

Ezra Pound

ABC czytania

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (57), 161-179

1981

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Świadectwa

Ezra Pound

ABC CZYTANIA *

(Fragment)

C s t r z e ż e n i e

1. Początek jest długi i nudny. Musicie wykazać cierpliwość. Chodzi o Wasz czas — później. Zaoszczędzicie wiele czasu, jeśli uda mi się osiągnąć jednoznaczność. Chcę ją osiągnąć — za wszelką cenę.

2. Badania sztuki, najbardziej nawet zdyscyplinowane, nie mogą mieć nic wspólnego z ponuractwem i namaszczeniem. Sztuka ma bowiem nieść radość ludzkiemu sercu — to jej najgłębsza intencja.

Powago — niedostatku ducha,
przyobleczony w pozór tajemnicy!

LAURENCE STERNE.

3. Wielu zasłużonych pisarzy traktuje się tu szorstko. Jest to zabieg świadomy. Wynika z głębokiego przekonania, że trzeba odrzucić całą masę utworów uważanych przez lata za wartościowe, stosy lektur obowiązkowych, które przeciążały pamięć wielu pokoleń, utrwalając w powszechnej świadomości nader szkodliwe mniemanie, że książka dobra to — koniecznie — książka nudna. (Już choćby za to lektury owe zasługują na potępienie). Tylko w ten sposób można utrzymywać w obiegu arcydzieła: „wymuszać popularność wielkiej poezji”.

* Jest to fragment książki *ABC of Reading*. Pierwsza część tej książki wejdzie w skład antologii *Nowa krytyka*, która to antologia ukaże się nakładem PIW.

Klasyka jest klasyką nie dlatego, że odpowiada jakimś regułom strukturalnym albo definicjom (o których autor-klasyk nigdy zapewne nie słyszał). Jest klasyką, ponieważ jest wiecznie i niezniszczalnie młoda.

Pewien włoski profesor przeczytał wiersze Cavalcantiego w moim wydaniu — i doznał wstrząsu. Nie mógł wyjść z podziwu dla nowoczesności języka wielkiego Guido.

Obdarzeni iskrą talentu dyletanci wciąż odkrywają świadomość „praw” sztuki, które akademicy zdążyli ukryć lub zgubić.

Dzisiaj 1 stycznia, dzień Nowego Roku. Chciałbym z tej okazji podzielić się z Wami moją wiarą. Wierzę, że muzyka nie może odejść zbyt daleko od tańca, gdyż wtedy umiera; że umiera poezja, która usiłuje oddalić się od muzyki. Co jednak nie znaczy, że każda dobra muzyka musi być muzyką do tańca, a wszelka poezja — liryką. Bach i Mozart nie zapominali nigdy, czym jest taneczny ruch ludzkiego ciała.

Nunc est bibendum

Nunc pede libero

Pulsanda tellus.

CZEŚĆ PIERWSZA

Rozdział pierwszy

1

Żyjemy w wieku nauki i obfitości. Troskliwość i szacunek, jakimi ze zrozumiałych względów otaczano książki w czasach, gdy o ich obiegu decydował mozolny trud kopisty, dzisiaj już na pewno nie byłyby wyrazem „potrzeb społecznych”; nie są też niezbędnym warunkiem gromadzenia wiedzy. Nie kustosz nam dzisiaj potrzebny, lecz ogrodnik, który by plewił chwasty. Inaczej Ogród Muz zdziczeje.

Najskuteczniejszą METODĘ oferuje adeptowi poezji i literatury współczesne przyrodoznawstwo. Metoda ta polega na bezpośredniej wnikliwej obserwacji badanego przedmiotu i bezustannym jego PORÓWNYWANIU z innymi „preparatami”.

Oto anegdota o profesorze Agassiz i o rybie. Kto nie pojmuje jej sensu, nie potrafi nowoczesnie myśleć.

Młody uczony, zbrojny w dyplom i wyróżnienia, zgłosił się do prof. Agassiz po ostatnie, kończące okres nauki wskazówki. Profesor podał mu niewielką rybę i kazał opisać.

Młody uczony: „Przecież to samogłów”.

Profesor: „Wiem. Lecz opisz rybę”.

Po chwili młody człowiek wrócił z opisem, w którym pospolitego samogłowa ukryto przed pospolitą wiedzą za pomocą terminu *Ichthius Heliiodiplodocus*, mniejsza zresztą o to, jakiego. Opis mówił o przynależności do rodziny *Heliichtherinkus* itd., według przyjętych w podręcznikach zoologii schematów.

Profesor znów poprosił o opis ryby.

Młody uczony przyniósł czterostronicową rozprawkę. Wtedy Profesor kazał przyglądać się rybie. Po trzech tygodniach samogłów znajdował się w stanie zaawansowanego rozkładu, ale badacz coś już o nim wiedział.

Ta metoda stworzyła nowoczesną naukę. Właśnie ona, a nie ostrze zawieszanej w próżni logiki średniowiecza.

„Nauka nie polega na wymyślaniu mniej lub bardziej abstrakcyjnych bytów, odpowiadających liczbie rzeczy, które pragniemy odkryć” — pisze jeden z francuskich komentatorów Einsteina. Nie wiem, czy sens tego długiego, niezgrabnie przetłumaczonego francuskiego zdania jest dostatecznie jasny.

Pierwszym wyraźnym dowodem tego, że stosowanie metody współczesnej nauki w krytyce literackiej jest możliwe, jest *Essay on the Chinese Written Character* (Esej o piśmie chińskim) Ernesta Fenollosy.

Opowieść o trudnościach, z jakimi musiałem się borykać, by esej Fenollosy doczekał się w ogóle publikacji, zaświadczyłaby o całkowitej nikczemności oficjalnej myśli filozoficznej: byłaby najzjadliwszą inwektywą i aktem sprawiedliwości zarazem (jeżeli czytelnik zechciałby się naprawdę przejąć sensem tego, co tu głoszę) — demonstracją nicości i niekompetencji życia intelektualnego Ameryki i Anglii w jego zorganizowanych formach, tj. ogółu anglosaskich uniwersytetów i wydawanych przez nie uczonych elukubracji.

Ale w podręczniku nie może być stwierdzeń, które ktoś, słusznie czy niesłusznie, mógłby poczytać za wyraz osobistej krzywdy.

