

# David Damrosch

---

## Dość czasu i świata

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (148), 100-130

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Prezentacje

---

David Damrosch

---

## Dość czasu i świata<sup>1</sup>

---

Zatem, co to jest literatura światowa? Zaplanowałem tę książkę zarówno jako ilustrację problemu badawczego, jak i esej go definiujący, by pokazać różne rodzaje dzieł w polu naszych zainteresowań oraz wybrane metody ich opisu. Rozwodziłem się nad niektórymi spośród tekstów, które przez lata nie dawały mi spokoju i które zdawały się szczególnie sugestywne w odniesieniu do problematyki cyrkulacji tekstów, ich tłumaczenia i powstawania. W trakcie, podobnie jak Eckermann dał nam s w o j e g o Goethego, pokazałem Państwu swoją literaturę światową, a przynajmniej jej reprezentatywny przekrój, zarazem dostrzegając, że dziś świat przedstawia się nam z materiałem tak różnorodnym, iż kwestionuje on

---

**David Damrosch**, profesor Departamentu Komparatystyki Literackiej w Uniwersytecie Harvarda, założyciel i dyrektor Institute for World Literature. Autor m.in.: *What Is World Literature?* (2003), *The Buried Book: The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh* (2007) oraz *How to Read World Literature* (2009); redaktor *Longman Anthology of World Literature* (2004; 6 tomów) oraz m.in. *Teaching World Literature* (2009). W Polsce ukazała się książka *Mityngi myśli* (2011).

---

<sup>1</sup> Tekst jest podsumowaniem książki D. Damroscha *What is world literature? (Co to jest literatura światowa?)* pt. *World enough and time* (Princeton University Press, Princeton–Oxford 2003, s. 281-303). Tytuł nawiązuje do wiersza Adrew Marvella *To His Coy Mistress (Do nieskorej bogdanki)*, który zaczyna się od słów: „Had we but world enough, and time, / This coyness, Lady, were no crime”, w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka oddanych jako: „Gdyby dość czasu i świata miał, miła, / Cnotliwość twoja zbrodnią by nie była”, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wybór, przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, PIW, Warszawa 1982, s. 246 – przyp. tłum.).

jakąkolwiek logikę reprezentacji, jakąkolwiek pojedynczą ramę, którą wszyscy powinniśmy przyjąć i w której te poszczególne dzieła pełniłyby główną rolę. Najważniejszą cechą wyróżniającą dziś literaturę światową jest jej różnorodność. Przez to różnych czytelników będą prześladować konstelacje bardzo różnych tekstów. Postaci takie jak Dante czy Kafka zachowują silną pozycję kanoniczną, ale autorzy ci funkcjonują dziś w mniejszym stopniu jako wspólne dziedzictwo, a przede wszystkim jako bogate punkty węzłowe wspólne dla wielu różnych i silnie zindywidualizowanych kombinacji.

Wśród całej tej różnorodności (podobieństwo rodzinne może zostać odnalezione między cyrkulującymi dziś różnymi formami literatury światowej) wyłaniają się ścieżki, które wiodą mnie do zaproponowania trójczłonnej definicji skupiającej się na świecie, tekście i czytelniku:

1. Literatura światowa to eliptyczna refrakcja literatur narodowych<sup>2</sup>.
2. Literatura światowa to twórczość, która zyskuje w tłumaczeniu.
3. Literatura światowa to nie ustalony kanon tekstów, lecz tryb lektury: forma bezstronnego zaangażowania w światy poza naszym własnym miejscem i czasem.

Każdy z tych punktów zasługuje na rozwinięcie.

Eliptyczna refrakcja literatur narodowych. W drugiej połowie minionego stulecia literatura światowa w swojej północnoamerykańskiej wersji była zazwyczaj stawiana w opozycji do literatury narodowej. Łagodne lekceważenie, jeśli nie zdecydowana wrogość, istniały często między zagorzałymi zwolennikami obu stanowisk. Na wielu uczelniach, przez większość wykładowców literatury przypisanych do jednostek zorganizowanych według podziałów narodowych, „literatura światowa” była

2 Termin ten tłumaczony jest w tekście raz jako refrakcja, niekiedy – z powodów stylistycznych – jako załamanie (światła). Damrosch nawiązuje do użycia tego terminu przez André Lefevere’a określającego „przekład [...] mianem ‘refrakcji’. Wykorzystując metaforycznie obraz promienia światła, które ulega załamaniu przy przejściu z jednego ośrodka w inny, badacz śledzi przekształcenia, jakim ulega tekst przy przeniesieniu w inny ‘ośrodek’ językowo-kulturowy, inny system literacki” (P. Bukowski, M. Heydel *Wprowadzenie: przekład – język – literatura, w: Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 23; zob. D. Damrosch, *What is world...?*, s. 167. Warto wszakże przypomnieć, że już w 1966 roku Harry Levin używał tej metafory w kontekście komparatystyki literackiej: H. Levin *Refractions: essays in comparative literature*, Oxford University Press, Oxford–New York 1966 – przyp. tłum.).

traktowana jako zajęcia wprowadzające, odpowiednie dla początkujących studentów, zdecydowanie nieokreślone w swej koncepcji i niekłopotliwe w aplikacji, jako etap przygotowawczy do poważnej pracy w ramach wybranej literatury polegającej na pogłębionych studiach danej kultury i języka. Nawet najbardziej gruntowny porównawczy projekt naukowy często budzi poważne zastrzeżenia wśród zagorzałych specjalistów. Nie inaczej było z książką *Mimesis* Ericha Auerbacha<sup>3</sup>, prawdopodobnie najbardziej ambitnym i imponującym studium przeglądowym swojego pokolenia, ostro krytykowanym przez recenzentów z perspektywy jednego lub innego specyficznego obszaru, który książka ta obejmowała. Na przykład starożytnik Ludwig Edelstein zauważył, że Auerbach w znaczny sposób zmniejsza wagę historii literatury grecko-rzymskiej, ignorując odkrycia nauki klasycznej, przedstawiając w opozycji do siebie kultury żydowską i grecką, natomiast „z historycznego punktu widzenia, nawet w piątym wieku nie stanowi ona jedności”<sup>4</sup>. Podobnie mediewista Helmut Hatzfeld krytykował Auerbacha za odczytanie *Pieśni o Rolandzie* raczej „oczami oświeconego pacyfisty” niż ze zrozumieniem tego, w co średniowieczny autor mógł wierzyć<sup>5</sup>. Nawet René Wellek w recenzji pełnej udawanych pochwał uważał, że wyniki pracy Auerbacha były „osobliwie przesunięte i niepokojąco mgliste”<sup>6</sup>. Książka *Mimesis* wygrała tę bitwę, ale przegrała wojnę. Szeroko podziwiana i dyskutowana po dziś dzień miała kilku, jeśli w ogóle jakichś, następców: studenci Auerbacha zostali specjalistami w znacznie bardziej ograniczonym zakresie języków i epok.

Komparatyści w epoce powojennej często stawiali czoła lekceważeniu ze strony specjalistów, trzymając się mesjanistycznej nadziei na literaturę światową jako lekarstwo na choroby narodowego separatyzmu, szowinizmu i wyniszczającej przemocy – i w konsekwencji, przewagi komparatysty jako dziedzica transcendentnego wobec ograniczeń jednojęzykowej specjalizacji. Komparatystyka literacka miała być poważną korektą dla „nacjonalistycznej herezji”, jak stwierdził Albert Guérard w artykule wprowadzającym do „Yearbook of Comparative and General Literature” z roku 1958.

3 E. Auerbach *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł., przedm. Z. Żabicki, przedm. do 2 wyd. M.P. Markowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

4 L. Edelstein recenzja *Mimesis* E. Auerbacha, „Modern Language Notes” 1950 no. 65, s. 431.

5 H. Hatzfeld recenzja *Mimesis* E. Auerbacha, „Romance Philology” 1948-1949 no. 2, s. 335.

6 R. Wellek recenzja *Mimesis* E. Auerbacha, „Kenyon Review” 1954 no. 16, s. 305.

Patrząc w przyszłość na europejskie zjednoczenie, Guérard spodziewał się, że „komparatystyka literacka zaniknie wraz ze swoim zwyczajem; tak jak ‘handel zagraniczny’ między Francją a Niemcami zniknie w ramach Wspólnego Rynku; tak jak ‘stosunki międzynarodowe’ między tymi dwoma krajami zostaną wchłonięte przez wspólny parlament”<sup>7</sup>. Najważniejszym pytaniem dla Guérarda w 1958 roku było: „Jak i Kiedy Powinniśmy Popęłnić Samobójstwo?”. Jego odpowiedź brzmiała: „Jeszcze nie: jesteśmy potrzebni tak długo aż nacjonalistyczna herezja nie zostanie wytępiona”<sup>8</sup>.



Nie możemy dłużej działać tak, jak gdyby ta herezja miała zniknąć. Jest mało prawdopodobne, by Parlament Europejski w Brukseli za naszego życia zajął miejsce europejskich rządów narodowych, w akademickim kontekście zaś znaczna większość nauczycieli i badaczy literatury wciąż jest związana z narodowo zorientowanymi instytutami. Co ta trwająca żywotność narodowych tradycji literackich znaczy dla studiów nad literaturą światową? Rozumienie literatury światowej jako eliptycznej refrakcji literatur narodowych pomaga objaśnić żywotność, jak również niebezpośrednio – relacje między nimi dwiema. Z wyjątkiem kilku możliwych, niedających się zredukować dzieł wielonarodowych, jak *Księga tysiąca i jednej nocy*, na dobrą sprawę wszystkie dzieła literackie powstały w ramach tego, co moglibyśmy dziś nazwać literaturą narodową. Oczywiście jest, że nowoczesny naród jest stosunkowo współczesnym osiągnięciem, ale nawet starsze dzieła były tworzone w lokalnych lub etnicznych układach odniesienia, które zostały zaliczone w poczet tradycji narodowych, w których ramach są teraz zachowywane i przekazywane. „Naród” sam w sobie, we wczesnonowożytnym języku angielskim, mógł określać grupę etniczną lub kulturę: w Biblii Króla Jakuba „narody” tłumaczyły hebrajskie *ha-goyim* czy *hoi ethnoi* z Septuaginty. Rozumiejąc szeroko termin „narodowy”, możemy powiedzieć, że dzieła niosły znaki swojego narodowego pochodzenia nawet po tym, jak zaczęły krążyć w obiegu literatury światowej, ślady te zaś są coraz bardziej zamazane i stają się wyraźniej załamane w przypadku dzieł podróżujących daleko od kraju.

