

■ JOANNA RZEPA

JÓZEFA WITTLINA: O RECEPCJI „POZAPOLSKIEJ” POWIEŚCI

Abstract

Józef Wittlin's *Salt of the Earth*: Reception of the “Non-Polish” Novel

This article discusses the reception of Wittlin's *Salt of the Earth* among its first Polish and English-language readers. It compares the interpretations of the first reviewers and points out differences in their readings. It argues that the discrepancies in the Polish and English-language interpretations can be attributed to the complex narrative structure of the text. Socio-political circumstances in which the interpretations originated may have had a substantial influence on the way in which the reviewers read the tension present in the narrative structure of the book. Hence, one could argue that the act of translation into English, a transplantation of the text into a new cultural and socio-political context, opened up the possibility to read anew the novel's semantic structures, thus shifting the critical focus to the areas which had not been explored in the Polish context.

Key words: Józef Wittlin, reception, interpretation, narrative structure, socio-political circumstances

Słowa kluczowe: Józef Wittlin, recepcja, interpretacja, struktura narracji, okoliczności polityczno-społeczne

Powieść *Sól ziemi*, nad którą Józef Wittlin rozpoczął pracę w 1925 roku, a która ukazała się drukiem w roku 1936, dzisiaj spotyka się z zainteresowaniem głównie literaturoznawców i łatwiej znaleźć ją na półkach antykwariatów niż księgarni. Jednak niecałe osiemdziesiąt lat temu Wittlin został okrzyknięty jednym z największych talentów literatury polskiej, a jego powieść już kilka miesięcy po publikacji zdobyła nagrodę wydawnictwa i czytelników „Wiadomości Literackich”. W roku następnym zaczęły się

ukazywać przekłady powieści: najpierw na języki niemiecki, następnie na duński, czeski, rosyjski, angielski, francuski, włoski, szwedzki, węgierski, chorwacki, a także na hebrajski i hiszpański. Wittlina porównywano do Remarque’a, Barbusse’a, Flauberta i Dos Passosa, a rok 1939 przyniósł mu nominację do literackiej Nagrody Nobla. Francuski filozof Gabriel Marcel pisał o *Soli ziemi* jako „jednej z najpiękniejszych powieści, jakie ostatnio czyta[ł]” (1983: 105); Thomas Mann w liście do amerykańskiego wydawcy zaliczył ją do tych rzadko spotykanych współczesnych utworów, które „sięgają sfery tego, co typowe, a przez to mityczne i epickie” (cyt. za Wiegandt, *Wstęp* do Wittlin 1991: LXXX).

Tak świetnie zapowiadającą się karierę literacką przerwała druga wojna światowa, która zmusiła Wittlina i jego rodzinę do ucieczki z Polski do Francji, a stamtąd do Ameryki; sytuacja polityczna w kraju uniemożliwiła Wittlinowi powrót. Ze względów ideologicznych *Sól ziemi* nie była w Polsce wznawiana aż do roku 1979, co sprawiło, że Wittlin „był bardzo długo nieobecny w czytelnicznej świadomości” Polaków, większą poczytnością ciesząc się za granicą niż w kraju (Wiegandt *Wstęp* do Wittlin 1991: LXXXII). To w USA powstała pierwsza monografia jego twórczości, studium *Joseph Wittlin* autorstwa Zoi Yurieff. W Polsce nazwisko Wittlina zaczęło być ponownie rozpoznawane dopiero w latach 80., na które przypadł początek rozwoju badań nad literaturą emigracyjną.

Zanim zaklasyfikuje się Wittlina jako pisarza emigracyjnego, warto zauważyć, że na emigracji Wittlin zaistniał przede wszystkim jako dziennikarz oraz eseista, i że to głównie w esejach, zebranych w tomach *Mój Lwów* (1946) oraz *Orfeusz w piekle XX wieku* (1963), zawarł swoje refleksje i przemyślenia na temat – jak głosi tytuł jednego z tekstów – „blaszków i nędzy wygnania”. Ja jednak chciałabym powrócić do wcześniejszej fazy twórczości Wittlina, w której powstały jego najświetniejsze przekłady: *Gilgamesz* (1922), *Odyseja* (1931), *Wilki stepowe* Hessego (1929) oraz tłumaczenia pięciu powieści Josepha Rotha (1931–1939). W tym właśnie okresie wydano drukiem również dwie pozycje, które stanowią trzon dorobku literackiego Wittlina: zbiór poezji *Hymny* (1920) oraz powieść *Sól ziemi* (ukończona w 1935, wydana w 1936). Rozgłos międzynarodowy, jaki zdobyła ta druga pozycja, mająca stanowić tom pierwszy (nigdy przez Wittlina nieukończony) trylogii *Powieść o cierpliwym piechurze*, oraz liczba przekładów, których doczekała się w niezwykle krótkim czasie, świadczą o tym, że cieszyła się ogromną popularnością wśród czytelników przełomu lat 30. i 40. W dalszej części artykułu chciałabym omówić

różnice w odbiorze powieści przez pierwszych czytelników polskich i anglojęzycznych, a następnie – analizując wybrane fragmenty oryginału oraz angielskiego przekładu – odpowiedzieć na pytanie, dlaczego interpretacje polskich i anglojęzycznych recenzentów tak znacznie od siebie odbiegały.