Lepiej powiedzieć, że w pięćdziesięcioleciu poprzedzającym rok 1934 świadomość wydawców oraz ludzi stojących na czele biurokracji uniwersyteckiej i literackiej nie różniła się na ogół od świadomości krawca Blodgetta, który prorokował, że „maszyny do szycia się nie przyjmą”.

Esej Fenollosy nazbyt wyprzedził czas, w którym powstał; chyba to było przyczyną nieporozumień. Autor nie głosił, że jego metoda jest metodą. Próbował zrozumieć funkcjonowanie ideogramu jako środka przekazu i rejestracji myśli. Dotarł do sedna problemu: pokazał, co jest mocną stroną myślenia „w języku” chińskim, a co stanowi o słabości myśli i języków Europy.

Jego rozumowanie przedstawia się, w najprostszym ujęciu, tak:

Definicja europejska jest zawsze ucieczką od rzeczy prostych, które definiujący doskonale zna, w rejony nieznanego, tzn. w rejony coraz bardziej i bardziej odległej abstrakcji.

Jeśli zatem pytasz, co to jest czerwień, Europejczyk odpowiada, że to „kolor”.

Jeśli pytasz, co to jest kolor, mówi, że drgania lub refrakcja światła, lub efekt rozszczepienia widma.

Jeśli zaś pytasz, co to drgania, odpowiada, że przejaw energii lub przejaw czegoś tam — i w końcu dochodzi do sposobu istnienia (lub nieistnienia) bytu. W każdym razie do miejsca, w którym obaj nie czujecie już gruntu pod nogami.

W średniowieczu, kiedy nauki w dzisiejszym znaczeniu w ogóle nie było, gdy człowiek nie mógł zmusić samochodu do jazdy, elektryczności do przenoszenia informacji itd., itd., słowem — gdy nauka była tylko umiejętnością dzielenia pojęć — terminologię otaczano najwyższym szacunkiem, a precyzją stosowania abstrakcyjnych określeń mogła być (i prawdopodobnie była) generalnie większa niż dziś.

Chodzi mi o to, że średniowieczny teolog wystrzegał się np. definiowania psa za pomocą kategorii, które stosowałyby się równie dobrze do psich zębów lub psiej skóry, albo do odgłosu chlipania wody (przez psa). Ale każdy nauczyciel powie Wam, że nauka zaczęła się gwałtownie rozwijać dopiero wtedy, kiedy Bacon zalecił tracić czas na długie dysputy o rzeczach, a zaczęli się im naprawdę przyglądać, konstruując w tym celu coraz doskonalsze narzędzia (takie jak teleskop).

Najpożyteczniejszy z żyjących Huxleyów podkreśla, że teleskop nie był po prostu idea, lecz — stanowczo — zdobyczą techniki.

Abstrahowaniu, tj. definiowaniu rzeczy za pomocą określeń coraz bardziej ogólnych, przeciwstawia Fenollosa metodę stosowaną w nauce. „Jest to metoda właściwa poezji”, metoda zasadniczo przeciwstawna duchowi „filozoficznej dysputy”. Stanowi też istotę ideogramu, tj. skrótowego znaku obrazkowego.

Wracając do spraw podstawowych: czytelnik zapewne wie, że istnieje język pisany i język mówiony, i że istnieją dwa warianty języka pisanego. Pismo, którego podstawą jest dźwięk, oraz pismo, które odwołuje się do zmysłu wzroku.

Ze zwierzęciem porozumiewamy się za pomocą kilku prostych dźwięków i gestów. Relacja Levy-Bruhla o prymitywnych językach Afryki zawiera zapis języków, które wciąż jeszcze wiążą się z mimiką i gestem.

Egipcjanie wprowadzili syntetyczne rysunki, które były graficznym wyobrażeniem dźwięków. W piśmie chińskim jednak rysunki takie funkcjonują JAKO rysunki, co oznacza, że ideogram chiński nie

stara się być obrazem dźwięku albo znakiem przywołującym dźwięk, lecz pozostaje obrazem rzeczy. Rzeczy w danym położeniu, uwikłanej w relacje. Albo też — obrazem kombinacji rzeczy. Rysunek z n a c z y rzecz albo czynność, albo sytuację, albo jakość związaną z poszczególnymi rzeczami, które wyobraża.

Gaudier Brzeska, nawykły zwracać uwagę na rzeczywisty kształt rzeczy, mógł czytać po chińsku BEZ ZNAJOMOŚCI JEZYKA. „Przecież widać, że to koń” (lub cokolwiek innego) — mówił.

Oto kilka prymitywnych ideogramów chińskich. Zaznajomienie się z ich znaczeniem pozwala bez trudu zrozumieć, skąd się wzięły. Że są „uproszczeniami”, redukcją pierwotnych obrazów — człowieka, drzewa, wschodu słońca — do niezbędnego minimum.

人	.	{	= człowiek
木			= drzewo
日			= słońce
東			= słońce w gałęziach drzew, jakim je widzimy o wschodzie; obecnie symbol pojęcia „Wschód”.

Lecz treści bardziej złożone i ogólne... Jak sobie Chińczyk radzi z ich przekazem?

Ma zdefiniować czerwień. Jak to zrobi bez czerwonej farby?

Zestawi (raczej — zestawiał któryś z jego przodków) syntetyczne rysunki

RÓŻY OWOCU WIŚNI RDZY FLAMINGA

I to jest właśnie to, co (w sposób bardziej złożony) robi biolog, który także zestawia setki lub tysiące preparatów i wybiera cechy niezbędne do konstrukcji stwierdzeń ogólnych. Coś, co określa zbiór, co stosuje się do wszystkich elementów tego zbioru. Chińskie „słowo” — ideogram czerwieni odwołuje się do rzeczy, które ZNAMY.

(Gdyby pismo obrazkowe-ukształtowało się w Anglii, egzotycznego flaminga zastąpiłyby prawdopodobnie drozd).

Fenollosa wskazywał na KONIECZNĄ OBECNOŚĆ POEZJI w tak skonstruowanym języku. Kolumna wypełniona pismem obrazkowym nie może się od poezji uwolnić z tych samych powodów, dla których kolumnie zadrukowanej po angielsku tak trudno wznieść się w jej rejony.

Umarł, nim znalazł wydawcę; nie zdążył ogłosić „metody”.