Co więcej, ta refrakcja jest dwoista z natury: dzieła stają się literaturą światową, będąc przyjmowane w przestrzeni obcej kultury, przestrzeni definiowanej na wiele sposobów przez tradycję narodową kultury goszczącej i przez aktualne potrzeby jej własnych pisarzy. Nawet pojedyncze dzieło literatury światowej jest miejscem negocjacji między dwiema różnymi

7 A. Guérard *Comparative literature?*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1958, s. 4.

8 Tamże, s. 5.

kulturami. Kultura przyjmująca może użyć obcego materiału na wszelkie możliwe sposoby: jako pozytywnego modelu dla przyszłego rozwoju własnej tradycji; jako negatywnego przykładu pierwotnej lub dekadentckiej literatury, wątku, którego trzeba się wystrzegać lub który trzeba wykorzystać z domu; lub bardziej neutralnie, jako obrazu radykalnej inności, w opozycji do której tradycja rodzima może być jaśniej zdefiniowana. Zatem literatura światowa odnosi się zawsze do wartości i potrzeb zarówno kultury goszczącej, jak i kultury źródłowej dzieła; w związku z tym jest to podwójna refrakcja, która wszakże może zostać opisana przez figurę elipsy, z kulturami źródłową i goszczącą dostarczającymi dwóch punktów odniesienia, tworzącymi eliptyczną przestrzeń, w której dzieło funkcjonuje jako literatura światowa, połączone z dwiema kulturami, przez żadną z osobna niedającą się opisać.

Przedstawiam obraz eliptycznej refrakcji jako poręczną metaforę, ale nie chciałem sugerować naukowej precyzji, której nie potwierdzą niezmiernie zróżnicowane zjawiska literatury światowej. Dla tych, którzy woleliby bardziej literacki obraz, mogę zasugerować Dwugłowca (*Pushmi-pullyu*) z książek o Doktorze Dolittle. Dwugłowiec jest odpowiednio wielokulturowym zwierzęciem, kojarzącym się z „abisyńskimi gazelami i azjatyckimi kozicami – od strony mojej matki”, jak powiedział doktorowi, dodając, że jego „pradziadek zaś był ostatnim jednorozcem”<sup>9</sup>. Zdaje się on równie dobrze pasować do wieloczasowego porównywania, jako że miał dwóch starożytnych poprzedników: Janusa, rzymskiego strażnika bram, którego dwugłowy obraz Hugh Lofting z pewnością znał, jak i starszy, bardziej dokładny odpowiednik, którego Lofting zapewne nie znał: egipski hieroglif , determinatyw [tzw. znak znaczeniowy – przyp. tłum.] dla czasownika *khns*, , „iść w dwóch kierunkach naraz”.

Mimo to Dwugłowiec wskazuje na podzieloną czy rozdartą osobowość, niepasującą do wspólnego pochodzenia z oddzielnych światów, które przyjąłem jako będące istotą cyrkulacji tekstów w otoczeniu literatury światowej. Lepszym zilustrowaniem tego eliptycznego procesu może być to, co dzieje się około godziny dziewiątej wieczorem w Disneylandzie, kiedy tłum gromadzi się wzdłuż brzegu Rzek Ameryki, szukając czegoś bardziej magicznego niż androidalne symulakrum na Main Street, U.S.A.<sup>10</sup>

9 H. Lofting *Doktor Dolittle i jego zwierzęta*, przeł. W. Kragen, Nasza Księgarnia, Warszawa 1997, s. 54.

10 Main Street, U.S.A. to główna ulica Disneylandu (przyp. tłum.).

Przyciemnione uliczne światła; muzyka staje się głośniejsza; wtedy zostaje rozpylona kurtyna wody z dysz ukrytych w piasku gdzieś na Wyspie Tomka Sawyera. Z drugiej strony brzegu potężne promienie światła wystrzelują ponad rzekę i skupiają się na ekranie z mgły, na którym wyświetlane są ruchome obrazy: Myszki Miki, Ucznia Czarnoksiężnika, przedstawiając wieczorny pokaz *son-et-lumière*, stworzony w lśniącym połączeniu rzucającego światła i załamującej się wody.

W literaturze odpowiedni, złożony proces eliptycznej refrakcji oznacza, że cyrkulacja literatury światowej jest czymś znacznie więcej niż lekceważąco określił to mianem „«handlu zagranicznego» literatury”<sup>11</sup> René Wellek, i nie prowadzi to do transcendentnego uniwersalizmu, w którym różnica kulturowa jest czystą „herezją”, zamierającą na podobieństwo, jak przypuszczali Marks i Engels, państwa Równocześnie, rozpoznając ciągłą, żywotną obecność tego, co narodowe w ramach funkcjonowania literatury światowej, można dostrzec, że takie postawienie sprawy rodzi poważne problemy dla studiów nad literaturą światową Dalekie od jasności jest to, jak postępować w sytuacji, gdy chcemy rozciągnąć nasze spojrzenie poza jedną lub dwie epoki lub tradycje narodowe: kto może wiedzieć wystarczająco dużo, by robić to dobrze? W rzeczywistości poważnym problemem jest to, że istnieje znacznie więcej dzieł literackich, niż ktokolwiek mógłby przeczytać. Czy zatem naprawdę musimy uczyć się także ich rodzimych kultur? Elipsa literatury światowej może wyglądać wystarczająco zrozumiale, kiedy myślimy tylko o pojedynczym tekście lub o grupie tekstów, ale jeśli zaczynamy patrzeć szerzej, wkrótce odkrywamy siebie pośród mnogości częściowo zachodzących na siebie elips, wszystkich dzielących jedno zogniskowanie uwagi na kulturze goszczącej, gdy drugie zogniskowanie uwagi jest nawet szerzej rozdzielane w czasie i przestrzeni.

Widmo amatorstwa krąży dziś nad komparatystyką literacką. Czy odczuwając braki w głębokiej wiedzy w zakresie więcej niż kilku kultur, komparatyści są skazani albo na pozostanie w ramach ograniczonego zakresu badanego materiału, czy też – odwrotnie – muszą poddać się naukowej turystyce, od krytyki której zacząłem? Studenci literatury światowej z coraz większą mocą doświadczają tego, co Djelal Kadir opisał jako „równocześnie pożyteczne i melancholijnie niebezpieczne w życiu komparatysty”<sup>12</sup>. Sy-

11 R. Wellek *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. I. Sieradzki, w: tegoż *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybór i przedmowa H. Markiewicz, PIW, Warszawa 1979, s. 393.

12 D. Kadir *Comparative literature international*, „World Literature Today” 1995 no 62.2, s. 245.

tuacja była zdecydowanie odmienna, kiedy Auerbach i Welck przyjechali do Stanów Zjednoczonych: wtedy wydawało się, że tradycje narodowe są w niepewnym położeniu, ale kwestia ta nie wydaje się już dłużej problemem. Współczesne literaturoznawstwo nie próbuje ideologii nacjonalistycznych i ich imperialnych projekcji, ale co więcej, jak się okazało, krytyczny spór z nacjonalizmem może pozostawać w zgodzie z funkcjonującym w praktyce akademickiej myśleniem w kategoriach narodowych. Im więcej ktoś musi wiedzieć, powiedzmy o dworze królowej Elżbiety i króla Jakuba I po to, by zrozumieć Shakespeare'a, tym mniej ma wolnego czasu, by poznawać kulturowe zaplecze francuskiego dramatu czy greckiej tragedii, i ma zarazem skłonność do umniejszania znaczenia tego, czego nie wie.

Przekraczanie regionalnie powiązanych zestawów tradycji wciąż jest trudne. Czym bardziej dzisiejsi zagorzali szekspirolodzy zaczynają rozumieć literaturę wewnątrz kontekstu kulturowego, tym mniej komfortowo czują się, porównując Shakespeare'a z Kalidasem. Prawdą bowiem jest, że nawet wewnątrz jednego regionu zasięg odmiennych literatur może wydawać się nazbyt zniechęcający, by się z nimi mierzyć. Kilka lat temu byłem członkiem komisji rekrutacyjnej poszukującej do zatrudnienia młodego mediewisty. Jedną z najbardziej palących kwestii, która – zaobserwowałem – pojawiała się w nadesłanych aplikacjach, była dyskusja nad pochodzeniem nacjonalizmu w średniowiecznych królestwach, które walczyły o panowanie na Wyspach Brytyjskich. Otrzymaliśmy kilka przykładowych tekstów dotyczących różnych aspektów tego tematu i wszystkie one były krytyczne względem starań Anglosasów i Normanów działających na rzecz poszerzenia swojej władzy politycznej i kulturowej, lecz żaden spośród naukowców, którzy dostarczyli te teksty, nie przeprowadził badań w zakresie literatury irlandzkiej czy walijskiej. Na pewno nie zrobili tego dla zasady, bowiem bogactwo obu tych tradycji w okresie średniowiecza jest szeroko znane: mediewiści po prostu nie mieli czasu, by uczyć się tych języków wraz ze wszystkim innym, co studiowali. Zamiast włączać materiał, który mogli poznawać tylko w tłumaczeniu i bez głębokiej wiedzy kulturowej, zupełnie nie poświęcili mu uwagi. Mimo to dzieła takie jak irlandzki *Táin* i walijski *Mabinogion* mogą być bardzo interesujące w badaniach nad tożsamością kulturową, poeci tacy jak Dafydd ap Gwilym zaś pisali fascynujące satyryczne rzeczy, zarówno o Anglosasach, jak i o Normanach. Dekonstruując nacjonalizm w teorii, owi mediewiści poddawali się mu w praktyce.

Jak robić to lepiej? Logiczną, ale nazbyt rzadko wybieraną drogą badania dużego zakresu materiału jest praca zespołowa, jak Henry H.H. Remak



przekonywał już pięćdziesiąt lat temu w znaczącym artykule pt. *Comparative literature at the crossroads: diagnosis, therapy, and prognosis*<sup>13</sup>. Nawet tak wielki naukowiec jak Erich Auerbach nie miał dość czasu i świata dla swoich skoncentrowanych na Europie badaniach dotyczących przedstawienia rzeczywistości, ale dwie czy trzy osoby pracujące razem mogą wspólnie obejmować więcej świata niż jedna. Praca zespołowa może pomóc połączyć podzielone amatorstwo i specjalizację, łagodząc zarówno arogancką dumę dręczącą globalnych generalistów, jak i głęboko zakorzenioną ostrożność specjalistów od literatur narodowych.

Widać już stymulujące znaki wzrostu liczby takich prac. Od trzydziestu lat Międzynarodowe Stowarzyszenie Literatury Porównawczej sponsoruje ambitny, wielotomowy projekt porównawczej historii literatury, ostatnio kierowany przez Mario Valdésa z Toronto, którego każdy tom jest tworzony przez współpracujących ze sobą specjalistów od literatur narodowych i regionalnych. Antologie literatury światowej są dziś często efektem rozwiniętej wspólnotowej interakcji między mniej więcej tuzinem specjalistów o szerokich horyzontach i wszyscy z nas, którzy pracowali przy tego rodzaju projektach, mogą zaświadczyć, że wzbudzają one intelektualną ekscytację. Praca zespołu nauczycieli jest także coraz bardziej powszechna, zarówno na kursach przeglądowych literatury światowej, jak i na zajęciach ukierunkowanych bardziej na tematykę międzykulturową. Mimo to trzeba powiedzieć, że nasze programy magisterskie i doktorskie naprawdę muszą zacząć adaptować się do tej zmiany. Nie robimy niczego, by zachęcić doktorantów do współpracy, i wciąż robimy za mało, by ich tej współpracy uczyć. Indywidualne badania i nauczanie zawsze pozostaną ważne, natomiast ci, którzy pracują nad literaturą światową, coraz częściej będą odkrywać, że większa część ich pracy przynosi najlepsze rezultaty, gdy jest realizowana we współpracy z innymi ludźmi. W ramach naszych programów magisterskich i doktoranckich wciąż jeszcze mamy wiele istotnych spraw do przemyślenia.

