

MANUEL GHILARDUCCI Humboldt-Universität zu Berlin

**POETYCKIE FIGURY CIEMNOŚCI HERMENEUTYCZNEJ
I EPISTEMOLOGICZNEJ CYPRIAN NORWID, KONSTANTIN
SŁUCZEWSKI, DORDE KODER**

Wstęp, albo literaturoznawstwo w ciemnym morzu niezrozumiałości

Nigdy nie możemy rozumieć siebie do końca,
ale możemy zrozumieć o wiele więcej niż siebie¹.

W roku 2014 słowacki pisarz Juráj Briškár opublikował zbiór esejów zatytułowany *Sprievodca nezrozumiteľnosťou* (Przewodnik po niezrozumiałości). Zawarte w nim rozważania zrodziły się w czasie, gdy autor mieszkał w Wielkiej Brytanii. Nieznajomość języka angielskiego sprawiła, że udziałem eseisty stały się wtedy alternatywne doświadczenia hermeneutyczne i epistemologiczne. Żeby zorientować się w otaczającym świecie i zrozumieć ludzi wokół siebie, Briškár skupiał się na gestach, głosach i nastrojach miejskich. Interesując się innymi modalnościami kognitywnymi, kwestionował prymat racjonalistyczno-fenomenologicznego podejścia do rzeczywistości. Nie wiązał jednak niezrozumiałości wyłącznie z doświadczeniem obcości. Książka Briškára obejmuje też refleksje poświęcone tej problematyce jako zjawisku filologicznemu. Prozaik pisał np.:

Niezrozumiałość przypomina mi morze, duże i niezauważone. Zapelnia przestrzeń wokół małych wysepek [...], [...] w trudny do dostrzeżenia sposób, wraz z gwizdzącym szyderczo wiatrem, komentuje z podziwem to, co dzieje się na ulicach. Należałoby stworzyć wydział niezrozumiałości na [...] uniwersytecie².

Wizualizując pojęcie niezrozumiałości w obrazie morza, Briškár łączy problem niezrozumiałości z tradycją wzrokocentryczną, tak istotną dla filozofii zachodniej i hermeneutyki filologicznej³. W ramach tej tradycji interpretacja tekstów literackich przedstawiana jest często jako proces polegający na oświeclaniu ciemności. Autor omawianego zbioru krytykuje jednak pierwszeństwo jasności w interpretowaniu świata: morze niezrozumiałości w przywołanym przez niego obrazie, nieprzypad-

¹ Novalis, *Vermischte Bemerkungen*. W zb.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. H. J. Balmes. Wyd. 3. Frankfurt am Main 2020, s. 359. Wszystkie tłumaczenia na język polski zawarte w tym artykule są mojego autorstwa. Jestem świadomy istnienia polskich przekładów w niektórych przypadkach, zależy mi jednak na maksymalnej wierności filologicznej – M. G.

² J. Briškár, *Sprievodca nezrozumiteľnosťou*. Levoča 2014, s. 109.

³ Zob. E. Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt am Main 2008, s. 29–61.

kowo „niezauważone”, „zapełnia przestrzeń” w sposób niedostrzegalny. Nauka postępuje podobnie. Dlatego wyrażony na końcu cytatu postulat stworzenia wydziału niezrozumiałości nie ma charakteru ironicznego. (Warto pamiętać, że Briškár jest nie tylko pisarzem, lecz i literaturoznawcą.) Formułując go, akademik wyraża jedynie przekonanie, że fundamentalny także dla filologii problem niezrozumiałości nie doczekał się dotychczas wystarczającego zbadania, a co gorsza, nawet nie uczyniono go obiektem uświadomionej refleksji. Celem interpretacji traktowanej jako „właściwa” wciąż pozostaje wszak – w tradycyjnie uprawianym literaturoznawstwie – rozwikłanie niezrozumiałości i niezrozumienia, przedstawiane metaforycznie jako oświetlenie ciemności. Briškár poddaje krytyce ten aspekt nauki o literaturze⁴.

Sprzeciw wobec dominacji jasności i światłości wyraża już tytuł zbioru. Użycie słowa „*nezrozumiteľnosť*” (‘niezrozumiałość’, w narzędniku „*nezrozumiteľnosťou*”) pozwala zdefiniować książkę jako przewodnik po niezrozumiałości, służący oprowadzaniu czytelników po dużym i niezauważonym morzu zamętu hermeneutycznego i epistemologicznego. W ten sposób Briškár powraca (choć w zupełnie innej formie) do myśli preromantyków niemieckich i do ich umiławiania ciemności metaforycznej, conceptualnej i retorycznej. Warto przypomnieć starania Friedricha Schlegla, który w przełomowym esej *O niezrozumiałości* (1800) polemizował z oczekiwaniami swoich odbiorców. Pragnęli oni pojąć nie tylko ciemny styl jego tekstów, ogłaszanych na łamach czasopisma „*Athenäum*”, ale i porządek świata. Schlegel przestrzegał: „Byłoby dla was przerażające, gdyby cały świat został w okamgnieniu zrozumiany całkowicie, tak jak żądacie”⁵.

Zastanawiające, iż problem ciemności i niezrozumiałości literatury i w literaturze rzadko okazuje się centralnym przedmiotem badań⁶. Czasami jednak to się dzieje. W monografii *Poetik der Unverständlichkeit* (Poetyka niezrozumiałości, 2021), poświęconej literaturze niemieckiej, Yvonne Al-Taie przeprowadziła błyskotliwą analizę tekstów Johanna Fischarta, Johanna Georga Hamanna, Franza Kafki i Paula Celana, skupiając się na retorycznej i epistemologicznej ciemności ich tekstów. Zaslugą autorki jest nowatorska próba racjonalizacji i – wykorzystania w literaturoznawstwie – pojęcia *obscuritas*⁷. Także Manfred Fuhrmann, w roku 1966, w zbiorze artykułów poświęconych nowoczesnej liryce zachodnioeuropejskiej (nie słowiańskiej) usystematyzował różne aspekty kategorii *obscuritas* w estetyce i re-

⁴ Tylko trzy lata później krytyka ta powraca w książce włoskiego religioznawcy C. Marucciego *Elogio alla notte. Inno a occhi socchiusi* (Chwała nocy. Hymn z przymkniętymi oczami) (Roma 2017).

⁵ F. Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*. W: „*Athenaeum*”. *Fragmente und andere frühromantische Schriften*. Ed., Komm., Nachw. J. Endres. Ditzingen 2018, s. 268.

⁶ Wprawdzie P. de Man (*Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Wyd. 2, popr. Minneapolis, Minn., 1983), definiując literaturę jako nieczytelną, a interpretację jako z konieczności aporetyczną, postawił ciemność w centrum uwagi literaturoznawstwa. Filozofowi nie chodziło jednak, moim zdaniem, o niezrozumiałość w sensie hermeneutycznym. Tezy de Mana dotyczyły raczej strukturalnej nierozstrzygalności i nieprzezroczystości języka. Akceptując aporetyczność, krytyk w istocie odrzucał niezrozumiałość, a dokładniej: starał się ją wyjaśnić w toku analizy dekonstruktywistycznej.