Niemniej to on wskazał NAJWŁAŚCIWSZY SPOSÓB poznawania poezji, literatury i malarstwa. Jest to w istocie sposób, z którego inteligentniejsza część publiczności NAPRAWDĘ korzysta. Jeśli

chcesz dowiedzieć się czegoś o malarstwie, idziesz do National Gallery, do Salon Carré, do Brera czy do Prado — i OGLĄDASZ obrazy. Czyż nie?

Na jednego czytelnika książek o sztuce przypada tysiąc ludzi, którzy OGLĄDAJĄ obrazy. Bogu dzięki!

2

Każde twierdzenie ogólne jest jak czek. Wartość czeku zależy od tego, czy ma pokrycie w banku. Jeśli czek na milion dolarów wystawia Rockefeller, to wszystko w porządku. Jeśli czek na milion dolarów wystawiam ja, to jest to żart, mistyfikacja; czek nie ma żadnej wartości. Wypisany serio — jest przestępstwem.

Podobnie z czekami na wiedzę. Jeśli na temat fal ultrakrótkich wypowiada się Marconi, to jest to wypowiedź ZNACZĄCA. Jej znaczenie oceni właściwie tylko ten, kto się na tym ZNA.

Nie przyjmuje się czeku od anonima, chyba że ktoś za niego poręczy. W literaturze poręczycielem jest „nazwisko” autora. Po pewnym czasie zyskuje on kredyt. Kredyt solidny albo taki, jakim operował nieboszczyk Kreuger.

Każdy czek wygląda w gruncie rzeczy tak samo.

Czek jest dobry, jeśli daje w końcu to, co obiecuje.

Twierdzenie ogólne jest DOBRE, jeśli w końcu okazuje się, że odpowiada faktom.

ALE żaden laik nie rozpozna na pierwszy rzut oka, czy jest ono dobre, czy złe.

Stąd (pomijając pośrednie szczeble rozumowania) niezmienny w zasadzie stan wiedzy w średniowieczu. Abstrakcyjne dysputy niezbyt przysłużyły się postępowi, nie spowodowały też rewolucji poznawczej.

METODA IDEOGRAMU, czyli METODA NAUKOWA

WIESZAMY obok siebie obrazy Carlo Dolci i Cosimo Tura. Pan Buggins ceni wyżej Dolciego. Nie możemy mu tego zabronić. Możemy jednak bardzo poważnie utrudnić p. Bugginsowi tworzenie fałszywego kanonu, opartego na założeniu, że malarz nazwiskiem Tura w ogóle nie istniał, albo że nie istnieją specyficzne jakości jego malarstwa, albo że jakości te są logicznie niemożliwe.

Twierdzenie ogólne ma sens tylko PRZEZ ODNIESIENIE do znanych faktów lub przedmiotów.

Jeśli nawet twierdzenie ogólne, sformułowane przez ignoranta, jest „prawdą”, to jest to prawda w stanie nieważkości, prawda bez znaczenia. Gdyż człowiek ten nie wie, co głosi. To znaczy wie nie to

i chce powiedzieć nie to, co miałby na myśli ktoś rozumny, formułujący tę samą „prawdę”. Tak młodość, która ma „zupelną rację”, często nie potrafi przekonać starości, która „nie ma racji” i z uporem tkwi w błędzie, wiedząc mimo to coś, o czym się młodości jeszcze nie śniło.

Jedna z uciech wieku dojrzałego: *odkrywanie*, że MIAŁO SIĘ rację; że miało się rację o wiele głębszą, niż się to zdawać mogło w siedemnastym albo dwudziestym roku życia.

.

Wszystko to nie oznacza wcale braku wiary w logikę, w domysł, w intuicję, w postrzeganie całościowe lub w „istnienie KONIECZNEGO PORZĄDKU RZECZY”.

Stanowi jednak o sile oddziaływania pisarza, o możliwości przekazu przekonań.

Rozdział drugi

Czym jest literatura, czym jest język itd.??

Literatura to język naładowany znaczeniem.

„Wielka literatura jest po prostu językiem naładowanym znaczeniem — do ostatecznych granic” (Ezra Pound w *How to Read*).

Lecz język?

Język mówiony to szum, w którym wyróżniamy chrząknięcia, syki itp. Nazywają to „mową artykułowaną”.

„Artykułowaną”, czyli podzieloną na strefy w sposób uzgodniony. Innymi słowy, ludzie są mniej więcej zgodni co do tego, jakie brzmienia uznają za a, b, c, d itd.

Język pisany może składać się (składa się w Europie) ze znaków reprezentujących różne brzmienia mowy. Mówiłem o tym w poprzednim rozdziale.

Ludzie uzgodnili z grubsza, że zestawy tych brzmień lub znaków odpowiadają pewnym przedmiotom, czynnościom lub warunkom. *kot, ruch, różowy*.

Podstawą języka typologicznie odmiennego jest obraz — kota, przedmiotu w ruchu, przedmiotu po prostu istniejącego — albo zbioru, który łączy jakaś wspólna właściwość lub okoliczności powstawania.

REFLEKSJA METODOLOGICZNA

Nieważne, z którego miejsca rozpoczniesz badanie przedmiotu, ponieważ i tak musisz obejrzeć go ze wszystkich stron. Taki jest wymóg współczesności. Czeka Cię swego rodzaju podróż okrężna,

kórej nie możesz zakończyć, zanim nie spojrzysz na badaną bryłę — kulę lub sześcian — dookolnie. Jeśli przedmiotem Twych studiów jest stołek albo stół, musisz przyglądać się dotąd, aż stołek zyska przynajmniej trzy nogi i wytrzymałość, stół zaś — cztery nogi i stabilność.

PO CO STWORZONO JEZYK? PO CO BADAĆ LITERATURĘ?

Ad 1. Na pewno po to, by się móc porozumiewać. Na pewno po to się język WYKORZYSTUJE.

Ad. 2. „Literatura to wiadomości, które się NIE STARZEJA”.

Pytanie zasadnicze i jedynie możliwe: „na ile?”. Informacja, którą przekazałeś, jest ścisła — na ile ścisła? ZAINTERESOWANIE, jakie wzbudza Twa wypowiedź, jest trwałe — na ile trwałe?

Ja na przykład wracam do *Ta Hio* Konfucjusza i poematów Homera z zainteresowaniem nigdy nie słabnącym.

Kryminał czyta się tylko raz. Zgódźmy się, że tylko bardzo dobry kryminał wytrzyma próbę powtórnej lektury; tylko pod warunkiem, że się odleżał. I tylko dlatego, że za pierwszym razem czytałeś go nieuważnie; że już nic właściwie nie pamiętasz.