Badania nad literaturą światową, niezależnie od tego, czy indywidualne, czy we współpracy, powinny być traktowane i n a c z e j niż te, które realizuje się w ramach tradycji narodowej, podobnie jak dzieła same w sobie inaczej funkcjonują poza granicami kraju i inaczej w kraju. Nie oznacza to, że powinniśmy po prostu ignorować lokalną wiedzę, którą posiadają

---

13 H.H.H. Remak *Comparative literature at the crossroads: diagnosis, therapy, and prognosis*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1960 no. 9, s. 1-28.

specjaliści, jak często robili teoretycy literatury minionych pokoleń, kiedy rozwijali swoje ogólne teorie (ani Northrop Frye w *Anatomii krytyki*, ani Roland Barthes w takich książkach jak *S/Z* i *Sade, Fourier, Loyola*, wcale nie zrobili żadnego poważnego użytku z badań nad autorami, których wybrali do zilustrowania swoich eleganckich schematów pojęciowych). Zatem student literatury światowej może wiele zyskać dzięki aktywnemu zaangażowaniu w zdobywanie wiedzy specjalistycznej.

Zarazem jednak wiedzę tę najlepiej rozwija się selektywnie, z pewnym naukowym wyczuciem. Jeśli naszym celem nie jest wchodzenie w głąb danej kultury i skupianie się na szczegółach, czytelnik i nawet dzieło samo w sobie może mieć pewien pożytek z tego, że będziemy oszczędni w pełnym wykorzystaniu naszej lokalnej wiedzy. Potrzeba selektywności może być szczególnie wyraźna w przypadku dzieł, które pochodzą z innych epok i spoza standardowo postrzeganych granic dyskursu literackiego, tak jak *Strumień światła Boskości* Mechtyldy. Jej książka opatrzona jest obszerną literaturą sekundarną, pisaną w większości przez specjalistów od teologii średniowiecznej i historii Kościoła. Większość z tego, co mieli oni do powiedzenia, jest tylko stycznie relewantne dla analiz literaturoznawczych, szczególnie tych skupionych nie na relacji Mechtyldy do poprzedników i jej współczesnych, ale na kwestiach bardziej ogólnych związanych z *gender* czy poetyką. Oczywiście Mechtylda rozwijała swoją poetykę i wyrażała swoją pozycję genderową częściowo przez swoje zaangażowanie w dyskusję z teologiami, jak Bernard z Clairvaux, i poetami, jak Walther von der Vogelweide i Neidhard von Reuenthal, ale dla większości celów wystarczające jest pokazanie takich relacji w kilku kluczowych punktach; nie wszystkie z jej znanych intertekstów muszą zostać wyjaśnione.

Kiedy pisałem w tej książce rozdział [5] o Mechtyldzie, kilkakrotnie musiałem powstrzymać się przed dygresjami dotyczącymi dyskusji wokół Walthera, Bernarda czy Hildegardy z Bingen. W końcu poczułem, że te dygresje faktycznie nie tyle posuwały naprzód dyskusję, ile odzwierciedlały poczucie własnej niepewności (potrzeby pokazania specjalistom, że naprawdę przeczytałem tych wszystkich pisarzy) lub – co jeszcze gorsze – moją próżność (pragnienie wywarcia wrażenia na moich czytelnikach nie-specjalistach, którzy prawdopodobnie nie zostaliby w żadnym wypadku oczarowani zbędną erudycją). Gdy miałem dobre powody by wprost powiedzieć o tym, jak Mechtylda postrzegała Maryję Dziewicę, nie powiedziałem nic o jej chrystologii. W pełni kontekstualne czytanie jej książek wymagałoby poszerzonego ujmowania wszystkich tych aspektów,

a nawet i więcej, ale studium porównawcze jest bardziej selektywnym przedsięwzięciem.

Selektywny nie znaczy tu, że pełnia zasobów całej lokalnej wiedzy została po prostu zredukowana. Będąc bardzo świadomym funkcjonowania dzieła w kraju, specjalista nie zawsze jest w najlepszej pozycji, by oceniać zdecydowanie różne warunki, w jakich może być ono zaangażowane w odległą kulturę. Patrząc na taki nowy kontekst, generalista odkryje, że znaczna część informacji specjalisty o pochodzeniu dzieła nie jest już dłużej istotna i nie tylko może, ale powinna zostać odłożona na bok. Równocześnie jakieś dzieło, które nie zostało w pełni zasymilowane w nowym kontekście, wciąż będzie zawierało wiele elementów, które mogą być najlepiej zrozumiałe przez odkrywanie, dlaczego pojawiły się one tam, w miejscu pochodzenia. Wiedza specjalistów jest najważniejszym zabezpieczeniem przed chęcią generalistów do władania tekstami, wszystkimi, które w innym wypadku zbyt łatwo staną się wodą na młyn przygotowanej dyskusji historycznej lub opracowanego systemu teoretycznego.

Kiedy odróżniam „specjalistów” od „generalistów”, chcę scharakteryzować zarówno podejścia, jak i jednostki. Jak dzieła mogą funkcjonować zarówno w kraju, jak i za granicą, tak też jakakolwiek dana osoba może być zarówno specjalistą w pewnych obszarach, jak i generalistą w innych. Kiedy stosujemy podejście generalistów, nie powinniśmy po prostu odrzucać naszej specjalistycznej jaźni – lub naszych kolegów specjalistów. Generaliści mogą wiele się nauczyć od specjalistów i zawsze powinni starać się rozwijać [wiedzę] rzetelnie, chociaż selektywnie, bazując na ustaleniach specjalistów, w idealnej sytuacji zaś inspirując specjalistów do zrewidowania ich własnego pojmowania danej kwestii. Zbyt często generaliści, którzy robią lekceważące aluzje do ograniczonych problemów specjalistów, kończą jedynie na ponownym sprzedawaniu nieoryginalnej wersji tego, o czym specjaliści mówili pokolenie wcześniej. Zamiast tego generaliści powinni czuć tę samą etyczną odpowiedzialność w stosunku do specjalistycznej nauki, jaką tłumacz ma wobec oryginalnego języka tekstu: by skutecznie zrozumieć dzieło w jego nowej kulturze czy teoretycznym kontekście, trzeba w tym samym czasie *z r o z u m i e ć p r a w d z i w i e*, w sposób podstawowy jego odniesienie do kultury źródłowej.

To prowadzi nas do drugiego punktu: *l i t e r a t u r a ś w i a t o w a* jest pisarstwem, które zyskuje w tłumaczeniu. Istnieje znacząca różnica między językiem literackim a różnymi formami codziennego, dosłownego języka, którego znaczenie w większości sytuacji polega na

przekazaniu informacji. Tekst jest czytany jako literatura, jeśli rozwodzimy się nad pięknem jego języka, nad jego formą i nad jego tematyką i jeśli nie bierzemy go przede wszystkim jako rzeczywistego w swym zamiarze. Ale ten sam tekst może przestać działać jak literatura, jeśli czytelnik zamieni go w taki sposób, by przede wszystkim czerpać z niego informacje, jak było w przypadku George'a Smitha, który czytał *Epos o Gilgameszu*, by potwierdzić biblijną historię o Potopie, ubolewając przy tym, że opis został „znieształcony przez poetyckie upiększenia”. Teksty informacyjne ani nie zyskują, ani nie tracą w dobrym tłumaczeniu: ich znaczenie jest po prostu przeniesione z niewielką lub żadną realną zmianą. Traktaty i kontrakty mogą być złożonymi dokumentami, ale jeśli zostały dobrze sporządzone i dobrze przetłumaczone, są zrozumiałe dla wszystkich zainteresowanych stron. Mogą zostać zerwane ze względu na presję zmieniających się okoliczności lub niewłaściwe interpretacje, które stosują się do wszystkich wersji dokumentu, ale traktaty rzadko są zrywane z powodu problemów wynikających z tłumaczenia *per se*.

Na przeciwnym biegunie zaś niektóre dzieła są tak nierozdzielnie związane z ich oryginalnym językiem i czasem, że faktycznie, w ogóle nie mogą zostać przetłumaczone. Spojrzenia purystów na język literacki często traktują poezję w całości jako to – jak w słynnej frazie Roberta Frosta – „co jest stracone w tłumaczeniu”, ponieważ jeśli nowy język może wyrażać jakiegokolwiek znaczenie, to jest ono zarazem bezpowrotnie oddzielone od werbalnej muzyki oryginału. „Wiersz nie powinien znaczyć / Ale być”, jak Archibald MacLeish pisał w 1926 roku w swojej *Ars poetica*, w wersach, które wyrażały własne, deklaratywne znaczenie z zaskakującym powodzeniem<sup>14</sup>. Znaczna część poezji, wliczając w to Frosta i MacLeisha, została przetłumaczona z dobrym skutkiem na wiele języków. Bardziej właściwe jest mówić, że niektóre dzieła nie są przetłumaczalne bez istotnej straty, a zatem, że pozostają w znacznej części wewnątrz ich lokalnego czy

14 A. MacLeish *Collected poems. 1917-1982*, Houghton Mifflin, Boston 1985, s. 107. Frost, podobnie jak MacLeish odrzuca zawiłe interpretacje, jak i tłumaczenia ich niezmiennych, bliźniaczo podobnych wierszy. Kiedy Frost powiedział Louisowi Untermeyerowi, że poezja jest tym, co tracone w tłumaczeniu, odrzucił tym samym krytyczne próby, by odkryć ukryte znaczenia jego poematu *Stopping by woods on a snowy evening*. [Frost] powiedział Untermeyerowi: „Słyszałeś mnie mówiącego – prawdopodobnie zbyt często, że poezja jest tym, co stracone w tłumaczeniu. Jest także tym, co stracone w interpretacji. Ten krótki wiersz znaczy dokładnie to, co mówię, że znaczy, nic mniej, ale nic więcej” (L. Untermeyer *Robert Frost: a backward look*, Library of Congress, Washington D.C. 1964, s. 18).

narodowego kontekstu, nigdy faktycznie nie zostając włączone w obieg literatury światowej.

