smaki teatru (*natja rasa*)”.

⁵ Z czasem, w Indiach klasycznych, smak *rasa* stał się wyznacznikiem wartości i piękna nie tylko sztuk synkretycznych, jak teatr, ale wszelkich sztuk wizualnych, literatury i muzyki.

W piśmiennictwie naukowym Teresy Cieślukowskiej i Sławomira Cieślukowskiego, dotyczącym teoretycznoliterackich rozważań w Indiach starożytnych, *rasa* oddawane jest jako „doznanie estetyczne” i tak właśnie *rasa* będzie oddawana tutaj. W polskiej i światowej literaturze naukowej o doznaniu *rasa* pisano wiele i nie jest moim zamierzeniem dokonywać przeglądu tego pisarstwa. Także i w rdzennie indyjskiej, tworzonej w sanskrycie literaturze naukowej z dziedziny estetyki interpretacje i sposoby przedstawiania *rasa* można umiejscowić między dwoma biegunami, począwszy od swoiście rozumianego, zintensyfikowanego subiektywizmu w emocjonalnym doświadczaniu dzieła sztuki, po jego trans- i ponad-personalny uniwersalizm. Bez względu jednak na sposób charakteryzowania doznania estetycznego, jego szczegółowe analizy i interpretacje, z którymi można się zgadzać lub nie, istota *rasa* pozostaje ulotna, podobnie jak istota piękna, zwłaszcza jeśli próbować je ująć w interkulturowym kontekście.

Egzemplifikacje rozumienia *rasa* w myśli indyjskiej, które zostaną przedstawione poniżej mają służyć jednemu celowi: ukazać w jednym tekście rozległość i wielorakość jej możliwych interpretacji. Dodatkowym zamierzeniem jest także ukazanie kulturowo nacechowanej specyfiki samej koncepcji estetycznej, której funkcjonowanie w literaturze sanskryckiej przedstawione zostanie na kilku wybranych przykładach.

W naukowych opracowaniach teorii *rasa* próżno doszukiwać się opisu, który równie silnie odwoływałby się do naszego sensorium jak ten, który Rheingold zaproponował w swoim *Leksykonie...* W rozdziale zatytułowanym *The Eye of the Beholder: Conceptions of Beauty [Oko patrzącego. Koncepcje piękna]*, szerszy opis *rasa*, uprzednio zdefiniowanego jako nastrój lub odczucie wywołane przez dzieło sztuki, rozpoczyna się następującym zdaniem: „Zamknij oczy, zgnieć przy nozdrzach skórkę pomarańczy, wciągnij głęboko jej zapach. To odczucie (...) to «*rasa*» owocu, jego esencja, istota”⁶. To bez wątpienia przemawiający do wyobraźni opis. Doznanie esencji owocu dociera ono do świadomości w efekcie współdziałania kilku zmysłów: wzroku, dotyku, powonienia (twarda, błyszcząca, pomarańczowa skórka owocu, mgielka olejku eterycznego sięgająca nozdrzy, zimnawa, o przyjemnym, acz lekko drażniącym, słodko-gorzakawym zapachu). Jeśli ten szereg doznań pozwalających ostatecznie uświadomić sobie istotę owocu miałby być analogią do sposobu odbierania istoty sztuki, to precyzyjny i racjonalny opis natury takiego doświadczenia nie jest możliwy. Można jedynie stwierdzić, że doznanie estetyczne *rasa* to doświadczenie jednostkowe, rodzące się w efekcie odbioru sztuki niejako całym sobą, a więc nie tylko umysłem, ale i cieleśnią; w którym zmysły, jako nośniki wrażeń, odgrywają znaczącą rolę. Indyjscy teoretycy podkreślają jednak, że w ostatecznym rozrachunku doświadczenie estetyczne *rasa* to nie tyle doznanie subiektywne, co intersubiektywne, ponadpersonalne. W kontekście sugestywnej analogii Rheingolda, wzmiankowane wcześniej porównani doznania estetycznego do smakowania potrawy, które zarazem wskazuje na sam proces odbioru sztuki teatralnej, jak i jego efekt⁷, zyskuje wszakże na znaczeniu. Żaden język świata nie ma jednego wyrazu, który zdołałby oddać gamę doznań wywoływanych podczas smakowania dzieła sztuki. Był tego świadom Bharata, wyszczególniając w swoim teatrologicznym traktacie *Natyaśāstra* osiem odmian *rasa*, wśród nich między innymi: miętą miłość (*śringara*), zgroź (*bhajanakā*), odrazę (*bibhatsa*) czy cudowność (*adbhuta*). Osiem kategorii *rasa* wzbudzanych jest przez odpowiadające im zwykle emocje podstawowe

⁶ Ibidem, s. 103.