1.

Recenzje angielskiego przekładu autorstwa Pauline de Chary, który ukazał się w Londynie w 1939 roku, a w Nowym Jorku w 1941 roku, świadczą o tym, że spotkał się on w Anglii i Ameryce z bardzo życzliwym, niemal entuzjastycznym przyjęciem. Recenzenci zwrócili uwagę przede wszystkim na Wittlinowy styl narracji. W ich tekstach wielokrotnie powraca spostrzeżenie, że język powieści pełen jest „człowieczeństwa” i że jest to książka „niezwykle ludzka” (cyt. za „Wiadomości Literackie” 1939 nr 36). Recenzent „The Times Literary Supplement” pisze o uczuciach, jakie wywołuje w czytelniku postać głównego bohatera, Piotra Niewiadomskiego: „bohater posiada cechy, które budzą w nas współczucie i sympatię”¹ (Beresford 1939: 325). Arthur Pruden Coleman z „The Saturday Review” dodatkowo podkreśla, że autor powieści odnosi się ze współczuciem nie tylko do pozytywnych postaci, lecz także do tych, które przedstawione są w tekście jako zębatki wszechpotężnej maszyny wojennej: „ma on [Wittlin] wzgląd zarówno na najmniejszego, jak i największego z ludzi, i obaj w równym stopniu jawią mu się jako ofiary swych złudzeń” (1941: 11). Jak ocenia N.L. Rothman, w powieści można dostrzec „dużo współczucia, staranną obiektywność i niezwykle brak nienawiści czy zaciekłości” (1941: 12). W wielu recenzjach, obok uwag na temat empatii znajdującej wyraz w języku powieści, pojawiają się również komentarze dotyczące jej warstwy ironicznej, która wywołuje efekt humorystyczny oraz pozwala uniknąć banalności i patosu: „delikatna warstwa humoru (...) rozjaśnia nawet najbardziej tragiczne momenty, nigdy nie przeradzając się w banalność” (Weiskopf 1942: 153). Krytycy zwracają uwagę na to, że obie warstwy, współistniejąc, wzajemnie się nie wykluczają; według recenzenta „The Glasgow Herald” powieść cechuje „ironia zabarwiona poetyckim uczuciem do zwykłego człowieka” (1939: 3). Podsumowując, *Sól ziemi* wyłaniająca się z anglojęzycznych recenzji to powieść pełna współczucia

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie autorki.

dla każdej z obecnych w niej postaci, niezależnie od tego, jaką rolę odgrywają w przedstawionych wydarzeniach. Jest to zarazem tekst, któremu nie brakuje subtelnej ironii i humoru.

Kiedy porówna się ten obraz z opisami powieści pojawiającymi się w polskich recenzjach, łatwo zauważyć różnice między recepcją rodzimą a zagraniczną. 5 lutego 1936 roku w „Wiadomościach Literackich” na temat *Soli ziemi* wypowiedziało się grono uznanych literatów. Mimo że przyznali Wittlinowi nagrodę za najlepszą powieść 1935 roku, zgłosili wiele uwag i zastrzeżeń. Niektóre cechy powieści, które za kilka lat miały zyskać uznanie czytelników zagranicznych, wywołały mieszane uczucia recenzentów polskich. Niemal jednogłośnie chwalili oni powieść za „wysoką klasę formy”, „pracę nad zdaniem polskim” i „rzetelny wysiłek pisarski” („Wiadomości Literackie” 9 II 1936: 1), lecz krytykowali jej treść. Jako przykład ambiwalencji charakteryzującej polską recepcję tekstu warto zacytować opinię Kazimierzy Iłakowiczówny, która przyznała, że *Sól ziemi* to „wielki czyn artystyczny, mimo że dla wielu ideologia może być niesympatyczna” („Wiadomości Literackie” 9 II 1936: 1). W polskich komentarzach uznanie dla formy tekstu łączy się często z zastrzeżeniami co do postawy ideologicznej, którą zajmuje narrator (a pośrednio również sam autor), dystansując się od idei patriotyzmu narodowego. Jeden z krytyków zarzucił wręcz Wittlinowi „pozapolskość”, porównując jego powieść do... przekładu: „Powieść ta wygląda na przekład z austriackiego, jest w niej coś, przeciw czemu buntuje się człowiek, który przeszedł wojnę; supersubiektywny stosunek autora do jego bohatera – stosunek jakby pozaludzki i pozapolski” („Wiadomości Literackie” 9 II 1936: 1). Warto podkreślić, że wyjście poza subiektywną narrację, które angielscy krytycy mieli wkrótce chwalić, w kontekście polskim stało się powodem krytyki ideologicznej tekstu.