Oto reakcje graniczne. Reakcje naturalne, stanowiące naszą wewnętrzną miarę literatury. Wewnętrzną, ponieważ nie ma takich dwu ludzi, dla których byłaby ona identyczna.

Krytyk, który wygłasza opinie nieosobiste, nie wynikające z osobiste prowadzonych pomiarów, jest po prostu krytykiem nierzetelnym. Nie jest mierniczym, lecz informatorem, który powiela wyniki uzyskane przez innych.

KRINO = *dobrać dla siebie, wybierać*. Oto, co znaczy to słowo.

Któż byłby na tyle szalony, by o wybór konia czy tylko samochodu prosić właśnie mnie?

Pisanello malował konie i jego obrazy się pamięta. Nic więc dziwnego, że ksiązę Mediolanu wysyłał artystę do Bolonii, by KUPOWAŁ konie.

Nie rozumiem, nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego zasada „zmysłu do koni” nie miałyby znaleźć zastosowania w badaniach literatury.

Pisanello musiał umieć PATRZEĆ na konie.

Trzeba przyjąć, że Twoja znajomość poezji będzie zależała od tego, czy nauczysz się umiejętnie PATRZEĆ na wiersz albo go słuchać, albo i patrzeć, i słuchać. Może nawet — myśleć o wierszu.

A jeśli zapragniesz rady, musisz zwrócić się do kogoś, kto coś niecoś o poezji WIE.

Chcesz poznać budowę samochodu. Do kogo się zwrócisz? Do producenta i kierowcy, czy do kogoś, kto zna samochód tylko z nazwy?

Zaś spomiędzy dwu producentów samochodów którego wybierzesz: fachowca czy partacza?

Będziesz oglądał konkretny samochód czy tylko jego dokumentację? W przypadku poezji istnieje, albo wydaje się, że istnieje, sporo rzeczy, które warto oglądać. I bardzo mało jest autentycznych dokumentacji.

Powiada Dante: „Canzona to słowa, którymi rządzi muzyka”.

Jest to najdogodniejszy punkt *wyjścia*, jaki znam.

Coleridge powiedział kiedyś, że jakość zwana „wielką poezją jest wszechobecna, ale nie daje się wyróżnić jako odrębne odczucie”. W każdym razie powiedział coś w tym rodzaju. Może to zresztą nie on, a De Quincey.

To też punkt *wyjścia*, ale mniej bezpieczny. Choć sama uwaga jest chyba trafna.

Lepiej wyjść od formuły Dantego, ponieważ kieruje ona czytelnika (słuchacza) ku temu, co rzeczywiście ogląda (czego słucha); ponieważ nie odrywa jego uwagi od rzeczywistości widzialnej (słyszalnej). Nie łudzi go czymś, co można tylko pośrednio z tej rzeczywistości wydedukować lub czego się można OPIERAJĄC SIĘ na niej domyślać; czego istnienia i tak nie można *dowieść* inaczej niż przez odwołanie się do tej właśnie ograniczonej i skończonej rzeczywistości tekstu.

Rozdział trzeci

I

Literatura nie rodzi się ani nie rozwija — w próżni. Tworząc — pisarz spełnia określoną funkcję społeczną. Jej zakres jest dokładnie taki, jak jego możliwości PISARSKIE. Pisarza określa pełniona funkcja społeczna, która jest też podstawowym kryterium oceny jego pisarstwa. Wszystkie inne kryteria są względne i nietrwałe. Ich znaczenie wynika li tylko z subiektywnych poglądów oceniającego.

Krytyk-kombatant może cenić bardziej pisarza, który się z nim zgadza, niż takiego, który wyznawanej przez niego ideologii przeczy. Może dawać wyższą notę pisarzowi kiepskiemu, ale towarzyszowi, a niższą pisarzowi, który należy do innej grupy partyjnej lub wyznaniowej. Może — i często tak robi.

Istnieje jednak kryterium — jedno jedyne — które pozwala oceniać i zarazem umożliwia ocenę niezależną od wszelkich partykularnych punktów widzenia.

Dobrym pisarzem jest ten, dzięki komu język pozostaje giętki. Kto język zmusza do precyzji. Dzięki komu język zachowuje zrozumia-

łość. Takie kryterium pozwala odrzucić intencje. Nieważne, czy pisarz chciał służyć (więc — dobry pisarz), czy może ranić (więc — zły).

Język to podstawowe narzędzie porozumiewania się ludzi. Jeśli system nerwowy zwierzęcia nie przekazuje bodźców i wrażeń, zwierzę ginie.

Jeśli upada literatura narodowa, upada i ginie sam naród.

Prawodawca nie może stanowić praw, dowódca nie może dowodzić, wyborcy nie mogą instruować swoich przedstawicieli (jeśli w ogóle mogą) inaczej — niż za pośrednictwem języka.

Ogłupiający język klas pasożytniczych służy jedynie celom do-
rażnym.

Ograniczoną ilość informacji (o charakterze specjalnym) przekazują formuły matematyczne, plastyka, wykresy, muzyka. Nikt jednak nie proponuje, by zastąpić nimi mowę potoczną. Nikt też nie twierdzi, że byłoby to możliwe albo rozsądne.

UBICUNQUE LINGUA ROMANA, IBI ROMA.

JĘZYK cywilizował Grecję i Rzym. Naród ma taki język, jakich ma pisarzy.

(„Hańba tępotcie niemego plemienia!”),

co jednak nie znaczy, że rola języka sprowadza się do utrwalania wielkich dokonań. Horacy i Szekspir widzą w języku pomnik, zbiorową pamięć wielkości. W porządku, ale to wcale nie wszystko.

Wielkość Rzymu to Cezar, Owidiusz i Tacyt. Jego upadek to konwulsje mowy uwikłanej w retorykę, w dyplomatyczny „język, który służy ukrywaniu myśli”.

Świadomy obywatel będzie zawsze reagował, skoro dostrzeże, iż żyje w kraju, w którym wolno odpłacać uczniwemu pisarzowi — pogardą, a literaturze pozwala się marnieć. Podobnie jak będzie reagował lekarz na widok bezrozumnego dziecka, które zaraża się gruźlicą myśląc, że tylko je smaczne ciastko z kremem.