⁷ Co zgadzałyby się z myślą Bharaty, który w swoim dziele napomyka, iż *rasa* to zarazem „nasienie i owoc wszelkich sztuk”.

(*stbajibhawa*), które podczas spektaklu przedstawia się za pomocą scenicznych „katalizatorów uczuć”⁸ (*wibhawa*), czyli postaci scenicznych oraz różnorodnych okoliczności, w których występują. Ponadto *rasa* sceniczna rodzi się dzięki ujawnianym przez bohaterów sztuki przelotnym stanom emocjonalnym (*njabhicaribhawa*), jak zawstydzenie, zazdrość czy zmysłowe rozleniwienie; a także dzięki „znakom” (*anubhawa*) ujawniającym przedstawiane emocje, czy to jako uniesienie brwi lub jako reakcja psychosomatyczna, na przykład tak zwana „gęsia skórka”, występowanie potu na ciele, drżenie. Wszystkie te kategorie występują w słynnej definicji *rasa*, pomieszczonej w dziele teatrologicznym *Natjaśastra*⁹: „*rasa* powstaje dzięki odpowiedniemu zestawieniu *wibhawa*, *anubhawa*, *njabhicaribhawa*”. Definicja ta jest na tyle ogólnikowa, że pozwala na różnorodne i nierzadko bardzo odmienne jej interpretacje. Kilka przykładowych rodzajów *rasa* podanych za Bharatą pozwala ponadto zauważyć, że jako kategoria nadrzędna pozostaje ona uniwersalizującą abstrakcją. Ta cecha zostaje utrzymana w dziedzinie teatrologii, jak i teorii literatury. Natomiast wcześniej cytowana strofa Bharaty, w której podkreślono podobieństwo między smakowaniem potrawy i sztuki, pozwala powiązać doznanie estetyczne zarówno z wrażeniem odcisniętym w umyśle, jak i cielesnym doznaniem.

XI-wieczny filozof Abhinawagupta stworzył unikalną interpretację koncepcji *rasa*; wyzwolił ją z subiektywizmu i oparł na idei wspólnotowej świadomości uczestników przedstawienia teatralnego. Jej natura, zdaniem filozofa, jest całkowicie odmienna od zwykłych doświadczeń (*alankika*). Ta ponadindywidualna świadomość rodzi się w efekcie uwolnienia samoświadomości każdego z widzów z jej jednostkowych ograniczeń, a impulsem dla niej staje się przeżycie najwyższej rozkoszy (*ananda*), pełnej satysfakcji z oglądanego wspólnie spektaklu teatralnego. Doświadczenie najwyższej przyjemności estetycznej indywidualnego widza intensyfikuje się we wspólnocie doświadczanych przeżyć, zyskuje na sile w rezultacie synergii doznań wszystkich odbiorców indywidualnych, a zarazem osiąga poziom transpersonalnej, abstrakcyjnej esencji estetycznego doświadczenia, z której wyrugowane zostają wszelkie subiektywne uwarunkowania. To właśnie dzięki temu mechanizmowi świadomość indywidualna „rozkurcza się”, rozszerza i współtworzy wraz z innymi świadomość transpersonalną, esencjonalną, a przez to wspólną wszystkim uczestnikom wydarzenia¹⁰. W ujęciu Abhinawagupty estetyczna teoria *rasa* zyskuje zatem zarówno wymiar filozoficzny, jak i metafizyczny.

Rasa miłości erotycznej w poezji

Teatrologiczna teoria *rasa* została, ze stosownymi modyfikacjami, przeniesiona na teren innych sztuk, w tym także literatury. Badacz klasycznej literatury indyjskiej A. K. Wārder zauważył, że takie właśnie źródło koncepcji stało się najprawdopodobniej bezpośrednią przyczyną,

⁸ Por. G. Schweig, D. Buchta, „Rasa Theory”, Brill’s Encyclopedia of Hinduism, eds. K. A. Jacobsen, H. Basu, A. Malinar, V. Narayanan, 2016 [online] reference Halina Marlewicz, http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM_2040070 [03 January 2016].

⁹ Według najnowszej wiedzy ostateczna redakcja *Natjaśastri*, przypisywanej Bharacie, miała nastąpić między IV a VI w. n.e.