Krytyka ta musiała dotknąć Wittlina, ponieważ kilka miesięcy po ukazaniu się powieści opublikował na łamach „Wiadomości Literackich” „Mały komentarz do *Soli ziemi*”. Choć we wstępie przyznał, że „nie wydaje [mu] się rzeczą słuszną – komentowanie własnych utworów, zwłaszcza takich, które były obszernie i na ogół dość trafnie komentowane w prasie”, w dalszej części odniósł się w sposób niedwuznaczny do zastrzeżeń, jakie krytycy zgłaszali względem przesłania ideologicznego powieści, wykładając swoje osobiste poglądy na moralność w obliczu wojny:

Wyznaję więc otwarcie (o ile czytelnik sam tego nie zauważył), że dla mnie każda wojna jest przede wszystkim zagadnieniem moralnym i społecznym. (...) Czy moralność prywatną można poddać jakiejś wyższej moralności: naro-

dowej, państwowej, klasowej, i czy w ogóle taka zbiorowa moralność istnieje? (...) wydaje mi się rzeczą prawie pewną, że moralność jednostki, a więc człowieka, nie daje się pogodzić z moralnością obywatela. Są to dwa obce sobie żywioły prowadzące ze sobą ustawiczną walkę („Wiadomości Literackie” 9 II 1936: 2).

W komentarzu tym Wittlin otwarcie stwierdza, że niedociągnięcia ideologiczne, na które zwróciła uwagę krytyka, w rzeczywistości nie są niedociągnięciami, lecz częścią projektu literackiego, którego celem było ukazanie wojny z perspektywy jej wpływu na „jednostkę, a więc człowieka”, nie zaś na naród. Zamysłem Wittlina było przede wszystkim stworzenie dzieła literackiego, które zilustrowałoby to, co w jednym ze swoich esejów nazwał „tragicznym węzłem”: „zmechanizowanie człowieka, który wbrew swej naturze, bez gniewu i nienawiści strzela do człowieka zwanego wrogiem” (Wittlin 1923–1924/2000: 31).

Porównanie recenzji polskich i anglojęzycznych pokazuje, że ich oceny wartościujące były rozbieżne, chociaż w obydwu przypadkach chwalono formalne bogactwo powieści. Wydaje się ponadto, że sądy recenzentów polskich i angielskich niekiedy sobie przeczą: podczas gdy angielscy krytycy piszą o współczuciu, z jakim w powieści traktuje się każdą z postaci, i o głębokim „człowieczeństwie” tekstu, według polskich krytyków autor odnosi się do głównego bohatera w sposób „supersubiektywny”, „poza-ludzki”. Na ile umotywowane są te odmienne oceny? Innymi słowy, czy sama powieść uzasadnia tak rozbieżne odczytania, a jeżeli tak – w jaki sposób? Odpowiedź na to pytanie przyniesie szczegółowa analiza wybranych fragmentów powieści i jej angielskiego przekładu.

2.

Badacze piszący o *Soli ziemi* wyróżnili szereg cech, które mogą stanowić klucz interpretacyjny powieści. Zoya Yurieff zwraca uwagę na jej poetyckość, nazywając ją „kryptopoematem” (1973: 71–72); Krystyna Jakowska interpretuje powieść jako wybitny przykład późnego ekspresjonizmu (1977: 6–17); zaś Zbigniew Kubiak podkreśla powiązania z gatunkiem starożytnego eposu, nazywając Wittlina współczesnym homerydą, który „wewnętrznie przemienia” tradycję literacką sięgającą czasów Homera (1979: 287). Wszyscy troje przykładają dużą wagę do struktury narracyj-

nej utworu, dostrzegając napięcie pomiędzy poszczególnymi warstwami stylistycznymi tekstu. Yurieff pisze o tym, że zderzenie różnych stylistyk w narracji prowadzi do rozmycia granicy pomiędzy epickością i heroicomicznością (1973: 79). Według Kubiaka, napięcie rodzi się ze zderzenia epickiego oglądu rzeczywistości, cechującego się symultanicznością w przedstawianiu wydarzeń mających miejsce w różnych, bezpośrednio ze sobą niepołączonych przestrzeniach, reprezentowanego przez narratora, z perspektywą naiwnej jednostki, jaką jest Piotr Niewiadomski (1979: 284–288). Jakowska zwraca z kolei uwagę na zderzanie się w toku narracji elementów racjonalnych, znajdujących swój wyraz w stylistyce realistycznej, oraz irracjonalnych, zawierających się w stylistyce baśniowej i religijnej, co w efekcie wytwarza dystans ironiczny (1977: 188–189).

Wydaje mi się, że te różne napięcia, na które wskazują krytycy, można sprowadzić do wspólnego mianownika, odwołując się do kategorii narracji wypracowanych przez Franza Stanzela. W studium na temat rodzajów narracji i typów czasu narracyjnego Stanzel wyróżnia trzy podstawowe kategorie: narrację personalną, neutralną oraz auktoralną (1980: 221–223). Z pierwszym typem narracji mamy do czynienia, gdy narratorem jest jedna z postaci biorących udział w opisywanych wydarzeniach, z drugim – kiedy głos narratora nie należy do żadnego z bohaterów, a perspektywa jest zbudowana tak, że czytelnik ma wrażenie uczestnictwa w wydarzeniach na zasadzie świadka. W trzecim typie narracji – narracji auktoralnej – pojawia się narrator, który ujawnia swoją obecność poprzez zwroty adresowane do czytelnika, komentarze, refleksje, sądy. Jak zauważa Stanzel, wyodrębnienie głosu narratora, który staje się przewodnikiem czytelnika w świecie przedstawionym w powieści, sprawia, że

struktura semantyczna powieści auktoralnej zostaje zbudowana przeważnie z odwołań i stosunków między światem przedstawionym a osobą narratora auktoralnego i z wytwarzających się między nimi napięć w sferze wartości, sądów i sposobów przeżywania (1980: 227–228).