Bardzo trudno nauczyć ludzi rozumieć gniew, jaki wzbudza świadomość upadku literatury i wszystkich konsekwencji tego upadku. Prawie na pewno nie pojmą, że jest to gniew *wolny* od motywów osobistych. Prawie na pewno przypną Ci etykietkę „zgorzknialca” lub podobną.

A jednak „polityk sprawuje władzę, uczony upowszechnia odkrycia, ludzie podejmują sensowne działania tylko dzięki językowi”. Siła i słabość ojczystego języka stanowią o sposobie bycia i sposobie postępowania nas wszystkich.

Naród pogodzony z bylejakim pisarstwem to naród, który traci panowanie nad losem swego państwa i nad swym własnym losem. A samego tego pisarstwa nie da się naprawić krytyką niezbornej i chaotycznej składni.

Problem składni bowiem to sprawa odpowiedniości środków wyrazu i treści. Bywa i tak, że niezborna, chaotyczna składnia daje świadectwo prawdzie, a zdanie o wyrafinowanej konstrukcji okazuje się wyrafinowanym kłamstwem.

2

Każdy język utrwala tylko część ludzkich doświadczeń. Każdy może wyrazić tylko część dostępnej ludziom skali rozumienia.

Nie jest to prawda łatwa i przyjemna. Ale jej przypomnienie wy daje mi się konieczne.

„Idee wrodzone” tego czy innego języka budzą niekiedy fanatyczną nienawiść. Mówi się w takich wypadkach o konieczności rozprawy z „przesądami” tego czy innego narodu. Ale od tego rodzaju „przesądów” nie jest wolny żaden naród.

Są różne rasy i różne warunki klimatyczne. Różne potrzeby i reakcje, różne zespoły impulsów i zahamowań, różne typy krtani. I wszystko to odciska się w materii języka i wszystko wpływa na jego preferencje dla takich czy innych treści, takich czy innych sposobów zapisu.

Czytelnik może być mało AMBITNY, nie ma jednak dwu czytelników o ambicjach identycznych. Pedagog może interesować się tymi tylko ze swoich podopiecznych, którzy rzeczywiście chcą się czegoś dowiedzieć, ale może też — przynajmniej na początku — podjąć próbę rozbudzenia ciekawości wszystkich. W każdym razie może zapoznać wszystkich z listą zagadnień, które można i trzeba opanować.

Przyczyną inercji ucznia może być brak świadomości granic przedmiotu poznania albo zwyczajna niechęć do przekraczania granic wiedzy jako tako już oswojonej. Najskuteczniejszą jednak zaporą są chyba nauczyciele, którzy wiedzą niewiele więcej niż uczniowie, którzy pragną eksploatować tę wyinkową wiedzę i są z gruntu przeciwni wszelkim próbom zmiany *status quo*.

Rozdział czwarty

1

„Wielka literatura jest po prostu językiem naładowanym znaczeniem — do ostatecznych granic”.

Dichten = condensare.

Zaczynam od poezji, gdyż poezja to najbardziej skondensowana forma ekspresji werbalnej. Szperając w słowniku niemiecko-włoskim Basil Bunting stwierdził, że idea poezji jako kondensatu jest niemal tak stara jak język niemiecki. Czasownikowi „dichten” odpowiada w tym języku rzeczownik „Dichtung”. „Dichtung” to tyle, co „poezja”. Zaś autor słownika postawił znak równości między czasownikami „dichten” i „condensare”.

Są trzy podstawowe sposoby wzbogacania języka. Dziedziczymy język w tej postaci, w jakiej przekazali go nam przodkowie. Przejmujemy słowa-znaczenia „wrosłe w skórę rasy” — „wie ihm den Schnabel gewachsen ist”, jak mówią Niemcy. Pisarz zaś to taki ktoś, kto to dziedzictwo przeżywa świadomie i — wybiera. Wybiera słowa-znaczenia, które nie mają jednak wyraźnie i do końca zakreślonych granic, takich, jakie wyznaczają ruchy pionka albo konia w szachach. Znaczenie to także źródełsłów i wszystko, z czym się słowo kojarzy, i konteksty, w jakich występuje zwyczajnie, i konteksty niezwykle, o których się wciąż pamięta.

Właściwie nie można już użyć słowa „zrumienić” — i nie wywołać natychmiastowych skojarzeń z poezją Szekspira.

Liczebny i słowa odnoszące się do wynalazków znaczą w sposób ścisły i określony. Mówiąc inaczej, ich znaczenie bezwzględnie tłumaczy jakiegokolwiek „skojarzenia”.

Rower jest słowem o wyraźnie zakreślonych granicach znaczenia. Ale tandem, czyli „rower dla dwóch osób”, wywoła chyba w świadomości czytelnika obraz ubiegłej dekady.

Liczba skojarzeń, jaką może wywołać słowo lub rodzina słów, jest nieograniczona, a samo kojarzenie jest procesem subiektywnym.

OBIEKTYWNA metoda pomiaru wartości słów znajdziesz w pismach krytycznych Dantego. (To, czego się stamtąd dowiesz, w zasadzie wystarczy). Dante dzieli słowa ze względu na różnice BRZMIENIA, wyróżnia słowa „kosmate” i słowa „gładkie”, słowa „włochate” (*peza*) i słowa „fryzowane” (*hirsuta*).

Dzieli je również ze względu na różnice wywoływanych skojarzeń.

NIEMNIEJ „są trzy podstawowe sposoby wzbogacania języka”: fanopeja, melopeja i logopeja. Wybór słów, które wywołają w świadomości czytelnika — obraz. Albo słów, których sens spotęguje brzmienie.

Albo słów, które odwołają się w jakiś szczególny sposób do własnych „norm użycia”, tzn. do kontekstu, w jakim czytelnik oczekuje, że się pojawią; w jakim zwykł je odnajdywać.

Ale to metoda ryzykowna, na pewno zbyt ryzykowna dla debiutantów.

(Jeśli chcesz rzeczywiście zrozumieć, o czym tu mówię, musisz sięgnąć do Propercjusza i Julesa Laforgue’a. Nie ma rady).

POWIEDZMY, ŻE STUDIujesz CHEMIĘ. Profesor mówi Ci, że istnieje pewna liczba chemikaliów typowych, najczęściej stosowanych lub najłatwiej wykrywalnych. I, powodowany troską o czytelność eksperymentów, jakie masz przeprowadzić, daje Ci te składniki w stanie możliwie „czystym”.