Ważne, by rozpoznać, że pytanie o przetłumaczalność jest odmienne od pytania o wartości. Dzieło może zajmować znaczące miejsce wewnątrz własnej kultury, ale nie może być popularne gdzie indziej bądź to dlatego, że jego język nie został dobrze przetłumaczony, bądź też dlatego, że jego kulturowe zaplecze nie jest możliwe do odtworzenia w nowym kontekście. Dynastyczna saga *Heimskringla* Snorri Sturlusona jest głównym dokumentem nordyckiej kultury średniowiecznej. Jej lektura jest fascynująca, jeśli zna się dobrze polityczną historię Norwegii i Islandii. Nie jest ona jednak znana za granicą, poza kręgami specjalistów. Odwrotnie zaś jest ze skandynawskimi tekstami mitologicznymi, takimi jak *Edda starsza* czy *Edda prozaiczna* samego Snorriego, które były często tłumaczone i doceniane za granicą. W rzeczywistości są one trudniejsze do zrozumienia niż *Heimskringla*, ale dotyczą szerszego zakresu tematycznego, a przedstawiono to robiącym wrażenie, często tajemniczym językiem. Podobnie żywotność dzieła jako dzieła literatury światowej niewiele ma wspólnego ze spojrzeniem autora na świat. Prawdopodobnie nie ma bardziej globalnego dzieła, konceptualnie rzecz ujmując, niż *Finneganów tren*, mimo że jego proza jest zawiła i niepowtarzalna, że utwór ten stał się rodzajem osobliwości w przekładzie. *Dublińczycy*, znacznie bardziej zlokalizowane dzieło, było częściej tłumaczone i miało znacznie większe oddziaływanie w innych językach.

Język literacki jest zatem językiem, który bądź zyskuje, bądź traci w tłumaczeniu, w odróżnieniu od języka nieliterackiego, którego zazwyczaj nie dotyczy ani jedno, ani drugie. Równowaga zysku i straty stawia znaczący znak między literaturą narodową a światową. Literatura zazwyczaj wtedy pozostaje wewnątrz własnej tradycji narodowej lub regionalnej, kiedy traci w tłumaczeniu, natomiast zyskując w przekładzie na równowadze, dzieła stają się częścią literatury światowej; stylistyczne straty, wynagradzane przez wejście w głąb, są zastępowane przez zwiększenie zasięgu. Pokazują to przykłady tak bardzo różnych dzieł jak *Epos o Gilgameszu* czy *Słownik chazarski*. Wynika z tego, że badanie literatury światowej powinno obejmować tłumaczenie w znacznie większym stopniu niż zwykle czyniono dotychczas. Nie przemawia to jednak za powrotem do pewnego nieuziemionego kosmopolityzmu dostrzeganego przed stuleciem w zbiorach literatury światowej. W zbyt wielu kursach literatury światowej przyjmowano, że zajęcia na poziomie licencjackim powinny być ostatnim schronieniem dla szlachetnego amatorstwa, pracowitych wakacji od jakiegokolwiek

prawdziwego zaangażowania w dzieła kultury pochodzenia. Zagorzali nauczyciele literatury światowej coraz częściej znajdują sposoby, by dać studentom dostęp do kontekstu kulturowego, przez literaturę sekundarną i przez współpracę studentów w odkrywaniu stron internetowych i źródeł drukowanych. Na przeciwległym końcu uniwersyteckiego spektrum badacze, podając krytyczne analizy do druku, często w ogóle obawiają się zajmować dziełem w przekładzie. W swoim artykule na temat *Słownika chazarskiego* N. Katherine Hayles zauważa z żalem, że tylko kilka osób spoza slawistyki w ogóle pisało o Paviciu, i namawia innych, by to robili, nawet jeśli nie znają języka serbsko-chorwackiego. Ten apel jest godny podziwu, ale zarazem godne ubolewania jest to, że Hayles wzięła własną ignorancję wobec języka oryginału za licencję na całkowite ignorowanie kontekstu kulturowego książki, i nie zmienia tego nawet fakt, że dużo informacji o owym kontekście jest dostępnych po angielsku.

Oczywiście najpełniejszą odpowiedzią na ten problem mogłoby być włączenie do edukacji akademickiej nauczania większej liczby języków. Obecnie w Ameryce Północnej naucza się na potrzeby ogólnoakademiczkie tylko kilku języków obcych: francuski, niemiecki, hiszpański i łacina wyczerpują tę listę. Większości innych języków istniejących na świecie uczą native speakerzy lub specjaliści w danych obszarach: języki światowe, jak chiński i arabski, są znane tylko sinologom i arabistom, natomiast mniej używanych języków, jak irlandzki czy serbsko-chorwacki, naucza się tylko w niewielkiej liczbie niewielkich programów studiów i studiują je prawie wyłącznie osoby, które chcą dotrzeć do swoich korzeni etnicznych lub które chcą specjalizować się w danym obszarze. Ta sytuacja musi się zmienić. Właśnie gdy kanon literacki otworzył się i stał się mniej jednolity, nie ma już dłużej zestawu kanonicznych języków, które każdy wyedukowany komparatysta powinien znać. Z dużą dozą pewności można powiedzieć, że dwadzieścia pięć lat temu cechą poważnego komparatysty, ważniejszą od jakiegokolwiek istotnej wiedzy, był naprawdę dobry *a k c e n t* w trzech głównych językach kontynentalnych. Dziś nie wydaje się logiczne nakazywać znajomości jednego zestawu języków wszystkim studentom i są bardzo dobre powody, by zachęcać wszystkich studentów, żeby rozwijali poważną wiedzę w zakresie przynajmniej jednej kultury poza ich własną. Znajomość języków daje kluczowy sposób dostępu do innych kultur, jest najlepszym sposobem, by mieć pewność, że student zostanie kimś więcej niż kulturowym ekoturystą. W rzeczy samej, trzeba wyraźnie powiedzieć wszystkim zaangażowanym w literaturę światową, zarówno studentom,

jak i wykładowcom, by postrzegali naukę języka jako zadanie ciągłe. Nauka języka nie powinna być przygotowaniem do studiów literackich, ale partnerem na życie: silną zachętą do nauki języka może być zakochanie się w jego literaturze w tłumaczeniu, a takie spotkanie może zdarzyć się kiedykolwiek.

Nawet przy znaczącej poprawie w zakresie studiowania języków, i nawet wraz z istotnym zwiększeniem się liczby projektów realizowanych we współpracy, konieczne będzie aktywne wykorzystywanie w badaniach naukowych tłumaczeń, o ile nie chcemy dalej przycinać naszych tematów do rozmiarów, jakie wyznacza nam nasza językowa baza w danej chwili. Rozumienie literatury światowej jako pisarstwa, które zyskuje w tłumaczeniu, może pomóc nam ująć ten fakt współczesnego życia intelektualnego i używać tłumaczeń dobrze, z produktywnie krytycznym zaangażowaniem.

Krytyczne zaangażowanie w dzieła w tłumaczeniu jest możliwe jedynie wtedy, gdy możemy uznać, że znaczenie literackie istnieje na wielu poziomach dzieła. Tłumaczenie nigdy nie może się powieść, jeśli zakładamy, że znaczenie dzieła znajduje się zasadniczo w lokalnej, werbalnej teksturze jego oryginalnego frazowania. José Ortega y Gasset dał klasyczny wyraz temu podejściu w swoim dialogu z 1937 roku pt. *Nędza i blask tłumaczenia* – eseju, który – w swoim odniesieniu do powieści Balzaka *Splendeurs et misères des courtisanes* [*Blaski i nędze życia kurtyzany*] – łączy tłumaczenie z prostytutką. Ortega y Gasset zaczyna od założenia, że styl jest wszystkim w dziele literackim, i prezentuje modernistyczny pogląd, że styl pisarza jest osią-gany wraz z różnicowaniem go od stylów innych pisarzy, tak jak języki są definiowane przez ich różnicowanie się od innych języków:

Na przykład osobisty styl autora jest efektem jego drobnego odchylenia od codziennego znaczenia słowa. Autor zmusza je do nadzwyczajnego użycia, tak że krąg przedmiotów, które ono desygnuje, nie będzie się zbiegał dokładnie z kręgiem przedmiotów, które to samo słowo zwyczajowo znaczy w codziennym użyciu. Ogólny kierunek tych odchyłeń u danego autora jest tym, co nazywamy jego stylem. W rzeczywistości jednak każdy język w porównaniu z jakimkolwiek innym ma swój styl językowy. [...] Od kiedy języki kształtują się w różnych krajobrazach, przez różne doświadczenia, ich niedopasowanie jest naturalne. Na przykład błędem jest przypuszczać, że rzecz, którą Hiszpan nazwie *bosque*, Niemiec nazwie *Wald*, nawet jeśli słownik powie nam, że *Wald* znaczy *bosque*. [...] istnieje ogromna różnica między dwiema

rzeczywistościami. To jest tak duża różnica, że nie tylko słowa te są niezmiernie niedopasowane, ale w zasadzie wszystkie jego oddźwięki, zarówno emocjonalne, jak i intelektualne, są również takie.<sup>15</sup>

Milczenie następuje po tym, jak główny uczestnik dialogu przedstawia to twierdzenie i gdy jeden z jego interlokutorów komentuje, że „to milczenie, które powstało, ma pogrzebowy charakter. Zamordowałeś tłumaczenie i posępni podążamy dalej na pogrzeb”<sup>16</sup>. Narrator Ortegi y Gasset odpowiada, że on naprawdę zamierzał przedstawić tłumaczenie jako herb szlachetnej daremności wszystkich ludzkich starań, ale jest to rozwiązanie, które zabiera tyle, ile daje.

Jaskrawy pogląd Ortegi y Gasset na język odzwierciedla modernistyczne spojrzenie na radykalnie odseparowane jednostki. „Co mam wspólnego z Żydami?” – to słynne pytanie Kafka zadał sobie w nastroju ponurej ironii. „Ledwie coś wspólnego mam z samym sobą”<sup>17</sup>. Z tego punktu widzenia, w skrajnej sytuacji nawet pojedynczy język może rozpaść się wewnątrz pokawałkowanej świadomości pojedynczego użytkownika, różni użytkownicy tego samego języka są zaś skazani na myślenie odmiennych rzeczy wraz z każdym wypowiedzianym słowem. Dla kogoś, kto dorastał w Maine, jak ja, termin „las” zawiera znacznie więcej wiecznie zielonych roślin niż dla ludzi dorastających w Maryland i znacznie mniej drzew eukaliptusowych niż dla mieszkańców południowej Kalifornii. Mimo to takie idiosynkratyczne różnice nie są raz na zawsze dane i niemożliwe do pokonania: dwóch przyjaciół z różnych krajów może pójść na spacer razem po czymś, co jeden nazwie *Wald* a drugi *bosque*, ale obaj będą odnosili się do dokładnie tego samego otoczenia. Moderniści na pewno wyolbrzymili stopień nowości w literaturze: nawet charakterystyczny głos będzie zazwyczaj rozbrzmiewać wyraźną, ale skończoną serią zmian w zwykłym języku literackim.

Często mówi się, że zupełnie niezależnie od indywidualnych innowacji język literacki jest szczególnie trudny do przetłumaczenia, odkąd znaczna część znaczenia zależy od specyficznych kulturowych wzorów konotacji

15 J. Ortega y Gasset *The misery and the splendor of translation*, trans. E. Gamble Miller, w: L. Venuti, *The translation studies reader*, ed. L. Venuti, Routledge, London–New York 2000, s. 51.