¹⁰ Por. na przykład: Gnoli, R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968 (2 wyd. przejrzone i poprawione), ss. XXXV–XL; Masson J. L., Patwardhan M. V., *Śantarasa and Abhinavagupta’s Philosophy of Aesthetics*, Bhandarkar Oriental Series no 9, Poona 1969, *passim*; Raghavan V., *The number of Rasa-s*, The Adyar Library and Research Centre, Madras 1967, *passim*; Gerow E., *Abhinavagupta’s Aesthetics as a Speculative Paradigm*, Journal of the American Oriental Society, Vol. 114, no. 2, ss. 186–208.

dla której niektóre poetyckie wypowiedzi, zwłaszcza miniatury, swoją formą przypominały odgrywaną scenkę teatralną¹¹. Jako koncepcja estetyczna, rasa pozostaje jednak teoretyczną abstrakcją, odsyłającą do esencji odbieranego utworu, bez wskazania na swój charakter. Charakter ten można rozpoznać dopiero w odniesieniu do konkretnego rodzaju *rasa*, na przykład estetycznego doświadczenia zmysłowej czy też erotycznej miłości (*śringara*), które jest jednym z głównych toposów indyjskich miniatur poetyckich.

Wiadomo już, że w powstawaniu *rasa* pomagają przelotne stany emocjonalne, „znaki” ujawniające obrazowane emocje, a jej źródłem jest emocja podstawowa. Według *Natjaśastry*, emocją podstawową dla *śringara rasa* jest *raśi*, przyjemność czerpana ze zmysłowych doznań miłosego aktu. O tym, czym jest cielesna miłość, mówi jednak nie *Natjaśastra* a *Kamasutra*. Dzieło to powstało prawdopodobnie w III–IV w. n.e., mniej więcej w tym samym czasie, co *Traktat o teatrze*. Aczkolwiek w klasycznej kulturze hinduskiej *kama* to pojęcie o szerokim zakresie znaczeniowym¹², dla Watsjajany, domniemanego autora traktatu, jest ona nade wszystko zmysłową przyjemnością oraz seksualnym spełnieniem. Powiada on: „zmysłowa przyjemność rodzi się, gdy zmysły słuchu, dotyku, wzroku, smaku i powonienia — nad którymi sprawuje władzę umysł (*manas*) dzięki powiązaniu z jaźnią (*atma*) — ujmują odpowiednie dla nich przedmioty”¹³. W następnej zaś strofie zaznacza, iż „cielesna miłość (*kama*) to przede wszystkim doświadczenie przedmiotu zmysłowego poznania, które przynosi owoc i któremu towarzyszy przyjemność erotycznego doznania z powodu dotyku szczególnego rodzaju”¹⁴. Jeśli pominąć suchy, naukowy charakter tego opisu, zauważalne jest, że w opisie miłości erotycznej, która spełnia się w zbliżeniu, zmysły odgrywają wiodącą rolę.

Zacytowane fragmenty *Kamasutry* pozwalają na bliższe zrozumienie koncepcji miłości zmysłowej. Jej kulturowo uwarunkowane konotacje uwypuklają nieoczywiste znaczenia emocji podstawowej (*śhajibbhawa*), będącej podstawą doznania estetycznego miłości erotycznej (*śringara rasa*). Można domniemywać, że zarówno emocja podstawowa oraz zasadzająca się na niej emocja estetyczna są mocno osadzone w cielesności, wraz z związanymi z nią reakcjami sensorycznymi na stosowne bodźce zmysłowe.

Dlatego też w utworze poetyckim, który ma generować nastrój *śringara*, wielką rolę odgrywa wszystko to, co odwołuje się do zmysłów: barwa, kształt, woń, dotyk, smak. Znakiem ilustrują to strofy z poematu erotycznego *Złodziej miłości* (*Āurapañcāśikā*) przypisywanego Bilhanie, kaszmirskiemu poecie języka sanskryckiego, który tworzył w XI wieku. W każdej z nich sytuacja liryczna zarysowana jest jako rodzaj scenki, żywy obraz utraconej kochanki, odsłaniany w pamięci. Kochanek wspomina utraconą miłość, powraca pamięcią do bliskości ciał, ich dotyku. Przywołuje zapachy, kolory, smaki, kształty.