POWIEDZMY, ŻE JESTEŚ KSIĘGOWYM. Jest wysoce prawdopodobne, że stosowałbyś współczesny system kartotekowy, który pozwoliłby Ci bez trudu oddzielać informacje i fakty dla Twojej firmy istotne — od archiwaliów.

Adept literatury może korzystać z podobnych udogodnień.

Każdy miłośnik malarstwa wie, jak bardzo dba się we współczesnych galeriach o to, by obrazy „dobrze wisiały”. O takie ich rozmieszczenie, by dzieła ważne były doskonale widoczne; by nic nie zakłócało wzrokowego z nimi kontaktu, by arcydzieł nie trzeba było szukać pośród tandety panoszącej się na rozległych przestrzeniach ścian.

Trzeba teraz przytoczyć pewien podział, który obmyśliłem jeszcze przed napisaniem *How to Read*. Będzie to autocytat, ale nieunikniony.

2

Kiedy zaczniesz poszukiwać „czystych składników” literatury, przekonasz się, że można wprowadzić następującą typologię jej twórców:

1. Wynalazcy. Pisarze — odkrywcy rozpowszechnionych dziś technik, ewentualnie autorzy utworów, które są pierwszymi znanymi przykładami zastosowania tych technik.
2. Mistrzowie. Pisarze, którzy potrafili połączyć pewną liczbę technik i wykorzystać je równie dobrze albo lepiej niż ich wynalazcy.
3. Popularyzatorzy. Pisarze, którzy przejęli dorobek wynalazców i mistrzów, ale nie potrafili im sprostać.
4. Uczciwi pisarze drugorzędni. Ich szczęście polega na tym, że urodzili się w czasach rozkwitu literatury narodowej lub jakiejś jej części. Na przykład autorzy (włoskich) sonetów w epoce Dantego albo krótkich (angielskich) wierszy lirycznych w czasach Szekspira i nieco późniejszych. Także francuscy autorzy powieści i nowel, którym Flaubert pokazał, jak się to robi.
5. Dostawcy beletrystyki. Pisarze, którzy nie wymyślili niczego,

a tylko wyspecjalizowali się w produkcji literackiej pewnego typu. Rozpatrywanie tej produkcji w kategoriach „indywidualności” byłoby zabiegiem nie na miejscu, tak samo jak doszukiwanie się w niej prób ukazania „pełnego obrazu życia” lub „epoki”.

6. Inicjatorzy mód.

Czytelnik, który nie pozna dzieł pisarzy dwóch pierwszych kategorii, nigdy nie dostrzeże „lasu spomiędzy drzew”. Choćby miał „własny gust”, choćby był wzorowym „miłośnikiem literatury”, posiadaczem obszernej biblioteki, pełnej arcydzieł sztuki drukarskiej i introligatorskiej. Gdyż nigdy się nie dowie, co właściwie wie. Nigdy nie oceni wartości utworu w relacji do innego utworu. I nigdy nie pozbędzie się uczucia zakłopotania wobec książki współczesnej, której autor „łamie ustalone konwencje”. Choć ocena książki sprzed stu lat sprawi mu zapewne mniej kłopotu.

I nigdy nie zrozumie irytacji prawdziwego znawcy, znudzonego wysłuchiwaniami zapożyczonych skądś opinii na temat jego ulubionego kiepskiego pisarza, który jest oczywiście „niezwykle zasłużony”.

Nie przyjrzałeś się jeszcze literaturze. Nie próbowałeś badać jej samodzielnie. Trudno. Ale przynajmniej nie przejmuj i nie daj sobie narzucić poglądów:

1. Ludzi, którzy sami niczego wartościowego nie napisali.
2. Ludzi, którzy nie podjęli ryzyka publikacji wyników własnych badań literatury, choćby nawet badania takie rzeczywiście prowadzili.

3

KOMPAS I SEKSTANS, czyli PUNKTY ORIENTACYJNE

Weźcie się w garść i przygotujcie na najgorsze. Za chwilę ogłoszę minimalną listę lektur, obowiązującą każdego, kto chce umieć oceniać wartość literatury współczesnej. Kto chce umieć mówić o jej walorach tak, jak ktoś inny o wartości wyniku w skoku o tyczce lub w meczu o Puchar Davisa.

Myślicie może, iż ogłoszenie takiej listy nie kryje w sobie żadnych niebezpieczeństw albo że „jest to ostatnia rzecz, którą można by fałszywie zrozumieć”. Możliwości fałszywego rozumienia są jednak nieograniczone, chyba że czytelnik decyduje się dotrzeć do znaczenia założonego przez autora — za wszelką cenę.

Zapoznawszy się z listą (którą za chwilę ogłoszę), pewien domyślny czy może bezmyślny krytyk stwierdził, że niektóre utwory znalazły się na niej dlatego, że sam je tłumaczyłem. Nie przyszło mu nawet do głowy, że tłumaczyłem je, PONIEWAŻ zajmuję się poezją od dwudziestu pięciu lat i te właśnie utwory uznałem za kluczowe dla pewnych tendencji albo za najlepsze ilustracje tych tendencji. Przeszedł natomiast sam siebie głosząc, że wiersz Biona wpisałem na listę przypadkiem, w niewłaściwym miejscu i w dodatku myląc go z wierszem Moschosa (który on sam przełożył). Oto co znaczy chęć oszczędzenia czytelnikowi nudy i zwięzły wykład sprawy.

Od Homera i Safony dzielią Biona wieki. W utworach wymienionych na początku listy czytelnik będzie z pewnością szukał SZTUKI PISARSKIEJ, a więc mistrzostwa narracji i siły wyrazu, mniej się interesując melodią; słowami, ich BRZMIENIEM, a w końcu i znaczeniem, jako tworzywem melodii.

Zestawienie Biona z poezją trubadurów ma wprowadzić kontrast. Ma uświadomić, że jeden lub nawet kilka zestawów chwytów melodycznych nie wyczerpuje sprawy.

W TYM MNIEJ WIĘCEJ MIEJSCU niezbyt wytrwały czytelnik podda się; zamknie książkę i powie, że ma dosyć, że „nie zna języków”, że nie można znać wszystkich języków itd.

Trudno, są czytelnicy, którzy chcą wiedzieć, i tacy, którzy nie chcą. Tacy, którzy chcą świat poznać, i tacy, którzy chcą tylko wiedzieć, w JAKIEJ JEGO CZĘŚCI ŻYJĄ.