16 Tamże, s. 52.

17 F. Kafka *Dzienniki 1910–1923*, cz. 2, przeł. J. Werter, Puls, Londyn 1993, s. 10 (zapis z dnia 8 stycznia 1914 roku).



i niuansów. Mimo że ktoś mógłby równie dobrze przedstawić zupełnie inny argument: przecież literatura jest często odróżniana od filmu i telewizji przez fakt, że czytelnik jest konieczny, by wypełnić wydarzenie, które nie jest bezpośrednio dane, jak dzieje się na ekranie. Jak przekonywał Wolfgang Iser w *The act of reading*, literackie narracje działają mniej przez komunikowanie stałych informacji niż przez stwarzanie sugestywnych miejsc niedookreślonych, które czytelnik musi wypełnić. Iser następnie podkreślił (wbrew Romanowi Ingardenowi), że różni czytelnicy będą z konieczności produktywnie wypełniać te miejsca niedookreślone w różny sposób.

Co jest prawdą w odniesieniu do jakiegokolwiek dzieła literackiego, jest podwójną prawdą w odniesieniu do literatury światowej. Książka czytana w jednym języku i wewnątrz jednego kontekstu kulturowego przedstawia sytuację, w której – jak mówi Iser – czytelnicy będą się różnić, ale „sam tekst nie może się zmienić” i wywiera silne ograniczające działanie na zmienność reakcji czytelników<sup>18</sup>. Zaś tekst podróżujący za granicę w rzeczywistości zmienia się, zarówno w swojej ramie odniesienia, jak i zazwyczaj w języku. Efektem doskonałego tłumaczenia nie jest utrata niezapoeśredniczonej wizji oryginału, ale w y w y z s z a n i e naturalnej, kreatywnej interakcji czytelnika i tekstu. W tym sensie wiersz lub powieść można widzieć przez pryzmat odniesienia trwałego efektu właśnie przez umiejętność skutecznego przystosowania się do naszego osobistego doświadczenia. Czytelnicy w Sewilli czy Berlinie mogą dobrze wypełniać czarodziejską górę Tomasza Manna zapewne odmienną florą, ale to samo mogą robić dwaj różni czytelnicy w samym Berlinie. Podobnie różni czytelnicy chętnie zwizualizują tunikę z egipskiego wiersza odmiennie i będą robić to dalej nawet wtedy, gdy wszyscy tłumacze zawrą wspólny pakt, by nazywać to płaszczem czy *ghalabiyah*. Będąc dalekim od upraszczania napięcia w tłumaczeniu między *Wald* i *bosque* czy między Nową Anglią i Nowym Meksykiem, można powiedzieć, że znaczenia literackie zyskują pełny rezonans, kiedy zostają uzupełnione stosownie do indywidualnej wyobraźni i okoliczności, w jakich znajduje się czytelnik.

Oczywiście niektóre elementy dzieła literackiego mogą podlegać bardziej dowolnym zmianom niż inne i znaczna część interpretacyjnej odpowiedzialności tłumacza leży w przesądzeniu, które określone wzorce brzmienia, przedstawienia czy skojarzenia są ważne, by przełożyć je tak

18 W. Iser *The act of reading. A theory of aesthetic response*, przeł. D.H. Wilson, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978, s. 167.

dosłownie, jak to tylko możliwe. A mimo to nawet te elementy, które nie mogą być bezpośrednio odtwarzane w nowym języku, często mogą być przenoszone na innym poziomie tekstu. Niektóre z samodekonstruujących się zdań naprawdę nie mogą być przetłumaczone na angielski bez istotnej utraty gry ironii, lecz nawet ironia określana mianem „kafkowskiej” jest w pełni możliwa do przełożenia na poziomie paragrafu i sceny, nawet jeśli nie zawsze na poziomie pojedynczego zdania.

Świadomi trudności, które pociąga za sobą tłumaczenie na poziomie słowa i zdania, teoretycy tłumaczenia czasami posuwają się tak daleko, jak to tylko możliwe, by zobaczyć istotę samego języka jako pociągającego za sobą fundamentalną niekomunikowalność. Zatem George Steiner dowodzi w *Po wieży Babel*, że ludzkie społeczności zwielokrotniły języki nie tyle po to, by się ze sobą komunikować, ile raczej po to, by skrywać własne sekrety i zachowywać indywidualne tożsamości wbrew otaczającemu światu:

uważam, że skierowany na zewnątrz, komunikatywny, ekstrawertyczny nurt języka ma charakter drugorzędny, który w istotnej mierze mógł być względnie późnym nabytkiem socjohistorycznym. Pierwotny nurt skierowany jest do wewnątrz, jest z natury udomowiony. Każda mowa gromadzi zasoby świadomości, wizje świata całego klanu. Posiłkując się wciąż głęboko zakorzenionym w świadomości językowej Chińczyków porównaniem, możemy powiedzieć, że język buduje mur wokół „królestwa środka” tożsamości grupowej. Jest on tajemny dla osoby z zewnątrz, a tworzy dla własnego świata. [...] Tyle tysięcy języków ludzkich istniało, i nadal istnieje, ponieważ było tak wiele, szczególnie w archaicznych epokach historii społecznej, różnych grup zainteresowanych utrzymaniem w tajemnicy przed innymi oddziedziczonych, szczególnych źródeł tożsamości i zaangażowanych w tworzenie własnych światów semantycznych, własnych „uinnień” [alternities].<sup>19</sup>

Takie podejście mogło sprawiać wrażenie, że tłumaczenie jest niemożliwe, ale Steiner proponuje nam nadzieję obwarowaną zastrzeżeniami: przepaść między językami można rzeczywiście przeskoczyć, ale by to zrobić,

19 G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000, s. 323 [na temat neologizmu „alternity”, przełożonego jako „uinnienie” piszą tłumacze książki na język polski w *Słowie od tłumacza*, s. 68o – przyp. tłum.].

potrzeba heroicznego skoku interpretacyjnego. W rzeczywistości dotyczy to również samego Steinera. Proponuje on poważne skupienie się na stylu, na historycznych i kulturowych rezonansach indywidualnego słowa, wytwarzając czytanie, które jest często radosne, ale które zaczyna mieć przewagę nad bibliomanią:

Nie istnieje beczasowa forma semantyczna. Używając danego słowa, budzimy jak gdyby do rezonansu całą jego uprzednią historię. [...] Pełne odczytanie oznacza odtworzenie wszystkich możliwych okoliczności wartości i intencji, które rzeczywiście towarzyszą mowie. Dysponujemy narzędziami umożliwiającymi wykonanie tego zadania. Prawdziwy czytelnik jest nałogowym użytkownikiem słownika. [...] Bez takich lektur, jak *L'Argot ancien* Championa i bez leksykonów świata przestępczego Erica Patridge'a ważne składniki zachodniej literatury, od Villona po Geneta, są jedynie częściowo czytelne. [...] Wymagający czytelnik poezji z połowy XVII wieku często będzie odwoływał się do *Dictionary of Gardening* Królewskiego Towarzystwa Ogrodniczego.<sup>20</sup>

Proszę zauważyć to milczące przesunięcie, w którym „prawdziwy czytelnik” zostaje „w y m a g a j ą c y m czytelnikiem”<sup>21</sup>. Książka Steinera powstała w momencie apoteozy *close reading* w połowie lat 70., wzmocniona dodatkowo przez teorię hermeneutyczną, kiedy wielość dzieła mogła być mierzona jego zdolnością do zachowania własnej siły nawet po zmasowanym krytycznym ataku: „tylko wielka sztuka potrafi jednocześnie zasugerować i przetrwać wyczerpującą lub nachalną interpretację”<sup>22</sup>.

Podjęcie Steinera obejmuje politykę w równym stopniu, jak i hermeneutykę. W jego teorii dzieło sztuki staje się dublerem jednostki, która uporczywie stawia opór pokusom towarzyskości:

---

20 Tamże, s. 57-58.

21 Naukowe wymagania Steinera mogą nawet przewyższać rzeczywiste wymagania specjalistów zajmujących się daną epoką. Zaintrygowany przez jego do pewnego stopnia niewiarygodne przywoływanie słownika Królewskiego Towarzystwa Ogrodniczego przebadłem czterech specjalistów zajmujących się XVIII wiekiem, których prace szczególnie podziwiam: April Alliston, Jenny Davidson, Sturta Shermana i mojego brata – Leo Damroscha. Zapytałem ich, jak często korzystają z *Dictionary of Gardening*, przedstawiając im następujące możliwe odpowiedzi do wyboru: „często”, „okazjonalnie”, „rzadko” i „nigdy”. Cała czwórka wskazała na „nigdy”.

22 G. Steiner *Po wieży Babel...*, s. 61.

Nie istnieje chyba intelektualnie rozbudzony człowiek, który przynajmniej raz w życiu nie wpadł w gniew z powodu „publicystycznego” charakteru języka, który przynajmniej raz nie doświadczył prawie fizycznego poczucia dyskomfortu z powodu rozbieżności między wyjątkowością, nowatorstwem swoich odczuć a wytartym znaczeniem słów. Nie do przyjęcia jest fakt, że potrzeby, sympatie, nienawiści, introspekcje odczuwane jako w przeważnej mierze własne, kształtujące naszą świadomość tożsamości i świata, musimy wyrażać w tej wulgarności nawet wtedy (to największy absurd), kiedy mówimy do siebie. Choćby nasze pragnienie było najbardziej intymne, zupełnie bezprecedensowe, filizanki dotykały już wcześniej inne usta.<sup>23</sup>

Steiner podąża dalej, by dostrzec to spełnienie jako traumę psychiczną doznawaną przez nas we wczesnym okresie życia. „Można się tylko domyślać”, trzeźwo podsumowuje, „jakim ciosem jest takie odkrycie dla dziecięcej psychiki”<sup>24</sup>. Steiner powtarza tutaj za Jacques’em Lacanem widzenie języka jako formy wykrystalizowanej alienacji, a znużone życiem dziecko Steinera jest blisko związane z antybohaterem z Lacanowskiej „fazy lustra”, brzdącem oszalałym przez odkrycie, że cały świat nie jest prostą projekcją jego własnego ego.

Nieładnie, brzdące: wy n a l e ż y c i e do szerszego społeczeństwa i jeśli dorastacie po to, by zostać profesorami, nigdy nie możecie opanować nawet lokalnego pola w takim stopniu, by być wolnym od zależności od specjalistów z innych dziedzin, znających rzeczy, których wy nie znacie, włączając w to inne języki. Używać tłumaczeń oznacza akceptować rzeczywistość, w której teksty przychodzą do nas zapośredniczone przez istniejące ramy recepcji i interpretacji. Z konieczności współpracujemy z innymi, którzy ukształtowali to, co czytamy i jak to czytamy. W rzeczy samej jakiegokolwiek dzieła napisane wcześniej w naszym własnym kraju dotyczą nas w znacznej mierze w taki sam sposób, w jaki Walter Benjamin opisywał samo tłumaczenie: „przekład wynika z oryginału. Wprawdzie nie tyle z jego życia, ile raczej z jego «przetrwania». Przekład pojawia się wszakże później niż oryginał i w przypadku wielkich dzieł, nigdy nie znajdujących powołanego tłumacza w epoce swego powstania, określa

23 Tamże, s. 250.

24 Tamże, s. 250-251.

on kolejne stadium ich życia”<sup>25</sup>. Specjalista wyposażony w obszerny materiał badawczy może zrobić wiele, by na powrót przybliżyć nas do świata, w którym dawny lub zagraniczny wiersz został napisany. Generalista, zainteresowany światowym życiem pozagrobowym wiersza, nie ma takiego luksusu ani nawet takiej potrzeby.