⁷ Y. Al-Taie, *Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der „obscuritas” als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*. Paderborn 2022, s. 1–16.

toryce starożytnych⁸. Wspomnieć trzeba również fundamentalną książkę Hugona Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* (Struktura nowoczesnej liryki, 1956), w której autor sformułował tezę o ciemności i niezrozumiałości jako o paradygmatycznej cesze poezji powstającej od połowy XIX do połowy XX wieku. Friedrich stosowne przykłady czerpał jednak tylko z liryki francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej i niemieckiej, nie biorąc pod uwagę literatur słowiańskich.

W obrębie badań slawistycznych nie ma znaczących publikacji na interesujący mnie temat⁹. A przecież można znaleźć wiele ciekawych przykładów pojawiania się problematyki ciemności i niezrozumiałości także w dziełach sztuki słowa z tego obszaru. Wystarczy przywołać teksty trzech ważnych poetów: Cypriana Norwida (1821–1883), Konstantina Śluczewskiego (1837–1904) i Ćordegó Markowicia Kódera (1806–1891). W ich późnej twórczości występowała wzmiankowana problematyka, uznawana podobnie, jak przedstawia to Al-Taie w nawiązaniu do literatury niemieckojęzycznej – za poetykę niezrozumiałości, rodzącej pytania o charakterze epistemologicznym¹⁰. Można dodać, że również hermeneutycznym. Wszyscy trzej odnosili się do epistemologicznego i hermeneutycznego wymiaru niezrozumiałości, operując takim, a nie innym – ciemnym właśnie – stylem pisanía. W efekcie zarzutów o zawłość stylistyczną Śluczewski i Koder zostali wręcz niemal zapomniani i „usunięci” z pola zainteresowań literaturoznawstwa. Ciemność poezji Norwida wprawdzie wielokrotnie czyniono przedmiotem rozważań¹¹, rzadko wszakże podnoszono tę kwestię w badaniach jako problem epistemologiczny i hermeneutyczny.

W artykule poddam analizie zagadnienie niezrozumiałości w wybranych wierszach Norwida, Śluczewskiego i Kódera. Skupię się jednak nie tyle na recepcji ich ciemnych wierszy, ile na autorskich – zawartych w utworach – refleksjach na temat wspomnianego zagadnienia¹². Zapytam także o wymiary (meta)epistemologiczny i (meta)hermeneutyczny ich ciemnych, performatywnych poetyk.

Cyprian Norwid w piekle niezrozumiałości

Dzieła Norwida wciąż rodzą trudności interpretacyjne. Niepewność co do sposobu (od)czytywania budzą szczególnie te wiersze, w których autor porusza wątek nie-

⁸ M. Fuhrmann, „Obscuritas”. *Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike*. W zb.: *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Kolloquium Köln 1964. Hrsg. W. Iser. München 1966.

⁹ Warto tu przypomnieć książkę S. Panek *Spór o „niezrozumiałość” w Dwudziestolecu międzywojennym* (Poznań 2018), która przeanalizowała spory o niezrozumiałość w polskiej literaturze lat 1918–1939.

¹⁰ Zob. Al-Taie, *op. cit.*, s. 7: „niezrozumienie epistemologiczne odzwierciedla się w niezrozumiałym tekście”.

¹¹ Zob. M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3. – J. Bujnowski, *Norwid jako poeta trudny*. W *stulecie zgonu poety 1883–1983*. W zb.: *Sprach- und Kulturkontakte im Polnischen. Gesammelte Aufsätze für A. de Vincenz zum 65. Geburtstag*. Hrsg. G. Hentschel, G. Ineichen, A. Pohl. München 1987. – E. Kasperski, *Trudny Norwid, trudna metodologia. Jak badać Norwida?* „Studia Norwidiana” t. 27/28 (2009/10). – *Trudny Norwid*. Red. P. Chlebowski. Lublin 2013. – K. Samseł, *Możliwe, niemożliwe. Trudny Norwid trudnej norwidologii*. „Studia Norwidiana” t. 35 (2017).

¹² Terminów „ciemność” i „niezrozumiałość” używam jako synonimicznych.

zrozumiałości. Badacze nie ustępują w wysiłkach ich zgłębnienia. Dla przykładu: Krzysztof Kopczyński podjął „próbę” interpretacji liryku *Ciemność*, natomiast Anieła Kowalska pokusiła się o „próbę” wyjaśnienia *Źródła*¹³. W centrum uwagi obojga znajduje się wszakże jedynie niezrozumiałość stylistyczna czytanych utworów Norwida, nie zaś fakt, że *Ciemność* i *Źródło* są wierszami (meta)hermeneutycznymi i (meta)epistemologicznymi¹⁴. A przecież wiersz *Ciemność* powstał jako polemika Norwida z czytelnikami, którzy zarzucali mu niejasny, niezrozumiały styl pisania¹⁵. Świadczy o tym nie tylko pierwszy wers, otwierający dialog między podmiotem lirycznym a odbiorcą („Ty skarżysz się na ciemność mojej mowy”, NC 250), ale też celowe zestawienie przez Norwida własnej poetyki, nazywanej płomieniem oświetlającym ciemność, i siły wiary („Podobnie są i słowa me, o! człeku”, NC 250). Autor z premedytacją buduje takie porównanie i dlatego właśnie utwór można czytać jak wykład rozważań (meta)poetyckich i (meta)literackich. Norwid przekonuje w nim, że jego liryka nie zostaje zrozumiana, ponieważ czytelnicy nie oddają się słowom i nie wierzą w ich siłę. Inaczej mówiąc – odbiorcy nie rozumieją, gdyż nie chcą zrozumieć.