A skoro o poezji mowa, to dodam, że wielu nie chce i tego wiedzieć, że ich okolica jest tylko częścią globu. Sama idea cząstkowości ich w jakiś sposób obraża.

MNIEJSZA Z TYM. Fanopeja (technika narzucania czytelnikowi obrazu) osiągnęła swój szczyt w poezji chińskiej, zawdzięczając to w dużej mierze specyfice pisma.

Szczytem melopei jest poezja grecka, choć pewne rozwiązania jej nieznane, a nawet typologicznie odmienne od greckich, wprowadzili poeci prowansalscy. (Podkreślam, że nie znam ani perskiego, ani arabskiego).

Jednego wszakże jestem pewien. Że więcej daje rzetelna analiza kilku wielkich wierszy niż znajomość wielu średnich. I że nauczaniu literatury bardzo szkodzi przekonanie, że najlepsze wiersze to te, które cytują krytycy.

Moja lista jest punktem wyjścia i wyzwaniem. Rzuciłem je przed laty i nikt go dotychczas nie podjął. Odpowiedzią na moją listę były tuziny zażeń, nikt jednak nie zaproponował listy konkurencyjnej ani nawet pojedynczych wierszy, które byłyby lepszą realizacją wartości, o jakich pokazanie mi chodziło.

„Czy jednak poezja nie ma swojego Bacha, swojej *summy*?” — pytał mnie kiedyś pewien muzyk.

Nie ma. Myślę, że prawie całą „*summą*” jest Homer. Ale o tym przekonać się może tylko ten, kto rzeczywiście zna grekę.

Nie zdarzyło się jeszcze, żeby *Homer* nie zaskoczył mnie inwencją melodyczną: pomysłami, które ja dzisiaj odbieram jako nowe. Znajduję je wciąż, na każdej stronie jego poematów. Z drugiej strony w narratorze Homera rozpoznaję kogoś, kogo jeszcze w 1918 r. uważałem za wyłączną własność literacką Henry Jamesa — fikcyjnego widza.

Homer mówi o tym, „co doświadczony żołnierz musiałby zauważyć”. Pewien lekarz usiłował dowieść, że Homer musiał być lekarzem wojskowym (skoro opisuje ciosy i rany ze znanstwem, które zadowoliloby koronera). Napisał w tym celu całą książkę. Do jej napisania zmusiły go czysto literackie właściwości poezji Homera. Inny znów badacz dowodził (dosyć przekonywająco) poprawności geografii w *Odysei*. Poprawności, której normą nie jest ani podręcznik, ani mapa — lecz „periplum”, tzn. obraz, jaki musiała utrwalić pamięć żeglującego wzdłuż wybrzeży sternika.

Odyseja jest książką, która wciąż zaskakuje nowością. Jej bohater jest do dziś najdalszą antytezą martwoty: to nie postać z gobelinu, lecz zawsze „prawdziwie ludzki” Odys. Wydawca kazał mi unikać neologizmów, więc nie podejmę próby opisu Homeryckiej rozmowy, ironii itp. Do ich istoty potrafił dotrzeć, o ile wiem, tylko jeden tłumacz, Amadis Jamyn, secretaire et lecteur ordinaire du Roy (Henryka III francuskiego), dla którego Odyszeusz to „ce rusé personnage”.

Znajomości z Odysem nie da się zbagatelizować. To nie Eneasza, to po prostu „facet z głową”, przebiegły i uparty jak mało kto. Większość jego kolegów cierpi na coś — co jest z pewnością greckim odpowiednikiem współczesnego „zarażenia śmiercią”.

A język ich rozmów przyjmujemy za własny równie łatwo jak język bohaterów Edgara Wallace’a, gdy oznajmiają, że „załatwili klienta”.

W. B. Yeats nadaje się już do cytowania w podręczniku; jest już dostatecznie czczony. Jedna z ulubionych anegdot Yeatsa pozwoli nam odsłonić (trzeba przyznać — brutalnie) przepaść dzielącą Wergiliusza od Homera.

Pewien prosty żeglarz zapragnął ni stąd, ni zowąd uczyć się łaciny. Nauczyciel przerabiał z nim teksty Wergilego. Po którejś z rzędu lekcji zagadnął swojego podopiecznego o bohatera.

Marynarz: „Jakięgo bohatera?”

Nauczyciel: „Jak to jakiego? No, bohatera, Eneasza”.

Marynarz: „Aa, bohatera, o niego... Cholera, myślałem, że on jest księdzem”.

Wszystkich wielkich pisarzy, pisarzy, którzy przetrwali, łączy jed-

no: NIE POTRZEBUJĄ szkół i uczelni, aby żyć. Usunięcie ich teksty z programów nauczania, ukrycie w kurzu bibliotek — a i tak odkryje je kiedyś i ocali od zapomnienia przypadkowy czytelnik. Bez stypendiów, bez nacisków, bez łaski.

Wergiliusz był oficjalną literaturą średniowiecza, ale i tak „każdy” czytał Owidiusza. Dante uważa Wergilego za swojego jedynego mistrza, ale poezja Dantego chyba więcej niż Wergilemu zawdzięcza Owidiuszowi. (W swoich pochwałach Dante oddaje zresztą hołd temu, co rzeczywiście w sztuce Wergilego najlepsze).

Wergili ożył znów w roku 1514, prawdopodobnie dlatego, że Gavin Douglas znał morze lepiej niż mistrz.

Wielbicielem Wergilego pragnącym wytoczyć mi proces o zniesławianie idola szczerze radzę, by, nim ruszą do ataku, spróbowali wyodrębnić partie *Eneidy*, które Wergiliusz napisał z rzeczywistej potrzeby (można by niemal powiedzieć — partie folklorystyczne), spośród tych części utworu, które powstały dlatego, że ich autor postanowił zostać epikiem.

Obiecałem Wam podręcznik, a zachowuję się jak niepoprawny nauczyciel botaniki, który ponad systematykę i porządek szkolnego gabinetu przyrody przedkłada wspólne z klasą wędrowki po lesie. Ale to dlatego, że wielu z Was skarżyło się, iż zadaję listę lektur nie wyjaśniając, z jakich powodów wybrałem tych, a nie innych autorów.

NIE DOWIECIE SIĘ NIGDY, dlaczego ich właśnie wybrałem, ani dlaczego uznałem ich za godnych wyboru; nie zrozumiecie nawet, dlaczego mój wybór Wam się podoba (lub nie podoba) — JEŻELI NIE SIĘGNIECIE PO TEKSTY, po oryginały.