Jego relatywna wolność od kontekstu nie wymaga, by dzieło literatury światowej zostało zredukowane i zupełnie odłączone od jego oryginalnej kultury. Ktoś, kto jest zaangażowany w tłumaczenie lub studiowanie dzieł z innych kultur, musi zawsze ważyć, ile informacji kulturowych potrzeba i jak powinny zostać przedstawione. Istotną konsekwencją rosnącego uznania, że tłumaczenie jest tłumaczeniem, była wielka otwartość na zapewnianie informacji kontekstowych. Często w przeszłości tłumacze wcale nie dawali takich informacji lub wkomponowywali je milcząco w samo tłumaczenie, tak by ocalić pozorną czystość tekstu – chociaż w rzeczywistości musieli zniekształcać tekst, aby uniknąć zerwania rzekomo bezpośredniego spotkania czytelnika z dziełem. Zwłaszcza kiedy omawiany tekst był zarówno stary, jak i zagraniczny, tłumaczenia musiały bądź to stać się bardzo luźnymi parafrazami (jak *Arabian night* Burtona), bądź zasymilować się z normami kraju-gospodarza (jak *Rubáiyat of Omar Kháyyyám* Edwarda Fitzgeralda)<sup>26</sup>. Odwrotnie zaś w przypadku naukowców, którzy będą przedstawiali dwujęzyczne edycje opatrzone rozbudowanymi komentarzami, pełnymi informacji kulturowych, ale z tłumaczeniem bardzo często tylko w niewielkim stopniu dającym się czytać.

Ten wybór albo-albo w coraz większym stopniu traci na znaczeniu. Klasyczne tłumaczenie *Opowieści o [księżciu] Genji* [na język angielski] Arthura Waleya zanurzone jest w ciepłym żarze edwardiańskiej prozy; w tej książce autor tłumaczenia zdławił także to, co najwyraźniej uważał za niszczący efekt setek wierszy rozrzuconych w tekście, wykreślając większość z nich i tłumacząc pozostałe jako prozę. Waley także w dowolny sposób parafrazował i rozwijał ustępy, aby wstawić niezbędne dla zachodniego czytelnika informacje wyjaśniające. Mimo to nawet jego asymilacyjne tłumaczenie

25 W. Benjamin *Zadania tłumacza*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 295.

26 Fitzgerald był całkiem otwarty w kwestii swojego programu asymilacyjnego. Jak pisał do przyjaciela w 1857 roku, „to jest dla mnie zabawa korzystać ze swobody jaką mam z tymi Persami, którzy (jak myślę) nie są Poetami w wystarczającym stopniu, by odstraszyć kogoś od takich dygresji i którzy naprawdę chcą trochę Sztuki by ich kształtowała” (cyt. za: S. Bassnett *Comparative literature. A critical introduction*, Blackwell, Oxford 1993, s. 18).

zawiera przypisy po to, by wyjaśnić odniesienia kulturowe i literackie, które nie mogły zostać z łatwością włączone w sam tekst. Pięćdziesiąt lat później przekład Edwarda Seidenstickera z 1976 roku daje znacznie bardziej dosłowne (a znacznie mniej edwardiańskie) tłumaczenie, otwierając układ tekstu poematu na poezję. Seidensticker poszedł również dalej niż Waley w ramowaniu swojego przekładu, z obszernym wstępem (ponad dwukrotnie dłuższym niż u Waleya) i z pełniejszymi literackimi odniesieniami w przypisach. W swoim wstępie Seidensticker zauważył, że napisał znacznie więcej uwag, niż pojawiło się ich w opublikowanym tłumaczeniu; jego redaktor w wydawnictwie Knopf zmusił go do znacznego ich skrócenia, wyraźnie obawiając się, że pełne komentarze odstraszą popularnych czytelników, dla których przekład był przeznaczony. I tak w ostatecznym rozrachunku liczba komentarzy zwiększyła się nieznacznie ponad ich liczbę w wydaniu Waleya.

*Genji* niedawno zostało przetłumaczone raz jeszcze, przez Royalla Tylera (2001). I chociaż również ten przekład jest przeznaczony dla odbiorcy ogólnego, wydawnictwo Viking pozwoliło Tylerowi na około trzy razy więcej przypisów co Seidenstickerowi dwadzieścia pięć lat wcześniej; wiele stron ma sześć i więcej przypisów, oferując strumień informacji kulturowych, które jednocześnie podkreślają obcość tekstu i dostarczają czytelnikowi informacji, mających zmniejszyć dystans między światem japońskim a angielskim, średniowiecznym a współczesnym. Ponadto tłumaczenie Tylera kończy się ponad pięćdziesięciostronicowymi wyjaśniającymi uwagami końcowymi, zawierającymi mapy, plany domów i obszerny glosariusz, dotyczący nie tylko nazw, ale i farb, ubrań, tytułów i urzędów, wszystkich elementów, które oddawane są przez zawile słownictwo w języku japońskim, a które tylko częściowo może zostać przetłumaczone na język angielski. Nowy przekład był szeroko omawiany w prasie popularnej, a recenzenci szczególnie chwalili bogactwo komentarzy połączone z elokwencją prozy.

Jak napisał André Lefevere, bezpośrednia prezentacja kontekstu kulturowego jest często niezbędna, jeśli chcemy uniknąć asymilacji do naszych własnych norm, a to wymaga od nas jako czytelników zaakceptowania mediacyjnej roli tłumaczenia:

Jeśli my już dłużej nie będziemy tłumaczyć chińskiej poezji z dynastii T'ang „jak gdyby” to był wiersz biały imagistów, którym zdecydowanie nie jest, powinniśmy być w stanie rozpocząć rozumienie poezji T'ang w jej własnych terminach. Jednakże to oznacza, że będziemy musieli

powiedzieć czytelnikom naszych tłumaczeń, jaka poezja T'ang naprawdę jest, przez wstępy, szczegółowe analizy wybranych tekstów itp. Zatem powinniśmy nauczyć się dokonać skoku, który często nazywamy „z wyobraźni”, ale który znacznie lepiej i trafnie może zostać określony mianem skoku „z imperializmu”. Pytanie, czy kultury zachodnie są na to gotowe.<sup>27</sup>

Sekwencja tłumaczeń *Genji* wskazuje, że czytelnicy rzeczywiście są coraz bardziej przygotowani właśnie na ten rodzaj kontekstualnego ramowania.

W tym samym czasie, kiedy czytamy w eliptycznej przestrzeni literatury światowej, niedokładnie rozumiemy zagraniczne dzieło „w jego własnych terminach”, i skok z wyobraźni jest wciąż potrzebny. Przeznaczone dla czytelników literatury światowej nowe tłumaczenie *Genji* Royalla Tylera wciąż prezentuje znacznie mniej kontekstowych informacji, niż posiadają ich specjaliści. Wystarczy czytać rozprawy naukowe, takie jak *The world of the shining prince* Ivana Morrisa czy *The bridge of dreams: a poetics of „The Tale of Genji”* Haruo Shirane'a, w których przedstawiono całe bogactwo historycznych i intertekstualnych informacji. W znacznym stopniu przewyższa to cokolwiek, o czym marzyliśmy, nawet w filozofii tłumaczenia Lefevere'a. Jednak aby czytać Shirane'a albo aby iść dalej i czytać starsze romanse i zbiory poezji, o których wspominał Murasaki Shikibu, trzeba uczynić znaczący krok, by iść za *Genji* z powrotem do jego rodzimej kultury. Jest to dające ogromną satysfakcję i fascynujące poszukiwanie – ale jest to podejście, które przenosi czyjeś rozumienie do rzeczywistości literatury japońskiej. I na odwrót: kiedy czytamy *Genji* jako dzieło literatury światowej, tłumaczymy je całkowicie poza kulturą rodzimą, w nowym i szerszym kontekście. Możemy uczynić to tłumaczenie znacznie bardziej efektywnym, jeśli skorzystamy z wiedzy, którą posiadają specjaliści, ale będziemy używać tych informacji selektywnie i dla innych celów. Gdy specjaliści usiłują oddać tak dużo, jak tylko możliwe z zakresu kultury źródłowej, student literatury światowej stoi na zewnątrz, podobnie jak Benjamin opisywał tłumaczenie samo w sobie stojące na zewnątrz oryginalnego języka dzieła, stając w obliczu zalesionego grzbietu, który każdy z nas zalesi swoimi własnymi, ulubionymi drzewami: „Przekład natomiast, w przeciwieństwie do dzieła twórcy, znajduje się niejako poza obrębem samego lasu języka i nie

27 A. Lefevere *Composing the other*, w: *Post-colonial translation: theory and practice*, ed. S. Bassnett, H. Trivedi, Routledge, London 1999, s. 78.

zapuszczając się w jego głąb posyła weń głos oryginału z owego jedyne-  
miejsca, gdzie echu jego języka wtóruje odgłos obcojęzycznego dzieła”<sup>28</sup>.

Przejdźmy zatem do ostatniej części definicji literatury światowej: to nie ustalony kanon tekstów, lecz tryb lektury, bezstronne zaangażowanie w świat poza naszym własnym. W jakimkolwiek czasie zmienna liczba zagranicznych dzieł będzie cyrkulowała aktywnie wewnątrz danej kultury, a ich podzbiór będzie powszechnie w niej uczestniczył i będzie miał status kanoniczny, ale różne grupy wewnątrz społeczeństwa i różne jednostki wewnątrz jakiejś grupy będą tworzyć różne zbiory dzieł, mieszając dzieła kanoniczne i niekanoniczne, tworząc faktyczne mikrokanony. Bruce Robbins powiedział o lokalnie modulowanym kosmopolityzmie, że wymaga on nie idealnej bezstronności, ale „rzeczywistości ponownego wiązania, wielokrotnego wiązania albo wiązania na odległość”<sup>29</sup>. Te wiązania literatury światowej są zwielokrotniane przez fakt, że jest to fenomen równocześnie wspólnotowy, jak i indywidualny. Duża i wielowarstwowa grupa zagranicznych dzieł krążących w danej kulturze jest także doświadczana na poziomie indywidualnej przyjemności przez poszczególnych czytelników, dzieje się to na rozmaite sposoby, które mogą znacząco odbiegać od społecznych celów, które zazwyczaj leżą u podłoża definiowania i formalnej transmisji dziedzictwa literackiego. Teksty istnieją zarówno razem, jak i osobno: kiedy czytamy Dantego, jesteśmy świadomi, że spotykamy się z ważnym dziełem literatury światowej, które czerpie z bogactwa wcześniejszej literatury i które rzuca cień na przyszłość, na znaczną część tego, co następuje po nim. Nawet jeśli zauważymy takie powiązania, jesteśmy zarazem zanurzeni wewnątrz osobliwego świata Dantego, w wyimaginowanym uniwersum bardzo różnym od tego wyobrazonego przez Wergiliusza czy św. Pawła, świat ten zaś będzie radykalnie rewidowany po kolei przez Milтона, Gogola i Walcott’a, w kontekście ich własnych, odmiennych celów.