Norwid, podobnie jak Schlegel, reaguje na zarzuty zarzutem. Nie stwierdza jednak (w przeciwieństwie do filozofa), iż jasność jest niepotrzebna, a nawet szkodliwa. Nie stwierdza, ale właśnie praktykuje to samo, co Schlegel czynił w swoich artykułach z „*Athenäum*” – celowo zaciemniając tekst i posługując się „niezrozumiałością”. Zakres pojęciowy tego ostatniego terminu pokrywa się tutaj ze starogreckim „*skotison*”, który znaczy ‘zrób to ciemnym’. Nie tylko przez retorykę starożytną, lecz również przez Immanuela Kanta *skotison* oceniany był negatywnie¹⁶. Norwid jednak uważa go za produktywną siłę performatywną, która wykorzystana w poezji, przydaje jej cechy języka obdarzonego alternatywną modalnością poznania oraz interpretowania świata i istnienia. W *Ciemności* zaobserwować możemy rozziw między poziomem asertywnym/tematycznym a poziomem językowym/formalnym, ponieważ wiersz nie realizuje tego, co zapowiada. Metafory nie prowadzą czytelnika do wyjaśnień, lecz jedynie krążą wokół jego oczekiwań, podkreślając nieusuwalną współzależność ciemności (niezrozumiałości) i światła (zrozumiałości). Poeta pisze:

Knot, gdy obejmiesz iskrą, wkoło płonie,
Grzeje ten воск, a ten kulą wstawa,

¹³ K. Kopczyński, *Próba interpretacji wiersza „Ciemność”*. „*Studia Norwidiana*” t. 5/6 (1987/88). – A. Kowalska, „*Źródło*” Cypriana Norwida. *Próba odczytania*. „*Prace Polonistyczne*” t. 45 (1989). Dalej odsyłam do tych omówień odpowiednio skrótami KC i KŻ. Ponadto stosuję skróty, lokalizując cytaty z wierszy C. Norwida: NC = *Ciemność*. W: *Pisma wybrane*. Wybór, oprac. W. Rzońca. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 2022; NŻ = *Źródło*. W: jw. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

¹⁴ Zaskakujący wydaje się fakt, że P. Abriszewska w swojej ważnej i obszernej monografii *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida* (Lublin 2011, s. 187) wspomina *Ciemność* jedynie marginalnie, nie podejmując analizy tego wiersza.

¹⁵ Zob. E. Nowicka, *O dialogowości „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida*. „*Ruch Literacki*” 1979, z. 5, s. 316–317. Zob. też Głowiński, *op. cit.*, s. 103–104. – KC 125–129. – J. Lyszczyńska, *Cyprian Norwid. Poeta wieku dziewiętnastego*. Katowice 2016, s. 30, 60, 79, 90.

¹⁶ I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Königsberg 1798, s. 25–26.

I w biegunie jej nagle płomień tonie;
Światłość jego jest mdła – bladawa –
Już – już mniemasz, że zgaśnie, skoro z dołu
Ciecz rozgrzana światło pochłonie – – [NC 250]

Jak słusznie stwierdza Kopczyński, pojawienie się światła w ciemności ma podtekst biblijny (KC 131–135). W wierszu mówi się wprost o tym, że słowo poetyckie rozpala się za pomocą wiary („Wiary trzeba [...] / Wiarę dałeś?..”, NC 250). Jednak przesuwając ogniskową na ciemność mowy, odczytać możemy cytowany wiersz nie (tylko) w kontekście tradycji religijnej, ale też retorycznej. Norwid celowo praktykuje *skotison*, czyli niezrozumiałość. Porównanie narodzin poezji do pojawienia się światła w ciemności jest łatwe do przyjęcia. Niejasne pozostaje wszakże, na czym polegać ma dawanie wiary przez czytelnika. Ta ostatnia nie ma racjonalnych i logicznych podstaw, a obejmuje światło, jak i ciemność, bez której ono, co oczywiste, nie może zaistnieć. Ową polisemiczność Norwid osiąga na poziomie językowo-formalnym poprzez kreatywne, swobodne używanie interpunkcji (zwłaszcza pauzy); ciągle przerywa tok poetycki, naśladując jakanie się podmiotu lirycznego. Także w planie obrazowym i wizualnym (wiersz jest zakorzeniony we wzroko-centryzmie) Norwid w *Ciemności* przedstawia – w formie lirycznej – koncepcję ciemności retorycznej, czyli *obscuritas*, już w retoryce starożytnej oznaczającej nie pełną ciemność, lecz właśnie współzależność między światłem a jego brakiem:

blady zmierzch, w którym z biegiem czasu można dostrzec kontury przedmiotów i stworzeń. W odniesieniu do retoryki implikuje to, że odbiorca „zaciemnionego” tekstu, którego sens nie jest oczywisty, może dotrzeć doń w procesie jego odsłaniania, polegającym na przystosowywaniu się do warunków oświetleniowych¹⁷.

Jak stwierdza Kopczyński, widziana w tym kontekście gra między płonącym knotem a otaczającą go ciemnością nie odzwierciedla konfliktu (KC 132). Przeciwnie, sygnalizuje współdziałania, niezbędne do rozpoczęcia i rozwijania się nie tylko wszelkiej hermeneutyki literackiej¹⁸, czyli procesu interpretacji (z perspektywy Norwida zarówno jego własnego wiersza, jak i tekstów w ogóle), lecz także hermeneutyki egzystencjalnej¹⁹. W *Ciemności* poeta prowadzi czytelników do ciemnej przestrzeni w sensie figuratywnym. W pierwszej strofie jest mowa o słudze wnoszącym światło do pokoju (NC 250). Cały liryk rozpatrywać można jako figurę ciemnej przestrzeni. Charakteryzują go wszak niejasne relacje między znakami językowymi a ich desygnatami. Skazany na *confusio* czytelnik musi adaptować wzrok do warunków oświetleniowych, aby dostrzec opisane przedmioty i sens tekstu. Ładunek

¹⁷ R. Brandt, J. Fröhlich, K. O. Seidel, C. Walde, *Obscuritas*. Hasło w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. G. Ueding, T. 6. Berlin 2013, s. 358.

¹⁸ Zob. H.-G. Gadamera omówienie niemieckiej tradycji hermeneutycznej za pomocą pojęć światła i ciemności: *Gesammelte Werke*. T. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Wyd. 6, przejrz. Tübingen 1990, s. 98–111, 118, 186–187.

¹⁹ M. Heidegger (*Gesamtausgabe*. T. 96, cz. 4: *Überlegungen XII–XV*. [Schwarze Hefte 1939–1941. *Hinweise und Aufzeichnungen*]). Frankfurt am Main 2014, s. 222) napisał, *implicite* parafrazując Schlegla: „W przyszłości trzeba odważyć się na niezrozumiałość; wszelkie ustępstwo na rzecz zrozumiałości jest już jako takie zniszczeniem”. Pojęcia światła i ciemności wracają często w filozofii tego autora. Zob. L. Amoroso, Heideggers „Lichtung” als „lucus a (non) lucendo”. „Philosophisches Jahrbuch” t. 90 (1983).

semantyczny tej okulocentrycznej poetyki ciemności nie wyczerpuje się w ramach hermeneutyki literackiej, lecz okazuje się szerszy; dotyczy wszelkich prób interpretowania i rozumienia świata, wymuszających ciągle dopasowywanie się do warunków percepcji.