Wywoływanie tych obrazów wspomaga konstrukcyjny zamysł poematu, który w oczywisty sposób nie jest jedynie chwytem formalnym, a wyrazistym gestem semantycznym, współtworzącym jego treść. W klamrach anaforycznego „I dzisiaj...” i epiforycznego „pamiętam”

¹¹ Warder A.K., *Indian Kāvya Literature*, Vol. 3. *The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākhaḍatta)*, Motilal Banarsidass, Delhi 1990 (2 wyd.), s. 190.

¹² Por. hasło *kāma* w: Monier-Williams M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Motilal Banarsidass, Delhi 1986 (1 wyd. Oxford 1899), s. 271. *Kama* oddawana jest tam jako „pragnienie, pożądanie, także fizyczne, chęć, wola”. Dalsze objaśnienia słownikowe wskazują na to, iż *kama* to zarazem nakierowanie woli lub pragnienia na przedmiot pożądania, ale i sama upragniona rzecz.

¹³ *Kamasutra*, rozdział 1, lekcja 2, strofa 11.

¹⁴ *Ibidem*, strofa 12.

jawią się poetyckie obrazy kobiety, zawieszona w chwiejnej pamięci — tym miejscu bez miejsca, czasie pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, istnieniem bez istnienia.

9.

I dzisiaj
 kruchą, pięknozłotą
 nacieram piżmem i szafranem
 podaję wino —
 bezwiednie oblizuje usta
 oddech jej tchnie kamforą i betelem
 w miłości swawolnieją oczy
 pamiętam

19.

Wciąż tylko ona —
 krucha ukochana
 jedyny puchar mego odurzenia
 poblask klejnotów, błysk zębów, oczy
 gazeli — porusza się miękko krokiem
 dzikiej gęsi, płonie w tęsknocie za mną
 pamiętam ją

34.

Dzisiaj znów
 zbląkane nad policzkiem pszczoły
 scalać pragną słodki nektar
 jej lotosowo pięknej twarzy —
 pąkami dłoni stulonymi
 leciutkim ruchem je odpędza —
 wciąż przesywa pamięć brzęk bransolet złotych¹⁵

Czytelnik tak zbudowanych strof ma sposobność niespiesznego smakowania serii prawdziwie teatralnych odsłon; ich główną bohaterką jest kochanka, o której mówi się w czasie teraźniejszym. Dopiero ostatnie słowo — najczęściej czasownik „pamiętam” lub inne słowo o podobnym znaczeniu — zamyka tę serię odsłon w znaczeniową całość. W tej klamrze dziewczyna jawi się nam w obrazach pamięci, w których nierzadko nakładają się na siebie jej piękno cielesne i piękno natury. Owo utożsamienie nie jest niczym niezwykłym sanskryckiej poezji miłosnej. Wszystko, co buduje umowny obraz kobiecego piękna, ma w poezji swoje zwyczajowe odnośniki w przyrodzie: ‘lotosy oczu’, ‘chód dzikiej gęsi’, ‘księżyc twarzy’. Kobięca postać przedstawiana w tej poezji erotycznej jest ‘niewolnicą’ konwencji poetyckiej — jest ideałem, który nigdy przecież w rzeczywistości nie zaistniał i nie zaistnieje. Ale właśnie

¹⁵ Bilhana, *Złodziej miłości. 50 wierszy*, wstęp, opracowanie, przekład z sanskrytu, edycja tekstu H. Marlewicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

poprzez odarcie jej z indywidualizmu postać ta może stać się każdą kochaną kobietą. Przedstawianie ideału piękna kobiecego ciała wsparte silnym odwoływaniem się do zmysłowości, paradoksalnie przenosi wiersz w abstrakcyjne obszary idealnego świata, stając się bodźcem do smakowania wyabstrahowanego z rzeczywistości przeżycia estetycznego, bez odwoływania się do subiektywnych, jednostkowych skojarzeń czytelnika. Ukazane w strofach obrazy odsyłają do doznań wielozmysłowych, przetwarzanych niepostrzeżenie dla samego odbiorcy w przeżycie tego, co można określić mianem oddźwięku czy doznania estetycznego w konkretnej swojej odmianie. Mechanizmy poznawcze czytelnika działają we współdziałale z całym sensorium, budząc wrażenia będące istotą przeżycia miłości zmysłowej oraz mocno wiążąc przeżycie estetyczne z ciałem i cielesnymi reakcjami.