Indywidualny urok tekstu został pięknie wyrażony przez Jamesa Joyce’a w słowach, które formułują drugie motto do niniejszej książki: „(Stoop proszę) o ile nieabced [*abcdminded*] wam skupienie, kaóło tej książki skłuczym, cóż za kurioza znaków (schylże się zatrzymać), w tym allaphbecie!

28 W. Benjmain *Zadania tłumacza*, s. 301.

29 B. Robbins *Actually existing cosmopolitanism*, w: *Cosmopolitics. Thinking and feeling beyond the nation*, ed. Pheng Cheah, B. Robbins, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, s. 3.



Czy wy (My i Ty mamy za sobą) potrafilibyście orzec czyto za świat [*rede its world*]?"<sup>30</sup>. Zapominamy się w czytaniu (podwójny sens „nieabced” [*abcedminded*]); jak Hormuzd Rassam i George Smith usiłujący odczytać znaki na glinianych tabliczkach, które wyciągnęli z ziemi, wchodzimy w złożone relacje z dziełem, jak sugerował Joyce przez „czyto” [„czytonie”] jego świata [*„rede” its world*]. Czytamy, ale także wchodzimy aktywnie w dialog z dziełem (niemieckie *reden* – „rozmawiać”), tak jakbyśmy sami pisali trzciną.

Wielka rozmowa literatury światowej odbywa się na dwóch bardzo różnych poziomach: między autorami, którzy znają i odpowiadają na dzieła innych, i w umyśle czytelnika, gdzie dzieła spotykają się i wchodzą w interakcje na sposoby, które mogą mieć niewiele wspólnego ze wzajemną kulturą i historyczną bliskością. Ktoś, kto czyta *W stronę Swanna* i *Opowieść o Genji* razem, prawdopodobnie będzie je postrzegał jako rezonujące na wiele różnych sposobów, wiążąc jeden tekst z drugim przynajmniej w takim stopniu, w jakim czytelnik wprzęgnięty w tradycję narodową dostreże Prousta złączonego z Balzakiem, lub *Genji* z *Opowieścią o rodzie Heike*. Literatura światowa jest w grze, kiedy kilka zagranicznych dzieł zaczyna współbrzmieć razem w naszym umyśle. Dostarcza nam to kolejnego rozwiązania problemu drzemiącej wśród komparatystów trwogi: literatura światowa nie jest niezmiernym korpusem materiału, który musi zostać w jakiś niemożliwy sposób opanowany; to jest tryb czytania, którego można doświadczać i n t e n s y w n i e z kilkoma dziełami równie efektywnie, co w przypadku badania e k s t e n s y w n e g o z dużą ich liczbą.

Wielka książka Auerbacha nie byłaby znacznie lepsza, gdyby dopisał dalsze rozdziały w rodzaju tych, które by dodał, gdyby miał dość czasu i świata na pisanie: rozdział o Apolloniosie z Rodos, by pokazać większą głębię hellenistycznej epiki; cały rozdział o Prouście, teraz raczej niefortunnie wciśnięty na marginesie rozdziału o Woolf, by przedstawić pełniejszy opis modernizmu. Tego typu dodatki na pewno wniosłyby coś do jego wywodu, ale książka, licząc 557 stron, jest i tak wystarczająco długa. On mógłby zyskać więcej, gdyby s k r ó c i ł niektóre rozdziały: gdyby omawiał raczej tuzin dzieł niż dwadzieścia i gdyby zrobił aktywny użytek z badań tych, którzy spędzają życie na badaniach pojedynczych okresów i kultur, przez które Auerbach przechodził.

Tak jak w badaniach, podobnie jest i w dydaktyce. W miarę jak nauczyciele i wydawcy usiłowali objąć nasz wciąż rozszerzający się kanon,

30 J. Joyce *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 18.

antologii robiły się coraz większe i większe. Kiedy prezentujemy wybraną tradycję narodową, wciąż rządzi logika dawania poczucia, że pokazujemy autorów aktualnie uznawanych za najważniejszych, jeśli jednak czas i miejsce pozwalają, włączamy do wyboru również mniej znane postaci. Zadanie staje się niemożliwe z jakąkolwiek prawdziwie globalną wizją literatury światowej, zatem najwyraźniej potrzebne są inne podejścia. Zdefiniowanie równej płaszczyzny wymaga minimalnie trzech punktów i prawdopodobnie trzy prace interesująco zestawione ze sobą i badane z uwagą mogą zdefiniować pole literackie. *Antygona*, *Śakuntalā*, *Wieczór Trzech Króli* mogą razem otworzyć świat dramatycznych możliwości. Jak sugerowałem, *Opowieść o Genji* może być czytana owocnie z np. *W stronę Swanna* Prousta. Nie ma dowodów na to, by Proust czytał Murasaki, chociaż jego książka odzwierciedla francuską *japonaiserie* jego czasów, ale jeśli chcemy bezpośredniego łącznika między książkami, które możemy zestawić, to będzie to *Wiosenny śnieg* Yukio Mishimy, który przepisuje i obala zarówno Murasaki, jak i Prousta.

Murasaki może być także widziana z zupełnie innym skutkiem w kontekście opowieści, w połączeniu np. z *Księżą tysiąca i jednej nocy* czy *Dekameronem* Boccaccia. Jej książka może być też używana do dyskusji na tematy *gender* w połączeniu z *Księżą o mieście kobiet* Christine de Pisan i *Tristanem* Gottfrieda. Czy jeszcze inaczej, można uprawiać kulturowo podbudowaną komparatystykę i omawiać ewolucję pisarstwa kobiet w kulturach dworskich, skupiając się na *Genji* i na *Księżnej de Clèves* Madame de Lafayette. Porównanie tego rodzaju może dostarczyć logicznej ramy dla grupy kilku powiązanych dzieł wokół każdego z głównych tekstów. Wraz z *Genji* możemy czytać klasyczne wiersze z wczesnych zbiorów *Man'yōshū* i *Kokinshū*, i moglibyśmy także dodać *Notatnik spod wezgłowia* Sei Shōnagon, razem z *Dziennikiem Sarashiny*, napisanym kilka dekad później przez kobietę, która uwierzyła, że była rzeczywistą reinkarnacją samej Murasaki. *Księżna de Clèves* mogłaby zostać podobnie obramowana wyborem z pamiętników La Rochefoucauld i z listów Madame de Sévigné.

Efekt którejś z tych kombinacji jest znacząco różny od tego, który otrzymujemy dzięki semestrowi zajęć poświęconych historii średniowiecznej Japonii czy XVII-wiecznej Francji. Co więcej, jest różny od ostatecznego efektu semestru zajęć poświęconych Japonii, po którym następuje semestr zajęć poświęconych Francji. Zanurzenie w pojedynczą kulturę reprezentuje tryb stosunkowo bezpośredniego w nią zaangażowania, trafnie symbolizowane jest zaś przez starania, by nabyć „prawie-rodzimą płynność” w języku danej

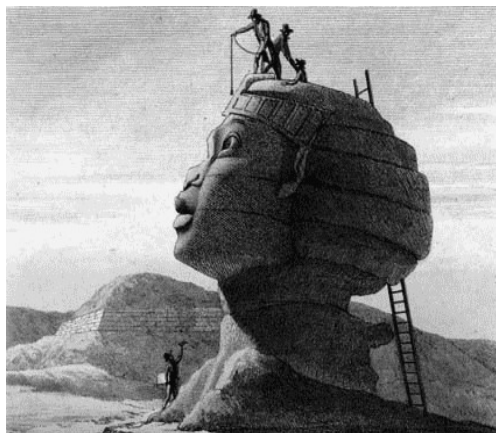
kultury. W przeciwieństwie do tego czytanie i badanie literatury światowej jest właściwie osobnym trybem naszego zaangażowania; wprowadza on w inny rodzaj dialogu z dziełem, niewymagający utożsamienia lub biegłości, ale dyscypliny dystansu i różnicy. Spotkamy się z dziełem nie w sercu kultury źródłowej, ale w polu sił wygenerowanych między dziełami, które mogą pochodzić z bardzo różnych kultur i obszarów.

Ta eliptyczna relacja charakteryzuje uprzednio nasze doświadczanie zagranicznych tradycji narodowych, ale i tam jest odpowiednio wyraźna różnica w stopniu, zarówno z powodu zwielokrotnienia elips, jak i z powodu zwiększenia kąta refrakcji. Dzieła literatury światowej oddziałują na siebie wzajemnie w naładowanym polu zdefiniowanym przez niestabilny i złożony zestaw możliwości przeciwstawienia i kombinacji: „wszechstronnym stosunkom wzajemnym”, jak w trafnym wyrażeniu Marksa i Engelsa. Przeprowadzając triangulację między naszą obecną sytuacją i ogromną różnorodnością innych kultur dookoła nas i wciąż przed nami, nie zobaczymy dzieł literatury światowej w pełni chronionych wewnątrz ich kontekstu kulturowego, tak jak robimy, kiedy czytamy te dzieła wewnątrz ich własnej tradycji, ale stopień dystansu od tradycji rodzimej może nam pomóc doćnić ścieżki, którymi dzieło literackie przybywa z i od jego miejsca pochodzenia. Jeśli następnie obserwujemy samych siebie postrzegających proces oddzielania dzieła od miejsca jego pochodzenia, zyskujemy nowy punkt obserwacyjny na naszą własną pozycję. Efekt może być prawie odwrotny od „fuzji horyzontów”, którą wyobrażał sobie Friedrich Schleiermacher, a także i to, że zajdzie ona w momencie spotkania z odległym tekstem; właściwie możemy doświadczyć naszego zwykłego horyzontu jako zdecydowanie nierównego pod wpływem dzieł, których obcość pozostaje w pełni widoczna.

Mój końcowy obraz ma zilustrować ten punkt dojścia<sup>31</sup>. Tak jak dzieło literatury światowej, tak i ten obraz może być widziany emblematycznie lub z uwagą skupioną na jego historycznym kontekście, historii która nie jest zlokalizowana ani we współczesności, ani w starożytnym Egipcie. Posłużono się nim tutaj jako znakiem, by wskazać na otwieranie się świata literatury światowej: to, co było kiedyś w dużym stopniu europejskie i chroniło mężczyzn, ograniczone zarówno historycznie, jak i geograficznie, stało się

31 Mowa tutaj o ilustracji znajdującej się na s. 280, poprzedzającej niniejszy rozdział, jak i na okładce książki – *Wielki Sfinks w Gizie, 1798*; z: D.V. Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*, Paris 1802 (przyp. tłum).

znacznie szerszym i mniej rozpoznanym terenem. Na ilustracji tej mamy zatem europejskich mężczyzn starających się zmierzyć figurę, która jest afrykańska i kobieca z wyglądu i znacznie starsza niż starożytność Grecji. Wielki Sfinks w Gizie, z czasów tej akwaforty, wciąż zakopana po ramiona w piasku, zastanawiała swoich europejskich interlokutorów tak bardzo, jak



jej literacki odpowiednik, powołany do życia dwa i pół tysiąca lat temu przez Sofoklesa, rzucający wyzwanie Edypowi, by rozwiązał zagadkę ludzkiej tożsamości<sup>32</sup>.