Ciemność znajduje, moim zdaniem, swój odpowiednik w wierszu zatytułowanym *Źródło*, jednym z ostatnich w *Vade-mecum*. Razem tworzą one swoistą parę – stawiają to samo pytanie w podobny sposób. Oba poruszają bowiem kwestię niezrozumiałości w kontekście poetyki wzrokocentrycznej. O ile *Ciemność* używa metafor światła, jednocześnie posługując się *obscuritas* retoryczną, o tyle w *Źródle* na wszystkich poziomach tekstu panuje ciemność. Także w tym utworze powraca motyw poety-przewodnika, tym razem prowadzącego czytelnika nie do ciemnego pokoju, lecz do piekła²⁰, do ciemnej przestrzeni *par excellence*: „błądziłem w Piekło, o którym nie śpiewam / Dlatego, że mi kłutwy się pierw w usta kleją” (NŻ 345). *Źródło* wypełniają ciemne, groźne, brutalne, niemal gotyckie wizje. Wyrażają one zagubienie (symbolizowane zwłaszcza przez „zbrodni-labirynt beczelny” (NŻ 345)), ale też wstręt podmiotu lirycznego („muchy brzydkie, które ze skwarów szaleją”, „wielkoludów, / Ruszających się sennie... pod brukiem z kamienia”, „pelikanów [...] / Z otwartymi gardłami, co schły od pragnienia” (NŻ 345)). Niewątpliwie analizowany wiersz niesie etyczną i socjopolityczną krytykę współczesności (KŻ 314–315). Znaczenie tekstu nie wyczerpuje się jednak w owych ramach. Świadczy o tym tytułowe pojęcie źródła, przywołane powtórnie w szepcie rośliny:

Szedłem tam – kędy? wąpiąc... gdy roślinka drobna
Błada i do niewprawnie wyszytej podobna
Szepnęła mi: „.... jest źródło...” – a dalej w parowie,
Poczułem coś... jak wilgoć. [NŻ 345–346]

Sztuczność rośliny stanowi czytelną aluzję do manieryzmu, rozumianego jako pisanie poezji pełnej jałowych obrazów²¹. Roślina jest ponadto pierwszą żyjącą istotą w martwym, brutalnym krajobrazie, który w planie wizualnym reprezentuje koniec nie tylko moralności, lecz także poezji. Z lektury *Ciemności* wiemy, że ogień należy traktować jako metaforę słowa poetyckiego. Odpowiednio do tego lawa ze *Źródła*, zastygająca pod stopą wędrowca (w. 15–16), symbolizuje śmierć poezji. Jednak dzięki wilgoci, przynoszonej przez roślinę, do jałowego, ciemnego piekła wraca element życia, a z nim – nadzieja na odnalezienie miejsca wypływu wody.

²⁰ O wpływie Dantego i Z. Krasińskiego na ten wiersz zob. KŻ.

²¹ To wyjaśnia też znaczenie wersu „nie śpiewam dlatego, że – nim pocznę – ziewam” (NŻ 345). Krytyka manieryzmu zostaje wyrażona wprost w wierszu C. Norwida *Liryka i druk* z tego samego cyklu (w: *Pisma wybrane*, s. 248):

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”
Myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym,
Jesteś poezji drukarz!

[.]

Treść – wypowiesz bez liry udziału;

[.]

Cóż z tego? – martwość głucha!...

Ono zaś jest symbolem nie tylko „bezcennych a zagrożonych zajądą czystych źródeł życia i prawdy” (KŻ 316), ale też (albo przede wszystkim) fundamentów wszelkiej hermeneutyki literackiej i egzystencjalnej. Panująca w wierszu piekielna atmosfera stanowi równocześnie *monitum* o apokaliptycznym końcu poezji (Norwid nadawał jej sensy sakralne), jak i znak życia jako takiego. Nieprzypadkowo, depcząc „modrą źródła żyłę” (NŻ 346), mąż (szatan?) grozi niezdolnością do interpretowania i rozumienia, tudzież brakiem szans na powrót do refleksji o fundamencie ontologicznym, łączącym człowieka ze światem. Dopiero zanurzenie się w ciemność daje sposobność dotarcia do siły pierwotnej, do *principium primum* hermeneutyki. Dlatego interpretacja nie musi i nie może polegać jedynie na odnajdywaniu jasności. W tej samej mierze powinna trwać w ciemności, ponieważ tylko w niej znajduje się źródło i tylko ona umożliwia powstanie światła.

Konstantin Słuczewski i nieprzezroczystości poezji oraz świata

Współcześni Konstantinowi Słuczewskiemu zarzucali poecie, podobnie jak w przypadku Norwida, niezrozumiały styl pisania²². Konsekwencje były wszakże odmienne. Pokrewny zarzut doprowadził do tego, że o Słuczewskim zapomniano i nawet dziś niemal nie występuje on w refleksji historyków literatury rosyjskiej. Z rzadka pojawiają się poświęcone mu teksty, ale i te mają raczej charakter krytycznoliteracki niż naukowy²³. Poetykę Słuczewskiego przepełniają sprzeczności, synkretycznie łączy on ze sobą elementy bardzo różnych estetyk i filozofii (romantyzmu, modernizmu, gotycyzmu *etc.*), jego język jest zaś nie tyle ciemny, ile raczej nieprzezroczysty.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w filozofii języka i w hermeneutyce termin „nieprzezroczystość” przywołuje m.in. niejasną relację między znakiem językowym a desygnatem²⁴. Słuczewski został określony twórcą niezrozumiałym, ponieważ czytelnicy jego wierszy musieli zmierzyć się z wielopiętrowymi konstrukcjami semantycznymi. Musieli odnaleźć się w „morzu” aluzji i podtekstów pojawiających się we frazach poety i podjąć wyzwanie odkrycia sensów, do których używane przez poetę metaforyczne obrazy i sformułowania się odnoszą. Słuczewski pisał wiersze filozoficzne. Nieraz poruszał temat kłopotów z interpretowaniem i poznawaniem świata, nie do końca przecież zrozumiałego (czyli nieprzezroczystego). Ta refleksja hermeneutyczno-epistemologiczna znajdowała odzwierciedlenie w nieprzezroczy-

²² Już W. Briusow (*K. K. Słuczewskij. Poet protivorieczij*. W: *Soczinienija w siemi tomach*. T. 6. Moskwa 1975, s. 231–232) nazywał Słuczewskiego „poetą sprzeczności” na podstawie jego stylu dysonansowego; zdaniem pisarza, Słuczewski łączył elementy późnego romantyzmu i presymbolizmu w nieułatowiany sposób.

²³ Zob. A. Fedorow, *Poeticeskoje tvorczestwo K. K. Słuczewskogo*. W: K. Słuczewskij, *Stichotworienija i poemij*. Moskwa 1962, s. 29–32. – T. Smorodinskaja, *Konstantin Słuczewskij. Nieswojewremiennij poet*. Sankt-Pietierburg 2008, s. 5–6, 13–50. – L. Graudina, *Poet dissonansow i kontrastow K. K. Słuczewskij*. „Russkaja rzecz” 2014, nr 2.