Podążając za tą klasyfikacją typów narracji powieściowej, należałoby określić *Sól ziemi* mianem powieści o narracji auktoralnej. Jeżeli, zgodnie z teorią Stanzela, znaczenie w takiej powieści rodzi się w przestrzeni dzielącej głos narratora od postaci i rzeczywistości przedstawionej, warto zapytać, w jaki sposób przestrzeń tę powołuje się do istnienia w oryginale *Soli ziemi* oraz w jej przekładzie, a także jak została ona zinterpretowana przez polskich i anglojęzycznych recenzentów.

W *Soli ziemi* narrator auktoralny ujawnia swoją obecność już w pierwszych akapitach. W kolejnych częściach Prologu, którym powieść się rozpoczyna, narracja przenosi się z miejsca na miejsce: widzimy cesarza Franciszka Józefa podpisującego wypowiedzenie wojny, następnie budzący się do życia Wiedeń, gdzie „nagle milion ust wypluło na bruk jedno słowo, jak gorzki migdał. Wojna napelniła już wszystkie kawiarnie, bary, restauracje” (Wittlin 1991: 16), wreszcie powszechną mobilizację Cesarstwa Austro-Węgierskiego, dworce Pesztu, Pragi, Lwowa, Krakowa oraz ruszającą do wojny Rosję. Narrator pozwala czytelnikowi doświadczyć tych różnych przestrzeni, ukazując „symultaniczność” i „jednoczesność najróżniejszych zdarzeń” (Kubiak 1979: 284). Ponadto kilkakrotnie zwraca uwagę czytelnika na swoją obecność i cel, który mu przyświeca – ocalenie od zapomnienia Żołnierza Nieznanego: „Moje słowo dobywa go z ziemi, w której leży” (Wittlin 1991: 28). Po określeniu w Prologu tematu powieści i przestrzeni, w której będzie się rozgrywać akcja, w rozdziale pierwszym narrator przenosi czytelnika, „w głuche zakątki huculskiej ziemi, pachnące mięta w letnie wieczory, w senne wioski, przylepione do cichych połonin, gdzie pasterze grają na długich trombitach” (Wittlin 1991: 29). W tej arka-dyjskiej scenerii poznajemy Piotra Niewiadomskiego, głównego bohatera powieści.

To właśnie postać Piotra, zrodzonego z matki Hucułki oraz ojca Polaka i pracującego na stanowisku dróżnika na stacji Topory-Czernelica, wprowadza do powieści drugą perspektywę narracyjną (obok tej, z której wypowiada się wszechwiedzący narrator auktoralny). Perspektywa ta charakteryzuje się innym sposobem myślenia i przeżywania świata, który wyrażony jest za pomocą całego zestawu środków stylistycznych. O ile narrator auktoralny relacjonuje fakty historyczne i z epicką obiektywnością przedstawia przebieg przygotowań do wojny w różnych miejscach cesarstwa, narracja ukształtowana poprzez wrażliwość Piotra daje nam wgląd w subiektywną interpretację wydarzeń.

Fragmentem, który dobrze ilustruje takie rozdwojenie perspektywy narracyjnej, jest opis zaćmienia słońca. Narrator auktoralny informuje czytelnika, że zaćmienie miało miejsce 21 sierpnia 1914 roku i „trwało prawie dwie i pół godziny: od 12.29 do 14.50. W tych długich godzinach ciemności ziemia wzbogaciła się o kilkadziesiąt tysięcy trupów” (Wittlin 1991: 138). Równoległe jednak z tą zwięzłą i bezosobowo podaną informacją czytelnik otrzymuje opis tego samego wydarzenia z perspektywy społeczności huculskich chłopów, której częścią jest Piotr.

– Koniec świata! – wołali Huculi w Toporach i w Czernielicy. Z obu *Testamentów*, znanych dość dobrze, dzięki kazaniom księdza Makaruchy, wyroiły się potworne obrazy zagłady, osaczając huculską wyobraźnię, od tylu lat karmioną wyłącznie tą jedną księgą, której nawet czytać nie umieli. (...) I był w śniatyńskim powiecie płacz i zgrzytanie zębów (Wittlin 1991: 134–135).

Chociaż w poprzednim akapicie narrator zdawał się usprawiedliwiać twrogę, którą odczuwają Huculi na widok zapadających ciemności, tłumacząc, że „naukowe wyjaśnienie zjawiska niekoniecznie prowadzi do automatycznego porzucenia dawnego nienaukowego sposobu myślenia” (Wittlin 1991: 134), w cytowanym powyżej fragmencie jego wyrozumiałość stopniowo przekształca się w ironiczny dystans. Narrator podkreśla, że chociaż niepiśmienni Huculi nie są w stanie Biblii przeczytać, na ich oczach z jej kart „wyroiły się potworne obrazy zagłady” i we wsi był „płacz i zgrzytanie zębów”. Stylizacja religijna nadaje rzeczywistości, która otacza Huculów, cechy nadprzyrodzone, niemalże demoniczne. W kolejnych akapitach narrator rozwija odwołania do obrazów zaczerpniętych z Apokalipsy św. Jana, komentując: „Co tchórzliwsi czuli już w powietrzu zapach siarki i śwąd, a w przeciągłym poryku własnych krów słyszeli apokaliptyczne bestie” (Wittlin 1991: 136–137). Czytelnik nie ma tu już wątpliwości, że narrator z ironią odnosi się do twrogi Huculów, a stylizacja religijna hiperbolicznie uwypukla ich irracjonalny sposób myślenia, który potrafi przeobrazić niczego nieświadome, pasące się nieopodal krowy w bestie Apokalipsy. Ironię obecną w tym fragmencie znakomicie oddaje angielska tłumaczka:

„The end of the world!” cried the Huzuls in Topory and Czernielitza. From the Testaments of the Bible, rendered familiar to them by Father Makarucha’s sermons, there crawled forth terrifying pictures of destruction, filling and obsessing Huzul imaginations, which, for years, had been fed exclusively on this one book which they could not even read. (...) And in the district of Snyatin there was wailing and gnashing of teeth. (...) The cowardly already detected brimstone and the smell of burning, and heard the roar of apocalyptic beasts in the ceaseless bellowing of their cattle (Wittlin 1941: 158–161).

Tłumaczka uwydatnia plastyczność obrazów, które pojawiają się w wyobraźni Huculów, i za pomocą czasownika *crawled forth* ożywia je oraz nadaje im złowrogi wydźwięk. „Osacza[nie] wyobraźni” przekłada jako *filling and obsessing (...) imaginations*, dodatkowym czasownikiem wzmacniając tę frazę i wskazując na potęgę oddziaływania głęboko zako-

rzenionych obrazów. Rzeczywistość Huculów z jednej strony wydaje się irracjonalna ze względu na ich sposób myślenia, z drugiej jednak strony rojące się obrazy, których nie sposób odeprzeć, są prawdziwie demoniczne. Ironia miesza się tu ze współczuciem.

Napięcie pomiędzy ironią i współczuciem widoczne jest może jeszcze wyraźniej w opisie emocjonalnej reakcji Piotra na zaćmienie słońca.

Piotr Niewiadomski należał do ludzi, dla których najróżnorodniejsze nawet zjawiska wypływają z tej samej przyczyny i mają oczywisty związek z ich osobą. W umyśle jego – wszystkie współrzędne wypadki łączyły się w jedną całość, a raczej w jedną chaotyczną masę, którą ten umysł zwykł był porządkować według własnej logiki. Dlatego w zaćmieniu słońca widział Piotr ścisły związek nie tylko z wojną i śmiercią papieża, jak inni Huculi, ale z własnymi grzechami. ... Wyszedł z ciemności, ciemność była jego ojczyzną, ale w tej chwili bał się jej strachem śmiertelnym i na klęczkach błagał zmiłowania.

Stwórca łaskawie wysłuchał modlitwy biednego Hucula i po raz ostatni, ale to naprawdę ostatni, przebaczył grzesznemu światu. I równie nagle jak zapadła, zaczęła ciemność ustępować, i z wolna świat się rozwidnił. Znów ćwierkały wróble, śpiewały skowronki, brzęczały owady, i z powrotem nastał piękny, pogodny dzień. Tylko ziemia dudniła w dalszym ciągu, i trzęsły się szyby. Piotr swymi pacierzami uzyskał dla świata tylko częściowe przebaczenie. A widząc, jak zgaszone słońce na nowo napelnia się światłem, i wszystko wraca do dawnego, był już niemal pewien, że kanonada ustanie i za chwilę zjawi się kapral żandarmerii, Jan Durek, z radosną wieścią o końcu wojny. Dlatego nie spieszył się z pakowaniem kuferka (Wittlin 1991: 137–138).

Narrator początkowo przyjmuje tutaj pozycję zewnętrzną wobec Piotra, opisując go w narracji trzecioosobowej. Wyjaśnia czytelnikowi, jak funkcjonuje umysł Piotra, podkreślając, że działa on „według własnej logiki”, a rzeczywistość zamienia się w nim w „chaotyczną masę”. Tym sposobem narrator wyraźnie dystansuje się od Piotrowego widzenia świata. Jednak kiedy w kolejnym akapicie dowiadujemy się, że „Stwórca łaskawie wysłuchał modlitwy biednego Hucula”, ton wypowiedzi ulega zmianie. Narrator dopuszcza teraz Piotra do głosu i prowadzi narrację z jego perspektywy. To Piotr, a nie narrator, wierzy, że dzięki jego modlitwie Bóg „przebaczył grzesznemu światu”. Ze względu na to, że zastosowana została tu mowa pozornie zależna, niełatwo jest dostrzec, gdzie przebiega granica pomiędzy głosem narratora a głosem Piotra. Zdania zyskują dzięki temu podwójne znaczenie: obok dosłownego – ironiczne. „Biedny” Piotr budzi współczucie czytelników, lecz dystans, z jakim odnosi się do jego interpretacji świata narrator, staje się źródłem humoru.

Fragment ten Pauline de Chary przetłumaczyła na język angielski następująco:

Peter Neviadomski was one of those people who feel that the most varied incidents have a common cause and are, in some way, related to each other. In his mind, therefore, all the various circumstances of life combined into one whole, or rather into a chaotic mass, which that same mind would then marshal and put in order with its own peculiar logic. Consequently, when the eclipse occurred, Peter, like all the other Huzuls, associated it not only with the war and the death of the Pope, but also with his own sins. (...) He came out of darkness, the darkness was his home, but at that moment he feared it with the fear of death, and implored forgiveness on his knees.