I im szybciej po nie sięgniecie, tym mniej będziecie musieli zważać na to, co mówię; ja lub każdy inny literacki gaduła.

Człowiek, który wspiął się na Matterhorn, niekoniecznie musi kochać Szwajcarię bardziej niż hrabstwo Derby. Ale na pewno nie będzie twierdził, że Peak jest najwyższym szczytem Europy.

Epos to utwór, w którym żyje historia.

Dramat grecki jest niewolnikiem Homera; żeby zaistnieć, potrzebuje słuchacza lub czytelnika, który zna poematy Homera. Twierdzę z całą stanowczością, że dramaty greckie są — jako teksty — dalekie od doskonałości. Co nie znaczy, że chciałbym przeszkadzać komukolwiek czytać *Ajschylosa* czy *Sofoklesa*. Książka ta nie powinna ograniczać niczyjego zestawu lektur ani odbierać czytelnikowi tego, co polubił.

Agamemnona przeczyta zresztą i tak każdy, kto się choć trochę interesuje literaturą. Jeśli jednak zechce zastanowić się poważnie, czym jest dramat jako forma wypowiedzi, dojdzie na pewno do wniosku, że jest on czymś innym niż poezja. Poezja realizuje się

przez SŁOWA, istotą dramatu jest natomiast sceniczny ruch mówiącego aktora. Dramat korzysta ze słów, ale się do nich nie ogranicza. Brak spójności i niedowład znaczeniowy słów kompensuje „akcja”.

Każdy myślący i uważny czytelnik dramatu przekona się, że scena nie wytrzymuje słów naładowanych do ostateczności znaczeniem. W każdym razie nie dłużej niż na przeciąg jednej kwestii, takiej np., jak „It takes time to get it over”.

Książka ta nie jest podręcznikiem dramatopisarstwa ani vademecum krytyka dramatu. Jako taka byłaby nieuczciwa. Nie wolno bowiem rozpatrywać dramatu jako zespołu SŁÓW tylko ani nawet — jako słów poddanych rygorom wersyfikacji.

Jednak w to, że dramaty greckie dorównują Homerowi, GDY SIĘ JE CZYTA, nie wierzę. Nawet Ajschylos jest retoryczny. Nawet w *Agamemnonie* są słowa zbędne. Słowa obojętne dla naszego rozumienia tekstu.

SAFONA

To wielkie nazwisko wprowadzam na listę dlatego, że jest stare, i dlatego, że poezja Safony dotarła do nas w niewielkich tylko fragmentach. Tak małych, że można je nawet pominąć. Jeśli jednak dotrzesz do wiersza Safony, zrozumiesz, że to doskonałość. Nie znam ody lepszej niż *Poikilothron*. Nie słyszałem, by jakiś mężczyzna — poza Katullusem — zdołał choćby opanować metrum, jakim posługiwała się ta wspaniała kobieta.

Adept literatury, któremu zależy na utrzymaniu ładu myśli i porządku idei, będzie, jak sędzę, dążył do poznania tego, co najstarsze (a dostępne) w każdym z gatunków poezji.

Jakiś super-specjalista od greki potrafiłby może znaleźć w epigramie aleksandryjskim coś nowego, czego nie ma w wierszach Safony i Ibicusa. Ale my zastanawiamy się tu przecież, jak zawrzeć znajomość z literaturą.

Wartościowanie zakłada istnienie skali wartości, odpowiadającej swoim charakterem ocenianemu utworowi. Trzeba więc zastanowić się najpierw nad RODZAJAMI ekspresji poetyckiej, nad METODAMI nadawania słowom znaczenia, a dopiero potem nad treścią i poglądami, jakie autor chce przekazać.

Termin „znaczenie” obejmuje wiele więcej, niż mógłby sugerować słownik. To, jak bardzo jakieś znaczenie dla Ciebie znaczy, to, co czujesz w jego obliczu — i to także stanowi o sensie Twojej wypowiedzi.

Narodziłem się jako krytyk wtedy, kiedy postanowiłem dowieść, że Katullus lepiej, bo oszczędniej niż Safona, operował słowem. (Choć, twierdziłem, nie był takim jak ona mistrzem melopei). I nie

mam zupełnie pojęcia, czy miałem wówczas rację. Ważne jest to, że spróbowałem myśleć po swojemu.

Snobizm epoki renesansu nakazywał wierzyć, że poezja grecka jest w ogóle lepsza niż NAJLEPSZY wiersz łaciński. Basinio z Parmy, najświatlejszy latynista quattrocenta, głosił coś zgoła innego — że nieznamość greki wykluczała stworzenie naprawdę dobrego wiersza w łacinie. Oto, moi drodzy, przykład diametralnej różnicy postaw. Marginesy łacińskich rękopisów Basinia pełne są cytatów z Homera. Pomagały one pisarzowi mobilizować inwencję melodyczną.

Nie wierzę, że jakikolwiek autor łaciński da się porównać z Homerem. Nie wierzę, że Safona była lepszą poetką niż Katullus. Nie wierzę, że *Propercjusz* ustępuje choćby o cal greckim poprzednikom. Wierzę, że *Owidiusz* jest kopalnią treści, których już nie możemy odnaleźć u Greków.

Jest niejednorodny. Zrozumiał. Pisze wierszem klarownym jak proza. Metryka jego wierszy jest bez porównania uboższa niż wierszy Katullusa i *Propercjusza*.

Zaczynacie już, być może, rozumieć, że próbuję tu zestawić listę arcy mistrzów. Że każde z nazwisk, które wymieniam, uważam za symbol doskonałości W DZIEDZINIE, KTÓRĄ DANE NAZWISKO REPREZENTUJE. Że ma to być lista sprawdzalna. Kto się na niej nie znalazł, jest: 1° — GORSZY, 2° — można tego z matematyczną ścisłością dowieść.

.....

Ciérpliwości! Przyrzekam, że nie będę Was zmuszał do nauki kilkunastu egzotycznych języków. Więcej — obiecuję pomóc tym, którzy nie są w stanie wyjść poza język angielski. Ale jeszcze nie teraz. Nie bójcie się! Ja tylko przedstawiam listę książek, które przywykłem mieć stale pod ręką i do których wciąż wracam. Przez tyle, tyle lat. (...).

przełożył Krzysztof Biskupski