²⁴ Zob. N. Minissi, *Di là dall'opaco. Lermeneutica dell'età modernista*. „Belfagor” 2004, nr 4, s. 432–436. – M. Richard, *Opacity*. Hasło w: *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*. Ed. E. Lepore, B. C. Smith. Oxford 2006. – D. Lauer, *Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität in der Sprache*. W zb.: „Hide and Seek”. *Das Spiel von Transparenz und Opazität*. Hrsg. M. Rautzenberg, A. Wolfsteiner. München 2010, s. 314–316.

stym języku. Mylą się sądzący, że ta cecha idiomu Słuczewskiego jest dowodem braku talentu. Przeciwnie, dowodzi ona jedynie intensywności, z jaką poeta podejmował próbę problematyzacji fundamentalnych pytań literatury i filozofii. W tym kontekście jasne staje się, dlaczego bohaterowie Słuczewskiego tak często wędrują w przestrzeniach mglistych i ciemnych, obserwując cienie i sposób rozchodzenia się światła w zachmurzonych krajobrazach²⁵, oraz dlaczego podmiot jego liryki tak chętnie wyrusza w wymyślane podróże do tamtego świata.

W twórczości Słuczewskiego odnajdujemy przynajmniej trzy wiersze, które przynoszą doskonałe przykłady poetyckiego sposobu docierania do źródła (w sensie, jaki temu pojęciu nadał Norwid) przez nieprzezroczystą barierę świata fenomenów. Na pierwsze dwa natrafimy w cyklu *Piesni iz Ugołka* (Piosenki z Zakątka, 1902), składającym się z rozważań o upływie czasu, o śmierci i o niemożliwości zrozumienia sensu istnienia. W obu lirykach podmiot znajduje się w miejscach widzianych we śnie – na szczycie schodów prowadzących do Królestwa Niebieskiego lub w głębi piramidy. W utworze *I stał pieried dwierju ja...* (I stałem przed otwartymi drzwiami) obrazowanie skupia się na przebłykiwaniu światła Boskiego przez zamknięte drzwi:

I stałem przed otwartymi drzwiami... Za nimi
płynęło jakieś miękkie światło z daleka;
Z bram spadły kolumny wielkich cieni;
Stopnie szły w górę i, wydaje się, wysoko!

Ale co za drzwi tam, choć patrzysz –
Nie widzisz... A za mną cienie ziemskiego świata...
Usłyszałem głos... Powiedział: „Umrzyj!
I będziesz mógł wspiąć się po schodach!...”

I śmiało poszedłem... I zacząłem się zatrzymywać...
Ledwo wszedłem i pełne światło oślepiło moje źrenice,
Zacząłem inaczej widzieć... Jak? Chętnie przekazałbym,
Ale nie ma odpowiednich strun i nie ma takiej cewnicy!...²⁶

Poetyka przytoczonego wiersza jest zdecydowanie okulocentryczna, lecz obserwujemy tu także próby wychodzenia przez Słuczewskiego poza jej ramy – przynajmniej konceptualnie. Niemożność zobaczenia przez podmiot tego, co znajduje się za drzwiami („choć patrzysz – / Nie widzisz...”), wskazuje na to, że poznanie wizualne nie pozwala pojąć istoty rzeczy, ponieważ jego zasięg nie przekracza granic świata fenomenalnego. Charakterystyczne, iż podmiot osiąga całkowite zrozumienie w momencie, w którym przestaje widzieć, oślepiiony pełnym światłem („pełne światło oślepiło moje źrenice”). Można śmiało powiedzieć, że światło totalne ukazano tutaj jako przyczynę zapanowania nieprzeniknionej ciemności, gdyż unieważnia ono moc

²⁵ Szczegółową analizę opartych na elementach natury metafor przedstawiających nieprzezroczystość świata w poezji Słuczewskiego przedstawiłem w artykule *What the Eyes Can(not) See. (In)Visibility and (Un)Intelligibility in Konstantin Slučevskij's Poetry* (w zb.: *In dunklen (Sprach-)Räumen. Verhandlungen von Unverständlichkeit in den slawischen Literaturen*. Hrsg. M. Ghilarducci, Z. Kazałarska. Wiesbaden 2024).

²⁶ K. Słuczewskij, *Piesni iz Ugołka*. W: *Stichotworienija i poemny*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 275. Cewnica to słowiański instrument dęty drewniany, typ fletu o dęciu końcowym, tradycyjnie używany w Rosji, Białorusi i Ukrainie.

oczu. Opowieść o końcu (lub o ograniczeniach) widzenia sygnalizuje jednocześnie granice wzrokocentryzmu. Chwila „oślepienia” wyznacza w wierszu przejście do innego stanu umysłu i zmysłów. „Zacząłem inaczej widzieć” – pisze Słuczewski. Pojawiający się w oryginale czasownik „*prozriet*” sugeruje tu możliwość innego widzenia, a zarazem innego, pełniejszego rozumienia²⁷. Podmiot nieprzypadkowo w ostatniej strofie wiersza dociera do źródła. Nie może go jednak opisać werbalnie, ponieważ zarówno nieprzezroczystość języka, jak i świata nie pozwalają wyrazić totalnego poznania i zrozumienia. Hermeneutyka literacka Słuczewskiego łączy się zatem z teologią apofatyczną: słowo poetyckie nie posiada bowiem dostępu do fundamentów istnienia („nie ma odpowiednich strun i nie ma takiej cewnicy!”).

W wierszu *Mysli pogasszije, czuwstwa zabutyje* (Myśli wygasły, uczucia zapomniane) podmiot liryczny umiejscowiony zostaje w innej, choć też wysnionej przestrzeni – w środku piramidy egipskiej. Można powiedzieć, że ta ostatnia tworzy ze „szczytem schodów” z poprzedniego utworu parę przeciwległych biegunów tej samej wertykalnej osi, która wyznacza spaczalny porządek całego cyklu²⁸. Czytamy:

Myśli wygasły, uczucia zapomniane –
Mumie biednej mojej głowy,
Owinięte w białe całuny śmierci,
Może wcale nie umarłyście?
[.]
Przyszedłem do was zapalić latarnię.
Widzę je... ułożone w głębi piramidy,
[.]
Słuchajcie, mumie, odpowiedzcie:
Gdybyście mogły znowu żyć –
Inaczej żyłybyście? Tak czy nie?
Nie ma dla mnie odpowiedzi! Milczący świadkowie...
[.]
Latarnia świeci nad cichymi płytami...
Wszystko, co czuję wokół siebie, to zapomnienie!
Sklepienie pociemniało i zarosło stalaktytami...
W nich kamienieje moje serce...²⁹

Zanurzony w stanie totalnego zapomnienia, wywołanego snem („Myśli wygasły, uczucia zapomniane [...]”), podmiot liryczny zyskuje dostęp do innego świata. Równocześnie pojawia się motyw życia po śmierci, tym razem ewokowany w wyobrażonym dialogu z mumiami („Może wcale nie umarłyście?”, „Gdybyście mogły znowu żyć [...]"). Wędrowiec spodziewa się, że mumie zdradzą mu tajemnice wiecznego życia. Napotyka jednak wyłącznie milczenie („Milczący świadkowie [...]”), co doprowadza go do rozpacz. Na końcu tekstu serce wędrującego – symbol jego emocjonalnego i witalnego podejścia do poznania zaświatów – kamienieje i zrasta się ze stalaktytami, wyrażającymi zimno i obojętność otaczającej przestrzeni. Przestrzeni tak samo jałowej, jak ta ze *Źródła* Norwida. Wszędzie panuje totalna ciemność (wędrowiec

²⁷ Rdzeń tego wyrazu jest związany ze słowem „*zrenie* [wzrok]”.