Jak na razie – wygląda to całkiem dobrze. Ale możemy także uhistorycznić nasz obraz. Panowie ze sznurkiem pionu i szkicownikiem są czwórką naukowców, których Napoleon zabrał

ze sobą w 1798 roku, kiedy podjął fatalną próbę podbicia Egiptu; obrazek został naszkicowany na miejscu przez jednego z artystów ekspedycji, barona Dominique'a Vivanta Denona, dyplomate, dramaturga i malarza. W długiej historii europejskich podbojów było może tylko kilka inwazji tak bezcelowych zarówno z wojskowego, jak i politycznego punktu widzenia jak ta. Głównym celem najazdu Napoleona na Egipt było zadanie ciosu zdobyczym rosnącego imperializmu Anglii: jego nadzieją było rozpoczęcie demontażu Imperium Otomańskiego, zanim Brytyjczycy zrealizują to przedsięwzięcie, i ostateczne podbicie samej Anglii. „Droga do Londynu wiedzie przez Egipt”, jak deklarował<sup>33</sup>. Wyruszył z Tulonu w maju 1798 roku na ponad

32 Prawdopodobnie pod wpływem greckiej tradycji, w której sfinksy były kobietami, Denon sporettował Wielkiego Sfinksa wyglądającego raczej jak nubijska księżniczka niż z wyraźnymi męskimi cechami, które inni artyści przekazali bardziej dokładnie. W swojej opowieści Denon opisuje wyraz twarzy Sfinksa jako „douce, gracieuse, et tranquille”, chwalać miękkość ust (D.V. Denon *Voyage dans...*, s. 109); ogólnie rzecz biorąc, wydaje się, że bardziej właściwie byłoby odnosić się do wersji Sfinksa Denona jako do kobiety.

33 A. Siliotti *Egypt lost and found: explorers and travelers on the Nile*, Stewart, Tabori and Chang, New York 1999, s. 83.

trzystu statkach, z załogą dziesięciu tysięcy marynarzy, wiozących trzydzieści pięć tysięcy żołnierzy. On i jego siły szybko zdobyły Aleksandrię i kierowały się w stronę Kairu, skąd wypędziły otomańskiego generała Murada Beya.

Ale wkrótce sprawy zaczęły się toczyć niepomyślnie dla Francuzów. W sierpniu 1798 roku dowodzona przez Horatia Nelsona brytyjska marynarka wojenna zniszczyła francuską flotę w Aleksandrii, czyniąc z armii Napoleona rzeczywistych więźniów w ich nowo podbitym kraju. Napoleon wysłał swojego błyskotliwego młodego generała Desaix w górę Nilu, by ścigał Murada Beya; w serii krwawych bitew Desaix zdobył kontrolę nad większością Górnego Egiptu. W międzyczasie wybuchła seria brutalnych powstań w Kairze rozpoczęta przez Egipcjan, którzy doszli do wniosku, że Francuzi są gorszymi ciemiężycielami niż ich otomańscy poprzednicy. Inne bitwy stoczono przeciwko sprzymierzonym armiom otomańskiej i brytyjskiej. W czasie trwającego rok pobytu w Egipcie w wyniku działań wojennych i zarazy Napoleon stracił połowę armii. Zdołał się utrzymać, wygrywając główną bitwę pod Abukirem w lipcu 1799 roku, aczkolwiek ceną tego zwycięstwa były tysiące istnień ludzkich; lecz pokonani w Europie Francuzi zmusili go do powrotu do Francji, wypłynął więc w tajemnicy z Egiptu, by uniknąć brytyjskiej blokady. Kilka miesięcy później Desaix także wrócił do Europy, gdzie został zabity w bitwie pod Marengo w czerwcu 1800 roku. Niezwykłym zbiegiem okoliczności generał Jean-Baptiste Kléber, dowódca Napoleona w Egipcie, został zamordowany mniej więcej w tym samym czasie co Desaix dwa tysiące mil dalej we Włoszech.

Pozostałe w Egipcie siły Napoleona starły się w kilku więcej krwawych zwycięskich bitwach przeciwko lokalnym i zagranicznym przeciwnikom, ale następnie, w marcu 1801 roku Francuzi zostali dotkliwie pokonani przez Brytyjczyków. Krótco przed tym, jak major generał Lanusse został w tej kulminacyjnej bitwie zabity, oświadczył swojemu dowódcy, Jacques'owi-François de Bussay de Menou: „Człowiek taki jak pan nigdy nie powinien dowodzić francuską armią. Nie jest pan zdolny nawet do prowadzenia kuchni Republiki”<sup>34</sup>. Trzy miesiące później pozostali Francuzi poddali się Anglikom, którzy pozwolili im wyjechać z kraju i objęli kontrolę nad Egiptem. Inwazja Napoleona kosztowała około dwudziestu tysięcy ofiar wśród jego własnych oddziałów i zebrała jeszcze większe żniwo wśród Egipcjan, których teoretycznie wyzwalało. Daleko zatem było do zmniejszenia

34 Tamże, s. 87.

siły Brytyjczyków, a co więcej, cała smutna sekwencja zdarzeń tylko ich wzmocniła.

Jedyną kwestią o rzeczywistym znaczeniu, wynikłą z tej niefortunnej przygody była praca komitetu 167 naukowców Napoleona, choć podróż była zgubna również dla wielu z nich: trzydziestu dwóch z nich zmarło od ran i chorób w trakcie ekspedycji. Pozostali przy życiu zabrali się za badanie i studiowanie Egiptu i jego starożytnych zabytków, a ich praca została uwieńczona całkowicie niespodziewanym odkryciem Kamienia z Rosetty. Dwie dekady później odszyfrowanie hieroglifów przez Champolliona stworzyło podwaliny pod odtworzenie języka, historii i literatury starożytnego Egiptu. Podniecenie otaczające te odkrycia z kolei zainspirowało Henry'ego Rawlinsona do poszukiwania i odszyfrowania pisma klinowego z inskrypcji z Behistun i zaprowadziło następnie do odtworzenia Gilgamesza i kilku dziś nam znanych literatur głównych kultur starożytnego Bliskiego Wschodu.

Vivant Denon był pierwszym, który rozbudził zainteresowanie szerszej publiczności studiami dotyczącymi starożytnego Bliskiego Wschodu: jego obficie ilustrowane sprawozdanie z podróży w górę Nilu z Desaixem stało się europejskim bestsellerem, kiedy zostało opublikowane w 1802 roku jako *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*. Denon zadedykował swoje wielkie dzieło Napoleonowi, chwając go jako godnego następcę największych spośród dawnych faraonów:

Wiążąc blask twojego imienia ze wspaniałością zabytków Egiptu, mamy łączyć chlubne kroniki naszych własnych czasów z legendarnymi wiekami starożytności; i ożywiać prochy Sezostriasa i Mendesa, którzy chcieliby byś był zdobywcą, i chcieliby byś był dobroczyńcą. Cała Europa, dowiadując się, że towarzyszyłem tobie w jednej z twoich najbardziej pamiętnych ekspedycji, odbierze moje dzieło z gorliwością i zainteresowaniem. Nie zaniedbałem niczego, co w mojej mocy, by świadczyć o godności Bohatera, któremu jest ono dedykowane.<sup>35</sup>

Historia fatalnej wyprawy Napoleona pociąga za sobą jednak znacznie więcej straconych istnień ludzkich niż te, które udało się ożywić. Mimo to Denon i jego koledzy zapoczątkowali odkrywanie zaginionych przed długi czas dzieł sztuki i pisarstwa, które – w pewnym sensie – ożywiły

35 D.V. Denon *Voyage dans...*, s. 31.

monarchów, takich jak wielcy królowie z XII Dynastii Senuseret I-III, znani Denonowi ze spisanej półtora tysiąca lat później relacji Herodota, jako pojedyncza postać, nieprecyzyjnie zapamiętana jako „Sezostris”.

Francuzi polegli, chcąc zdominować kulturę egipską, którą Napoleon starał się zreorganizować według francuskich wzorców, lecz nie udało im się nawet pozostać w posiadaniu dających się przewieźć zabytków, które odkryli, a które zwycięscy Anglicy zarekwirowali: British Museum otrzymało Kamień z Rosetty. Podbój się nie powiódł i wydaje się, że jest coś z ponurego losu w porównaniu przez Denona Napoleona z Sezostrisem – albo utożsamieniu się samego Napoleona z Aleksandrem Wielkim, którego śladami podążał – jak sam wierzył – do założonej przez swojego poprzednika-zdobywcę Aleksandrii. W tym czasie, będąc w Europie panem własnego losu, Napoleon zagubił się w piaskach Egiptu. Jego fascynacja egipską starożytnością była szczerą: „Żołnierze”, powiedział swojej armii przed piramidami w Gizie, „pamiętajcie, że czterdzieści wieków patrzy na was z wysokości tych pomników!”<sup>36</sup>. Niemniej jednak bardziej bezstronne zaangażowanie musiałyby być bardziej wszechstronne, autentycznie mobilizować do spotkania takiego, jakiego teraz mamy szansę doświadczyć, kiedy szukamy raczej przyjemności i oświecenia niż zaborczej władzy nad kulturowymi wytworami świata. Panowie z „Commission des Arts et des Sciences” Napoleona ponieśli porażkę, chcąc poznać prawdziwy rozmiar Sfinksa, choć możemy ich zobaczyć starających się dosłownie dostać do jej głowy. Sfinks odwraca się, nie będąc zainteresowaną konwersacją, którą znaleźć można u Sofoklesa. W grafice Denona podnosi ona oczy, rozchyła usta, jakby miała coś powiedzieć, lecz nie po to, by przepytować efemerycznych śmiertelników, których obecność ignorowała; ona pozdrawia Amona-Re, Władcę Dwoch Ziem [Pana Górnego i Dolnego Egiptu], który zawsze wstaje o świcie, doskonały każdego dnia, by błyszczeć w sile swojego wiecznego królestwa.

Przełożył *Adam F. Kola*

---

<sup>36</sup> A. Siliotti *Egypt lost*, s. 83 (polskie tłumaczenie w: M. Brandys *Oficer największych nadziei*, Iskry, Warszawa 1964, s. 183).

## Abstract

---

**David Damrosch**

HARVARD UNIVERSITY

*World Enough and Time*

This is a Polish translation of the final chapter of David Damrosch's book *What is World Literature?* (Princeton University Press, Princeton-Oxford 2003, pp. 281-303). Damrosch proposes a threefold definition of world literature by focusing on the world, the text, and the reader. Thus, world literature is, first, an elliptical refraction of national literatures; second, writing that gains in translation; and third, not a set canon of texts but a mode of reading – a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time.