The Creator gave a favorable hearing to the prayers of the poor Huzuls, and for the last time He forgave the sinful world. And just as suddenly as darkness had fallen upon it, the darkness began to lift away, and slowly the world emerged into the light. Again sparrows twittered, larks sang, insects hummed, and again the day was bright and lovely. But the earth still shuddered, and the window-panes still shook. Peter's prayers had won only a mitigated forgiveness for the world. But when he saw that the darkened sun was again bright with light, and that everything had gone back to the old order, he felt almost certain that the roaring of the guns would stop, and that quite soon Jan Durek, the gendarmerie corporal, would appear, bringing the glad news of the end of the war. He felt so sure of it that he was in no hurry to pack his box (Wittlin 1941: 162–163).

Tłumaczka świetnie oddaje tu specyfikę Piotrowego postrzegania świata, przekładając frazę „widział Piotr ścisły związek (...) z własnymi grzechami” jako *Peter (...) associated it (...) with his own sins*. Słowo *association* jest kluczem do zrozumienia umysłu Piotra. Obraz lub słowo prowadzą myśl bohatera powieści do kolejnego słowa/obrazu nie zgodnie z zasadami logiki, lecz w sposób, który bardziej przypomina tworzenie poezji: pozwala na eksplorację wielości potencjalnych znaczeń za pomocą bliższych i dalszych denotacji oraz konotacji danego słowa/obrazu. W powieści narracja budowana na zasadzie asocjacji uwidacznia się przede wszystkim w miejscach, w których narrator auktoralny oddaje głos Piotrowi. Na przykład kiedy żandarm, który dostarcza Piotrowi powołanie do wojska, zakazuje mu rozsiewać panikę, dowiadujemy się, że „Piotr niczego nie siał, nie hodował, z wyjątkiem bobu, kapusty i słoneczników” (Wittlin 1991: 107). W innym fragmencie Piotr rozmyśla o cesarskim liście z wezwaniem do służby wojskowej i dochodzi do wniosku, że „[n]ie zapomniał cesarz Piotra, tylko schował go sobie na czarną godzinę”, oraz

że w końcu „przyszła taka godzina, nie czarna, lecz jasna, godzina przed-wieczorna...” (Wittlin 1991: 49).

W podobny sposób zjawisko zaćmienia słońca wywołuje w umyśle Piotra szereg skojarzeń z biblijną Apokalipsą. Aby to uwydatnić, tłumaczka celowo rozbudowuje istniejącą w oryginale stylizację biblijną. Czyni to przez podkreślenie typowych dla stylu biblijnego paralelizmów składniowych (np. *Again sparrows twittered, ... and again the day was bright and lovely*) oraz struktur parataktycznych (np. *But the earth still shuddered, and the window-panes still shook*). Ponadto wypukła rdzeń *dark-*, który wielokrotnie powraca w cytowanym fragmencie, zestawiając go ze słowem *light*. Nawiązuje w ten sposób do dwóch biblijnych opowieści o stworzeniu świata: Księgi Rodzaju (*And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness Rdz 1: 3–4*) oraz Prologu Ewangelii św. Jana (*In him was life; and the life was the light of men. And the light shineth in the darkness; and the darkness apprehended it not J 1: 4–5*).

Biblijny motyw stwarzania, pojawiający się kilkakrotnie w *Soli ziemi*, ulega w powieści dość szczególnej transformacji. Już na początku pierwszego rozdziału dowiadujemy się, że Piotr jest „człowiek[iem], który wyszedł z ciemności”, ciemność „była jego ojczyzną i żywiołem” (Wittlin 1991: 29). Używając stylizacji biblijnej, narrator zdaje się sugerować, że po wyjściu z ciemności Piotr potrzebuje kogoś, kto obdarzyłby go światłem, stwórcy, który umożliwiłby mu osiągnięcie pełni człowieczeństwa. W miarę rozwoju fabuły okazuje się, że rolę stwórcy w powieści przejmują cesarz Franciszek Józef i feldfelbel sztabowy Bachmatiuk. Kiedy Piotr wstępuje do wojska, zaczyna sobie uświadamiać, że „jak Bóg stworzył człowieka na własny obraz i podobieństwo, tak i cesarz dawał człowiekowi mundur, żeby go choć trochę do siebie upodobnić” (Wittlin 1991: 246). Obdarowując ludzi mundurami, cesarz legitymizuje ich umiowanie – nawet Piotr rozumie, że „tylko w mundurze wolno zabijać człowieka, i tylko w banderoli, w państwowym opakowaniu ciał, ważna jest śmierć za cesarza” (Wittlin 1991: 246). W końcowej scenie powieści, kiedy Bachmatiuk po raz pierwszy musztruje świeżo umundurowany oddział, narrator relacjonuje, że „[w] uszach grała mu [Bachmatiukowi] idealna cisza, zrodzona z jego słowa. (...) W tym pierwszym dniu Stworzenia, gdy brał w posiadanie dusze najstarszych roczników landszturmu – widział już swoje dzieło, doprowadzone do końca. I widział, że było dobre” (Wittlin 1991: 262). Motyw stwarzania w *Soli ziemi* nie jest związany z obdarza-