²⁸ Szczegółowo pisałem o tym w artykule *Existence, Transcendence, and Symbolic Spaces in Konstantin Sluchevskii's „Songs from the Little Corner”* (w zb.: *Pisanie i czytanie architektury*. Red. A. Stankowska, K. Szewczyk-Haake. Poznań 2024).

²⁹ K. Słuczewski, *Mysli pogasszije, czuwstwa zabutyje*. W: *Stichotworienija i poemty*, s. 296.

daremnie próbuje rozjaśnić pokój pochodnia), w rezultacie czego tryumfuje niezrozumiałość, przynosząc nie tylko śmierć poezji (wiersz kończy się właśnie na tym momencie), ale również, co gorsza, unicestwienie logosu.

Trzeci i ostatni przykład pochodzi z poematu *Zagrobnyje piesni* (Pozagrobowe piosenki, 1902–1904³⁰). Cykl naśladuje, podobnie jak *Vade-mecum* Norwida, *Boską Komedię* Dantego i zawiera trzy części: *Smiert' i biessmiertije* (Śmierć i nieśmiertelność), *Zagrobnyje piesni* i *W tom mirie* (W tamtym świecie). Dla mnie najważniejszy jest ten jego fragment, w którym autor czyni dalszy krok w krytyce okulocentryzmu, mimo iż figury wizualne, jakich używa, pozwalają połączyć utwór z tą właśnie tradycją. Podczas gdy w *Ciemności* Norwida obserwujemy przepaść między obrazami światła a ciemnym stylem, tutaj porusza nas dysonans dzielący jasny język i ciemne, nieprzezroczyste obrazy:

Daję wam obraz; tak będzie łatwiej wytłumaczyć!
Wazon z wodą; i woda w nim jest mętna;
Ale staje się już od dawna jaśniejsza.
Mętność, osadzając się, staje się widoczniejsza;
Krystaliczność mętnych wód nie pojawia się od razu;
Im wyżej, tym wyraźniejsza ich przejrzystość...
Wy jesteście w mętności istnienia, widocznej oku tylko czasami;
Ale na świecie jest ona już od czasów *Starego Testamentu*!
Wasz wzrok widzi całą ciemność życia,
Ale to, co następuje,
To oświecenie, które się dalej odbywa –
To jest dla nas na ziemi całkowicie poza zasięgiem wzroku³¹.

Prawie w każdym z zacytowanych wersów Słuczewski używa leksemu z pola semantycznego dotyczącego wzroku i wizualności. Wszystkie te słowa łączy jedna cecha – nieprzezroczystość, wyeksponowana w (centralnym dla wiersza) koncepcie mętności. Utwór zapowiada podjęcie próby wyjaśnienia (za pomocą języka poetyckiego) tego, czego wyjaśnić nie sposób. Znaczący jest tu obraz mętnej wody w wazonie, która symbolizuje niemożność przekroczenia granic poznania fenomenalnego. Człowiek jest niczym owa woda: zostaje zanurzony w „mętności istnienia” i „ciemności życia”. Ostatni wers potwierdza niepowodzenie próby. Skoro to, co podmiot liryczny stara się opisać, znajduje się „poza zasięgiem wzroku”, jego liryka będzie z konieczności ciemna, czyli niezrozumiana – lub pojęta jedynie częściowo i chwilowo, jak wówczas, gdy ktoś wysiła się, by odróżnić osady od bardzo mętnej wody. Nieprzezroczystość, zarówno poetycka, jak i hermeneutyczna, wiąże się oczywiście z nieprzezroczystością egzystencjalną („Wasz wzrok widzi całą ciemność życia”), ontologiczną („Wy jesteście w mętności istnienia”) i epistemologiczną („To jest dla nas na ziemi całkowicie poza zasięgiem wzroku”).

Wszystkie trzy przywołane wiersze uświadamiają, że Słuczewski postawił problemy nieprzezroczystości i ciemności w samym centrum swojej liryki, a jego celem była krytyka zachodniej tradycji wzrokocentrycznej, hermeneutycznej oraz epistemologicznej. Prowadząc polemikę, często wykorzystywał on elementy teologii apo-

³⁰ Pierwodruk poematu pochodzi z 1902 roku, ale poeta pracował nad tekstem do końca życia 1904).

³¹ K. S ł u c z e w s k i j, *Zagrobnyje piesni*. W: *Stichotworienija i poematy*, s. 350.

fatycznej i mistycyzmu. Podobnie jak Norwid, afirmował ciemność, odnajdując w niej alternatywną modalność poznawania fundamentów świata.

Dorđe Koder. Metahermeneutyka i metajęzyk jako konsekwencje niezrozumiałstwa

Dorđe Koder jest nie tylko najbardziej niezrozumiałym poetą spośród trzech bohaterów tego szkicu. Jest także najciemniejszym twórcą literatury serbskiej³². Jego eksperymentalna, niemal awangardowa poetyka nie mogła zostać przychylnie przyjęta w dobie późnego romantyzmu³³. Napisany przez Koderę w 1862 roku poemat *Romoranka*, składający się z 10 tys. wersów 10-zgłoskowych, do dziś skrywa nierozwikłane tajemnice, zarówno pod względem tematu, jak i języka. Petar Jevremović tak wypowiadał się o niezrozumiałości tego dzieła:

Mamy przed sobą labirynt, często chaos, całkowity rozstrój ugruntowanych struktur i ścieżek znaczeniowych; tekst wypełniają liczne ekstremalnie idiosynkratyczne neologizmy, dziwne metafory i jeszcze dziwniejsze wariacje metonimiczne. W sumie – szaleństwo tekstu; celowo prowokowane, poetycko indukowane, metodycznie negowane [...]. Tekstowe szaleństwo oparte na pisarskim szaleństwie³⁴.

Badacz podkreśla nie tylko niezrozumiałość poematu w sensie jego *obscuritas*, lecz też poetyckie (choć nie używa tego terminu) niezrozumiałstwo, „celowo prowokowane” przez autora. Koderowski utrudniony idiom podważa wszelkie normy – liryczne, hermeneutyczne i epistemologiczne. Wskazuje na to już sam początek utworu:

Tawuło, serce mnie boli,
Kiedy myślę o revenie przyjaciół,
Którzy zentylują przez pole,
I śledzę wzrokiem osty i grzebień³⁵.