Inne interpretacje koncepcji *rasa*

W swoim wielowiekowym zastosowaniu termin *rasa* zyskał na wieloznaczności. Począwszy od pierwotnych skojarzeń z substancją roślinną, jej żywotnym sokiem, *rasę* wiązano ze sferą doświadczeń zmysłowych, przydawano jej znaczenie ontologiczne, opisywano jako estetyczną rozkosz wykraczającą daleko poza codzienne doświadczenia czy przedstawiano jako pojęcie teologiczne, opisujące różne rodzaje pełnej oddania miłości do boga (*bhakti*)¹⁶. W klasycznej medycynie indyjskiej (*ajurveda*), *rasa* to odżywczy sok, esencja powstająca z trawionej żywności. Mieści się ona w sercu i wypływa z niego dwudziestoma czterema kanałami. Dzieścię z tych kanałów wędruje w górę ciała, kolejne dziesięć — w dół, pozostałe cztery są kanałami poziomymi. W ten sposób *rasa* odżywia całe ciało. *Rasa* to również smaki; w medycynie indyjskiej sklasyfikowano również pod ich względem rozmaite lecznicze substancje. Każdy ze smaków posiada określone własności, dzięki którym wytwarza określone efekty. Smak słodki (*madhura*) przysparza ciała, syci głód i pragnienie; smak kwaśny (*amla*) wywołuje zwiększoną produkcję śliny, podnosi apetyt, poprawia trawienie; smak słony (*lanana*) oczyszcza krew i rozjaśnia umysł.

Rasa a zmysły

Na koniec rodzi się jednak pytanie o to, jak dalece różnimy się kulturowo od starożytnych Indusów w kwestii liczby zmysłów oraz rozumienia sposobu ich funkcjonowania. W Indiach wiedziano, że człowiek dysponuje większą niż pięć liczbą zmysłów. Odmiennie niż w naszej kulturze klasyfikowano same narządy zmysłów (*indrija*) oraz swoiście rozumiano sposób ich działania. Osobno wyróżniano zmysłowe narządy poznawcze (*dźńianendrija*/ *buddhindrija*) oraz psychiczne narządy sprawcze (*karvendrija*). Człowiek miał być wyposażony w pięć zmysłowych narządów poznawczych — ucho, skórę, oko, język i nos — oraz pięć sprawczych: mowę, dłoń czyli organ chwytny, stopę czyli organ ruchu, organ wydalania i organ rozrodczy. Kontrolę nad nimi sprawiał umysł (*manas*). Sama siedziba zmysłów nie miała jednak znajdować się w ciele „grubym” czyli widzialnym, fizycznym, lecz w ciele „subtelnym”, niewidocznym, stanowiącym formę pośrednią między ciałem grubym i pierwiastkiem duchowym znajdującym się w człowieku. Z tej siedziby miała być nadzorowana działalność wszystkich

¹⁶ G. Schweig, D. Buchta, „Rasa Theory”, Brill’s Encyclopedia of Hinduism, ed. K. A. Jacobsen, H. Basu, A. Malinar, V. Narayanan, 2016 [online] ref. Halina Marlewicz, http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM_2040070 [03 January 2016].

dziesięciu organów¹⁷. To abstrakcyjne ujęcie teoretyczne pracy zmysłów nie jest jednak dla nas pomocne w próbie poznania samego mechanizmu rodzenia się doznań estetycznych. Ujawnia jednak znaczącą różnicę kulturową zarówno co do zakresu, sposobu funkcjonowania, jak i samej liczby narządów zmysłu. Wyróżnienie dwóch poziomów cielesności — ciała grubego i subtelnego, może posłużyć lepszemu uchwyceniu relacji między emocją podstawową, wzbudzaną przez odpowiednie bodźce zmysłowe, i jej estetycznym odpowiednikiem.

Rodząca się współcześnie na naszych oczach „sensologia”, antropologia zmysłów, zwraca szczególną uwagę na niezbywalną, chociaż zaniedbywaną przez wieki rolę sensorium w budowaniu obrazu świata oraz kulturowo uwarunkowanych sposobów jego odzwierciedlania w różnych dziedzinach nauk, ale także w sztuce, literaturze czy rozważaniach teoretyczno-literackich. Najnowsze odkrycia neurologii pozwoliły zarówno zweryfikować naszą wiedzę na temat liczby zmysłów, w które wyposażony jest człowiek, jak i lepiej poznać samą naturę zmysłowego doświadczenia. Mówi się, iż mamy do dyspozycji nie pięć, lecz od dwudziestu dwóch do trzydziestu dwóch zmysłów — takich jak, oprócz uznanych pięciu: kinestezja, zmysł równowagi, kierunku, temperatury, bólu czy odmiany zmysłu dotyku. Co więcej, okazało się, że odbiór rzeczywistości jest wielozmysłowy, a jego całościowy efekt, który dociera do świadomości, opiera się na danych dostarczanych przez wiele współdziałających ze sobą narządów. Brytyjski filozof Barry C. Smith ilustruje to na przykładzie reakcji na mentol: odbieramy miętowy zapach, któremu towarzyszy odczucie chłodu w jamie ustnej oraz lekko gorzkawy smak. Pozbawienie nas możliwości doświadczenia któregokolwiek z tych wrażeń uniemożliwia pełny zmysłowy odbiór tego, czym jest mentol¹⁸.