niem życiem, lecz odzwierciedla proces formacji żołnierza, który gotów będzie oddać życie za cesarstwo. Groza tego procesu, w którego centrum znajduje się Piotr, jest podkreślona za pomocą zabiegów językowych nadających rzeczywistości otaczającej Piotra cechy zarówno biblijne, jak i demoniczne. Stylizacja biblijna, wyraźnie obecna w powieści, rozpoczynającej się od ewangelicznego motta: „Wy jesteście sól ziemi. Jeśli tedy sól zwietrzeje, czymże solić będą? Do niczego się nie przyda, tylko aby była precz wyrzucona i od ludzi podeptana” (Mt 5, 13), miesza się ze środkami wyrazu demonizującymi rzeczywistość, przede wszystkim poprzez reifikację ludzi za pomocą metonimii oraz poprzez animizacje stosowane w opisach przedmiotów nieożywionych (Jakowska 1977: 159–161).

Ten „mechanizm odrealniania zjawisk” (Jakowska 1977: 162) sprawia, że Piotr nieustannie ma problemy ze zrozumieniem wydarzeń, w których uczestniczy, i wiele z nich błędnie – według norm wyznaczanych przez narratora auktoralnego, jak również samego czytelnika – interpretuje. Czytelnik współczuje naiwnemu i prostodusznemu Piotrowi, a jednocześnie słyszy głos narratora auktoralnego, który podważa wiarygodność głównego bohatera oraz ukazuje jego nierozsądną naiwność. Czytelnik zostaje przestrzeżony przed całkowitym zaufaniem Piotrowi i bezkrytycznym akceptowaniem jego interpretacji zdarzeń. Problem, któremu głosowi zaufać i z której perspektywy interpretować opisywane wydarzenia, czytelnicy muszą rozstrzygnąć samodzielnie. Z jednej strony napotykać opisy przedstawiające odrealnione, zdefamiliarizowane postrzeganie codzienności, z drugiej strony – ironię wobec tak emocjonalnego i irracjonalnego przeżywania świata. Chociaż mogłoby się wydawać, że narrator auktoralny będzie miał w tekście głos decydujący, ponieważ to z nim czytelnik ma kontakt od pierwszego do ostatniego zdania powieści, przy bliższej analizie tekstu okazuje się, że tak nie jest.

Piotrowy sposób przeżywania rzeczywistości znajduje wyraz w językowym obrazie świata, którego doświadcza czytelnik. Asocjacyjne myślenie Piotra, poszukiwanie znaczeń w sferze konotacji, a nie denotacji, oraz dosłowne interpretowanie metafor wydają się odzwierciedlać kondycję człowieka, który poprzez język próbuje za wszelką cenę dotrzeć do sensu otaczającej go rzeczywistości. Kiedy słowa tracą swe pierwotne znaczenia – kiedy mit genezyjski zamienia się w opowieść o zniszczeniu i śmierci – poszukiwania sensu przenoszą się w głębsze rejony znaczeń, na co dzień niezbyt często badanych. Myślenie, które można by określić mianem poetyckiego, a które narrator auktoralny nazywa chaotycznym,

może mieć zatem swoje racjonalne uzasadnienie w kryzysie wywołanym przez wojnę. Powieść ukazuje wyraźne zachwianie dotychczasowego systemu znaczeń, przedstawiając dramatyczne transformacje, jakim ulega treść pojęć i symboli stanowiących dotychczasowy trzon światopoglądu społeczności huculskiej. Ten kryzys znaczenia jest znakomicie widoczny we fragmencie, w którym wiedeńscy zecerzy pracują nad wojennym wydaniem gazety. Warto zwrócić tu uwagę na zaakcentowanie związku pomiędzy formą a treścią znaku oraz pytania o to, jaką rolę w procesie nadawania i odbierania słowom znaczeń odgrywa człowiek.

Z nieprzebranych zapasów ołowianych mikrobów-czcionek, w których historia świata leży rozbita na atomy, nagle zecerzy wydobyli pięć liter. Każda z tych pięciu liter z osobna nic nie znaczy, razem – tworzą chemiczny znak nieszczęścia. Podczas składania jednemu z zecerów zatrzęsła się ręka. Potem – na moment – zachwiał się rozum. A gdy po chwili odzyskał znąconą świadomość – przetaił oczy i zrozumiał, że złożył słowo bez sensu: wofna. Z zalem wydłubał literę f i cisnął z powrotem do szuflady, w której spoczywały setki bratnich liter: f. Z uczuciem winy, obłąkanymi palcami wydobył właściwą czcionkę i dał świadectwo prawdzie, w którą nie wierzył (Wittlin 1991: 15).

3.

Myślę, że analiza struktury narracyjnej *Soli ziemi* pozwala lepiej zrozumieć dwa kierunki interpretacji, w których podążyli polscy i anglojęzyczni recenzenci pierwszych wydań powieści. Rozbieżności pomiędzy tymi interpretacjami odzwierciedlają napięcie budowane przez dwie równoległe perspektywy powieściowej narracji. Według Stanzela, semantyka powieści o narracji auktoralnej zawiera się w dystansie, który wytwarza się między głosem narratora a światem przedstawionym. Analizując zatem polskie i anglojęzyczne recenzje *Soli ziemi*, warto zauważyć, że na dwa różne sposoby interpretowany jest tu związek pomiędzy głosem narratora auktoralnego a postacią Piotra.