Za pomocą różnych technik Koder dekonstruuje i rewolucjonizuje serbski język³⁶.

³² Zob. J. Skerlić, *Omladina i njena književnost (1848–1871). Izučavanja o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba*. Beograd 1906, s. 417–419. – S. Damjanov: *Koder. Istorija jedne recepcije*. Beograd 1997; *Veliki Kod(er) srpske književnosti*. „Slavica Lodziensia” t. 1 (2017). – J. Knežević, *San u jeziku Đorđa Markovića Koder. Zaboravljeni Kod(er)*. „Baština” 2016, nr 41.

³³ Zob. N. Vasović, *Poezija kao izvanumieste. Đorđe Marković Koder. Eseji*. Beograd 1983, s. 27–42. – M. Orlić, *Crnjanski's New Textuality. The Poetic Play „Mask” (1918)*. „Transcultural Studies” 2015, nr 2, s. 220.

³⁴ P. Jevremović, *Đorđe Marković Koder. Poezija, mit, ludilo*. „Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja” t. 4 (2000), s. 160.

³⁵ Đ. Koder, *Romoranka*. Novi Sad 1862, s. 1. Ponieważ poemat jest w istocie nieprzetłumaczalny, celem mojego przekładu pozostaje próba obserwacji stylu Koderę, pozbawiona roszczeń do wierności semantycznej. „Revena” to „karnawałowe zgromadzenie, zbiórka kobiet odbywająca się w ostatnim tygodniu postu przed Wielkanocą”, w trakcie której kobiety przekraczają normy społeczne, nadużywając alkoholu i praktykując wolną miłość. Zob. L. Stevanović, *Magična moćopscenih reči u ženskoj reveni*. „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2012, nr 3. Nie udało mi się rozszyfrować znaczenia neologizmu „zentilati”. Proponuję zatem utworzyć w jego miejscu spolonizowany odpowiednik, co pozwoli zachować pierwotną formę, a jednocześnie pozostawić otwartą (nie)możliwość jej zrozumienia.

³⁶ Zob. Vasović, *op. cit.*, s. 27–42. – Damjanov, *Koder*, s. 45–51.

Po pierwsze, ortografia nie jest stabilna³⁷, a normy nie zostają zachowane. Zaskakuje choćby pojawienie się prasłowiańskiej litery „jać” („ѣ”), występującej tutaj jako „je”, podobnie jak liter z alfabetu rosyjskiego („я”, „ю”). Po drugie, Koder pisze i łączy słowa często na podstawie podobieństw brzmieniowych, operując swoiście fonocentryczną poetyką³⁸. Są to elementy tyleż innowacyjne, ileż modernistyczne, świadczące o próbach wychodzenia poza tradycję wzrokocentryzmu. Po trzecie, Koder używa dużo archaizmów; występują one niemal w każdym wersie poematu, upodabniając idiom tekstu do języka starosłowiańskiego. W utworze napotkamy także bogactwo neologizmów, których pierwszy przykład stanowi tytuł dzieła³⁹. W nazwanym *Razjasnica* (Objaśnienia) glosariuszu, dodanym przez Kodera na końcu książki, czytamy, że „*romoranka*” to słowo nazywające „mruczenie duszy zmarłej rośliny o imieniu Anka”⁴⁰. Neologizm ten jest zrostem serbskiego słowa „*romor*” (o prowadzeniu łacińskiej) z imieniem rośliny wymyślonej przez autora. Całość należy więc odczytywać – przynajmniej zgodnie ze wskazówkami i „objaśnieniami” Kodera – jako dźwiękową emanację Anki. Także i w tym poemacie, podobnie jak u Norwida, motyw roślinny stanowi centralny element świata przedstawionego (również przywołane obrazy wypełniające pierwszą strofę mają florystyczny charakter). W utworze Norwida spersonifikowana roślina opowiada o istnieniu źródła. U Kodera obdarzona zostaje funkcją jeszcze bardziej doniosłą: jest bowiem samym źródłem, umożliwiającym dyskurs poetycki.

W żadnym z nielicznych tekstów poświęconych *Romorance* nie ma mowy o jej wymiarze metahermeneutycznym⁴¹. Mnie natomiast ten aspekt wydaje się istotny, szczególnie w kontekście rozważań nad problematyką niezrozumiałości. Przeciwnie niż Norwid i Śluczewski, Koder nie stawia w *Romorance* pytań hermeneutycznych lub epistemologicznych. Kieruje czytelnika raczej ku odczytaniom na poziomie „meta-”. Język i poetykę Kodera określić można (co skłonny byłbym czynić) jako metajęzyk⁴² i jako metapoetykę. Metajęzyk, ponieważ stopień eksperymentowania z tekstem jest tu ekstremalny, a autor przekracza wszystkie normy lingwalne. Oryginalne i kreatywne podejście Kodera do morfologii i ortografii serbskiego pozwala patrzeć na to dzieło jak na przykład pracy nad językiem, czy nawet więcej – jak na próbę wykreowania języka, który nie istnieje. Gra lingwistyczna wysuwa się tu niewątpliwie na pierwszy plan struktury całego utworu, a w konsekwencji staje się najdonioślejszym przedmiotem jego interpretacji. Wy-

³⁷ Słowo „*serce*” Koder (*op. cit.*, s. 59, 86) zapisuje wedle dwu redakcji – w starym zapisie „*srđce*” i w aktualnym (obowiązującym od XIX wieku po dziś) wariantcie „*srce*”.

³⁸ Zob. Jevremović, *op. cit.*, s. 160–164.

³⁹ Poeta tworzy neologizmy oparte na grach fonetycznych lub też eksperymentując z morfologią. Podam tu dwa przykłady (Koder, *op. cit.*, s. 60, 1): słowo „*presenka*” to złożenie prefiksu „*pre-*” (odpowiadającego polskiemu „przed-”) i leksemu „*senka* [cień]”, w efekcie czego powstaje polski „przedcień”; czasownik „*protlikati*” zaś stanowi złożenie onomatopei „*tlík*” (o jaki dźwięk dokładnie chodzi, jest tajemnicą, prawdopodobnie o świergot ptasi) i prefiksu „*pro-*” (oznaczającego trwałość akcji).

⁴⁰ *Ibidem*, s. 59.

⁴¹ Najważniejszy przyczynek do koderologii pochodzi, moim zdaniem, od N. Radulovicia (*Podzemni tok. Ezoterično i okultno u srpskoj književnosti*. Beograd 2009, s. 113–134), który podjął (udaną) próbę rekonstrukcji tekstualnych źródeł mitologii stworzonej w *Romorance*.

⁴² Zob. Vasović, *op. cit.*, s. 18.

wołująca konteksty metajęzykowe poetyka *Romoranki*, oparta na performatywnej grze z niezrozumiałstwem, zaprzęta uwagę czytelników i zmusza do szukania odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące zachodniej filozofii⁴³.