Nieuchronnym skutkiem rodzenia się tej nowej dyscypliny stały się próby uprawiania krytyki literackiej świadomie wyzyskującej sensualność, sensoryczność i sensorium do analizy dzieła literackiego, również w obszarze badań nad literaturą sanskrycką w kontekście szeroko rozumianej indyjskiej kultury¹⁹. Wydaje się, iż współczesna antropologia zmysłów oraz kształtowana w jej kontekście krytyka literacka stwarzają nowy kontekst dla rozważań na temat koncepcji *rasa*, której niezbywalnym elementem są emocje zrodzone w oparciu o zmysłowy odbiór dzieła sztuki. Osadzenie koncepcji *rasa* w antropologiczno-kulturowej perspektywie pozwala także zauważyć, że w ciągu wielu wieków rozwijania teoretycznych ujęć *rasa*, Indusi przydali jej znaczeń teologicznych i filozoficznych, powiązali *rasa* z medycyną i alchemią. Zauważalne jest także i to, że w każdym z wymienionych kontekstów jedno znaczenie zawsze pozostaje. Chodzi o bycie esencją czegoś, ulotną, nieuchwytną jakością, zawierają w sobie istotę rzeczy oraz decydującą o sposobie jej doświadczenia i poznawania.

Ponadto, w oparciu o teorię *rasa*, Indusi stworzyli rozbudowany słownik estetyczny opisujący istotę, „esencję” różnorodnych dzieł sztuki, którą delektuje się odbiorca spektaklu teatralnego, malarstwa, architektury, rzeźby, muzyki i literatury. Uporządkowali także w ramy określonych kategorii subiektywne z natury rzeczy efekty, jakie dzieło sztuki wywiera na odbiorcę.

17 Patrz na przykład: Hermann T., et al., *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1992, hasło: *śāritā*, s. 102–104.

18 Por. Barry C. Smith, *We Have Far More Than Five Senses*, Aeon Video, 01.11. 2016, 3:02–3:17 [online] <https://www.youtube.com/watch?v=zWdfpwCghIw> [dostęp 10.12.2016].

19 Przykładowe opracowania: Shulman D., *The Scent of Memory in Hindu South India* [w:] *The Smell Culture Reader*, ed. J. B. Drobniak, Oxford, New York 2006, s. 411–422; McHugh J., *Sandalwood and Carrion: Smell in Indian Religion and Culture*, Oxford UP, Oxford et al., 2013.

Niezwykle mocne osadzenie tej teorii w indyjskim kontekście kulturowym i cywilizacyjnym uświadamia nam wszakże, że do nieprzetłumaczalnych słów trzeba podchodzić ostrożnie, podobnie jak do nieoswojonej rzeczywistości. Zarazem jednak pozwala nam w nowym świetle ujrzeć rodzime koncepcje dotyczące recepcji dzieła literackiego, właśnie poprzez wagę przydawaną całościowemu odbiorowi sztuki, zmysłowego smakowania, w którym znaczącą rolę odgrywa całe nasze sensorium.

HALINA MARLEWICZ

dr hab. w Instytucie Orientalistyki UJ, al. Mickiewicza 3, 31–120 Kraków.

Zajmuje się indyjską literaturą religio-filozoficzną, literaturą sanskrycką oraz jej teorią, hermeneutyką filozoficzno-religijną, studiami nad teorią i pragmatyką przekładu, a także historią orientalistyki polskiej. Sankrytolog oraz tłumacz literatury wedyjskiej i sanskryckiej. Jej najnowsza książka zatytułowana *Ex India Lux. Romantycyzy mit Indii Leszka Dunina Borkowskiego* została wydana w 2015 roku.

e-mail: halina.marlewicz@uj.edu.pl