W cytowanych polskich recenzjach akcent pada na dysonans pomiędzy dwiema perspektywami narracji, ze szczególnym uwypukleniem ironicznego dystansu, z którego narrator auktoralny snuje swą opowieść. Dystans ten zinterpretowano jako element „pozapolski” i „pozaludzki”, podważający autentyczność doświadczenia prostego Piotra. W recenzjach angielskich natomiast obecność narratora auktoralnego została odczytana jako

element budujący warstwę humorystyczną utworu, niestanowiący jednak jego dominanty semantycznej, którą jest współczucie i sympatia względem bohaterów powieści – przede wszystkim względem Piotra.

Oryginalna struktura narracyjna utworu umożliwia obydwaj odczytania, a ich akcenty rozkładają się w różny sposób w zależności od kontekstu społeczno-politycznego, w którym odczytań dokonano. Ambiwalencja w odbiorze powieści przez krytykę polską i anglojęzyczną wynika zapewne stąd, że polscy krytycy oczekiwali od powieści niedwuznacznej i jasnej pozycji ideologicznej, zgodnej z ich rozumieniem powinności polskiego pisarza wypowiadającego się na temat wojny, która przyniosła Polsce niepodległość. Brak tegoż elementu w powieści okazał się zarazem jednym z powodów, dla których spotkała się ona z dużym zainteresowaniem krytyki anglojęzycznej. Na szczególną uwagę zasługuje tu fakt, że to akt przekładu umożliwił nowe interpretacje powieści, w Polsce chwalonej głównie za „wysoką klasę formy”. Przekład angielski przyniósł nowe odczytania, w których uwydatniono przede wszystkim humanistyczny wydźwięk książki. Warto w tym kontekście powrócić do cytowanego wyżej komentarza jednego z polskich recenzentów, który stwierdził, że *Sól ziemi* „wygląda na przekład”. Komentarz ten w zamierzeniu autora zapewne nie miał być pochwałą powieści, a jednak, gdy rozważy się historię recepcji *Soli ziemi*, opinia ta nabiera nowego, niezwykle ciekawego znaczenia. Stwierdzenie, że tekst literacki „wygląda na przekład”, może bowiem oznaczać, iż jego treść nie mieści się w ramach, jakie wyznacza mu kultura narodowa, i domaga się kontaktu z różnojęzycznymi czytelnikami. Jak pokazuje historia recepcji powieści Wittlina, wyjście poza literaturę danego języka jest dla tekstu szansą na nowe odczytania, a przekład staje się medium, które oświetla tekst z nowej perspektywy, wydobywając z niego nowe znaczenia.

Bibliografia

- Beresford J.D. 1939. *Novels of the Week*. „Salt of the Earth” by Joseph Wittlin, „Times Literary Supplement”, nr 1948, 3 VI, s. 325.
- Bible. 1885. *The Holy Bible containing the Old and New Testaments translated out of the original tongues: being the version set forth A.D. 1611 compared with the most ancient authorities and revised*. Oxford: Oxford University Press.
- Coleman A.P. 1941. *Joseph Wittlin. Giant of Polish Letters*, „The Saturday Review”, 2 VIII, s. 10–11.

- Cournos J. 1941. *A Prize-Winning Novel from Poland*, „The New York Times”, 5 X.
- Dawn M. 1936. *Rozmowa z Józefem Wittlinem*, „Wiadomości Literackie” 6 (638), 9 II, s. 2.
- Jakowska K. 1977. *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAU.
- Józef Wittlin podwójnym laureatem nagrody wydawnictwa i nagrody imienia Czytelników „Wiadomości Literackich”*. 1936. „Wiadomości Literackie” 6 (638), 9 II, s. 1.
- Kubiak Z. 1979. *Polski homeryda*, w: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa: PIW, s. 275–295.
- Marcel G. 1983. „*Sól ziemi*”, przeł. K. Dybciak, „Twórczość” 8, s. 105–106.
- New Novels*, „The Glasgow Herald”, 1 VI, s. 4.
- O „Soli ziemi” w Anglii*, „Wiadomości Literackie” 36 (828), 27 VIII 1939, s. 7.
- Rothman N.L. 1941. „*Salt of the Earth*” by Joseph Wittlin, „The Saturday Review”, 4 IX, s. 12.
- Stanzel F. 1980. *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, przeł. i oprac. R. Handke, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 220–236.
- Weiskopf F.C. 1942. *Joseph Wittlin. „Salt of the Earth”*, „Books Abroad” 16: 2, s. 153.
- Wittlin J. 1923–1924/2000. *Wojna, pokój i dusza poety*, w: *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 16–44.
- 1936. *Mały komentarz do „Soli ziemi”*, „Wiadomości Literackie” 6 (638), 9 II, s. 2.
- 1941. *Salt of the Earth. A Novel*, przeł. P. de Chary, New York: Sheridan House.
- 1991. *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Yurieff Z. 1973. *Joseph Wittlin*, New York: Twayne.