Dekonstruując związki między oralnością a piśmiennością, *ergo* oralnością a literackością⁴⁴, Koder demaskuje arbitralność norm skrypturalnej reprezentacji oralnych leksemów. Celowo posługuję się tu pojęciem arbitralności, ponieważ dowolność grafii jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech poematu, która – paradoksalnie – stanowi o jego spójności funkcjonalnej (oczywiście w ramach ciemnej, utrudnionej formy), bez względu na jawną niestabilność ortograficzną i morfologiczną. Równocześnie zwracam uwagę na relację tego, co zapisane, wobec tego, co przywołane w wymiarze akustycznym. Specyfikę poetologiczną *Romoranki* można bowiem pojąć – niezależnie, czy zrozumiemy tekst literalnie, a niewykluczone, iż właśnie dlatego, że go nie zrozumiemy – tylko wtedy, gdy jednocześnie dostrzeżemy jego ciemność wizualną (wyrażaną przez brak konsekwencji zapisu) i ciemność akustyczną. W momencie zainicjowania owego wysiłku interpretacja staje się rodzajem synestezyjnego doświadczenia, polegającego na odnajdywaniu się w totalnej ciemności. Wymiar metajęzykowy *Romoranki* spleta się więc z jej wymiarem metahermeneutycznym. Zaciemnienie poematu, dokonujące się dzięki posługiwaniu się utrudnioną, niezrozumiałą formą, nie tylko stanowi wyzwanie dla interpretatora tekstu. Przede wszystkim pełni funkcję zwierciadła trudności hermeneutycznych w ogóle⁴⁵. Wolno śmiało powiedzieć, że *Romoranka* jest alegorią nieczytelności⁴⁶ jako efektu zagubienia się podmiotu interpretującego w ciemnym labiryncie, w którym czytelnik nie napotyka żadnych drogowskazów hermeneutycznych. Sama niezrozumiałość poematu staje się więc kluczowym przedmiotem dociekań. Ponieważ nie można jej do końca rozwiązać ani też anulować, wysuwa się na pierwszy plan lektury, sprawiającej wrażenie raczej „interpretacji interpretacji” niż interpretacji tekstu. Cechuje ją zatem swoiste podwojenie, kompleksowość nieznana tradycyjnemu (od)czytaniu hermeneutycznemu.

W artykule dokonałem krótkiego przeglądu problemu niezrozumiałości hermeneutycznej i epistemologicznej, posługując się przykładami dzieł trzech autorów, tworzących pod koniec XIX i na początku XX wieku – Norwida, Słuczewskiego i Kodera. Wymienionych poetów łączy recepcja, obfitująca w konstatacje, które odnoszą

⁴³ Zob. rozważania o wpływie platonizmu na Kodera: Radulović, *op. cit.*, s. 125, 131–132. – S. Kossmann, *Oralität und Literalität – Korrelationen in Literatur und Recht. W: Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes. Zur Medialität dezisionistischer Gestimmtheit in Literatur, Recht und Theater*. Paderborn 2012, s. 50–72.

⁴⁴ Zob. Jevremović, *op. cit.*, s. 159. Nie jest to przypadek, że sformułowany wobec Kodera zarzut o brak talentu literackiego pojawia się w większości przyczynków do badań jego twórczości (zob. przypis 32). Damjanov (Veliki Kod(er), s. 15) zadaje pytanie: „czy trzeba usunąć Kodera z historii literatury serbskiej?”, a tytuł jednego rozdziału monografii Vasovicia (*op. cit.*) brzmi *Da li je Koder znao srpski? (Czy Koder znał serbski?)*.

⁴⁵ Zob. C. Spoerhase, *Die „Dunkelheit“ der Dichtung als Herausforderung der Philologie*. W zb.: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Ch. Scholl, S. Richter, O. Huck. Göttingen 2010, s. 136–137, 146–147.

⁴⁶ Nie chodzi tutaj o nieczytelność w sensie dekonstrukcji de Mana, lecz o niemożliwość zupełnego rozszyfrowania poematu.

się do obcowania z liryką niezrozumiałą. Dziwić może, że krytycy niezwykle rzadko zauważali, że ci „ciemni” poeci w istocie tematyzowali problem niezrozumiałości w swoich wierszach, podejmując pytania dotyczące funkcji kreacyjnych i kognitywnych literatury oraz zastanawiając się nad szansami poznania „ciemnego” świata w ogóle. Czynili to w różny sposób i w różnym natężeniu, wykorzystując formy jedynie ciemne (utrudnione) lub wręcz nieprzezroczyste (nieczytelne). Poruszali interesujące ich kwestie wprost lub skrywali je za przesłoną metaforyczną, wizualizując lub sięgając po chwyt retoryczne (Norwid i Słuczewski), a czasem też po performatywny gest, który polega nie na tematyzacji problemu, lecz na jego tekstowej ewokacji poprzez celowe zaciemnianie warstwy werbalnej (Koder). Niejednokrotnie stosowali obie nakreślone strategie obcowania z ciemnością i jej wykorzystywania (Norwid).

Nie roszczęć sobie pretensji do wyczerpania zagadnienia, pragnę dać impuls do szerokiej dyskusji poświęconej kwestii ciemności w twórczości przywołanych poetów oraz skupionej wokół modernizmu jako paradygmatu interesującej mnie tematyki. Zamiast próbować odcyfrować poetykę trzech autorów i wyjaśnić ich ciemność (bez względu na jej formę) w sposób tradycyjnie hermeneutyczny i epistemologiczny, czyli celujący w znalezienie *sensu* tekstu i zyskanie wiedzy, skupiłem się na metahermeneutycznym i metaepistemologicznym wymiarze przytaczanych dzieł. Teksty te, w moim przekonaniu, demaskują bowiem fundamentalne problemy interpretacji i poznawania *par excellence*.

Abstract

MANUEL GHILARDUCCI The Humboldt University of Berlin
ORCID: 0000-0003-4669-2957

POETIC FIGURES OF HERMENEUTICAL AND EPISTEMOLOGICAL DARKNESS

CYPRIAN NORWID, KONSTANTIN SLUCHEVSKY, ĐORĐE KODER

In the history of Polish, Russian, and Serbian literature, Cyprian Norwid (1821–1883), Konstantin Sluchevsky (1837–1904), and Đorđe Marković Koder (1806–1891) are treated by scholars as incomprehensible based on their peculiar style, which is unanimously considered dark and difficult to decipher. At the same time, the researchers rarely pointed out that the poets themselves raised the hermeneutical and epistemological questions about the (un)intelligibility and (in)cognisability of the world in their pieces. Therefore, the interpretation of their poetry must lead to a reflection on the foundations of understanding in general. The purpose of my analysis of their selected poems is to examine the (meta)hermeneutical and (meta)epistemological dimension of the output by three authors in question.