

7  
(2012)

ISSN 1897-3035

Studia  
Litteraria  
Universitatis  
Iagellonicae  
Cracoviensis

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Studia  
Litteraria  
Universitatis  
Iagellonicae  
Cracoviensis



# Redaktor Naczelna

Prof. dr hab. Regina Bochenek-Franczakowa – Instytut Filologii Romańskiej UJ

## Rada Naukowa

Prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec – Instytut Filologii Angielskiej UJ

Prof. dr Jan Herman – Katholieke Universiteit, Leuven

Dr hab. Celina Juda, prof. UJ – Instytut Filologii Słowiańskiej UJ

Prof. dr Andreas Hoefele – University of München

Prof. dr hab. Maria Kłańska – Instytut Filologii Germańskiej UJ

Prof. dr hab. Barbara Michalak-Pikulska – Instytut Filologii Orientalnej UJ

Prof. dr Dymitr Segal – Hebrew University of Jerusalem

Prof. dr Boika Sokolova – Notre Dame University, London

Prof. dr hab. Jerzy Styka – Instytut Filologii Klasycznej UJ

Prof. dr hab. Wasilij Szczukin – Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ



7  
(2012)

Studia  
Litteraria  
Universitatis  
Iagellonicae  
Cracoviensis

Edenda curavit Regina Bochenek-Franczakowa

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENCI

*Dr hab. Jan Miernowski, prof. UW*

*Dr hab. Ewa Łukaszuk, prof. UW*

*Dr hab. Paul Martin Langer, prof. UP*

*Dr hab. Tatiana Stepnowska, prof. UŁ*

*Prof. dr hab. Piotr Fast*

*Prof. zw. dr hab. Izabella Malej*

*Dr hab. Elżbieta Katarzyna Dzikowska, prof. UŁ*

*Prof. dr hab. Anna Kalewska*

*Prof. dr hab. Krzysztof Jarosz*

*Prof. zw. dr hab. Józef Smaga*

*Dr hab. Tomasz Swoboda, prof. UG*

PROJEKT OKŁADKI

*Paweł Bigos*

© Copyright by Regina Bochenek-Franczakowa & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2012

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego

ISSN 1897-3035 (wersja papierowa)

ISSN 2084-3933 (wersja elektroniczna)

Nakład 200 egz.

Pierwotną wersją czasopisma „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” (ISSN 2084-3933) jest wersja online publikowana kwartalnie w internecie na stronie [www.wuj.pl](http://www.wuj.pl) w dziale Czasopisma.



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

## SPIS TREŚCI – INDEX RERUM

### Zeszyt 3. **Varia**

Jerzy Karusić, Добро в учении Владимира С. Соловьёва .....	109
Jakub Kornhauser, Zadania tłumacza poezji konkretnej. Prolegomena metodologiczne (I) .....	119
Paweł Moskała, „Gegen den Tod brauche ich keine Waffe, weil es keinen Tod gibt. Es gibt aber eines: Angst vor dem Tode.“ – Hermann Hesses Haltung zum Tod anhand seiner Lyrik .....	135



PAWEŁ MOSKAŁA  
Uniwersytet Jagielloński

## „Gegen den Tod brauche ich keine Waffe, weil es keinen Tod gibt. Es gibt aber eines: Angst vor dem Tode.“<sup>1</sup> – Hermann Hesses Haltung zum Tod anhand seiner Lyrik

### Abstract

Although Hermann Hesse is perceived by his readers mainly as a prose writer, Paweł Moskała discloses Hesse's other face, and draws his attention to Hesse's poetry. In the article below Moskała reviews the array of the poet's attitudes towards death. The author, analyzing the theme of death in Hesse's poetry in various periods of his writing, concentrates on the evolution of poet's attitudes, from existential-subjective to reflective. It should be underlined that the awareness of transience and the anticipation of death accompanied the poet during his whole life and in all his works, in which the desire to live interlaced with the humility towards death and the acceptance of volatility of life.

Key words: transience, the process of aging, neo-romanticism, the Great Mother archetype, art, Schopenhauer, epigonism, nature.

Unbestreitbar steht Hesses neuromantische und zum Teil epigonale Poesie im Schatten seiner Prosawerke. Seine bedeutendsten Romane („Steppenwolf“, „Siddhartha“ oder „Glasperlenspiel“) sowie zahlreiche Erzählungen („Unterm Rad“, „Klein und Wagner“, „Demian“ oder „Die Morgenlandfahrt“) brachten Hesse weltweite Berühmtheit. Nichtsdestotrotz lässt sich aus seinen Briefen, Essays und autobiographischen Schriften herauslesen, dass sich Hesse sehr oft, bereits in frühen Jahren, viel mehr als Lyriker denn als Prosaist empfand. Der Autor notiert rückblickend in seinem autobiographischen „Kurzgefaßten Lebenslauf“ (1924): „Die Sache war so – von meinem dreizehnten Jahr an war mir das eine klar, dass ich entweder ein Dichter oder gar nichts werden wolle.“<sup>2</sup> Die Sonderstellung seiner Poesie erläutert der Dichter wie folgt:

<sup>1</sup> H. Hesse: Klingsors letzter Sommer. In: Ders. Sämtliche Werke in 20 Bänden und 1 Registerband. Hrsg. v. V. Michels. Frankfurt/M. 2003, Bd. 10, S. 212.

<sup>2</sup> H. Hesse: Kurzgefaßter Lebenslauf, ebd., Bd. 12, S. 48.

Sobald ich die zeitlose Ursprache der Lyrik verlasse und etwa als Erzähler mich auszusprechen versuche, bin ich ratlos. Lyrik schreibt man für sich selbst und ohne an irgend [- P.M.] Leser zu denken, einen Roman etc. aber kann man nur schreiben, wenn man sich einigermaßen die Kreise, zu denen man redet, vorstellt und sich darüber klar ist, mit welchen Mitteln man auf sie wirken kann.<sup>3</sup>

Das herangezogene Zitat verdeutlicht, dass Hesses Gedichte sich in die romantische Erlebnislyrik hineinschreiben und als Bekenntnis des Autors zu empfinden sind. Es wundert darum nicht, dass seine ersten Schreibversuche lyrischer Art waren und selbst, was der Autor noch wenige Stunden vor seinem Tod verfasste, Verse waren. Erhalten blieben ungefähr 1400 Gedichte, unter denen man diversen Themenbereichen begegnet. Ein bestimmtes Motiv scheint allerdings einen besonderen Platz einzunehmen. In seiner Gesamtlyrik wird nämlich die Todesproblematik stark artikuliert. Sie erscheint bereits in seinem Frühwerk (1895–1916/1917) und findet ihre Wiederholung, Bekräftigung oder Weiterführung sowohl in der mittleren (1916/1917–1926) als auch der späten Phase (1927–1962).<sup>4</sup>

Der Terminus „Tod“ bzw. dessen Kombinationen kommen bei Hesse insgesamt in 46 Gedichten vor.<sup>5</sup> Meist stehen die Todesproblematik und die Todesahnung des lyrischen Ichs im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bewusstsein der Flüchtigkeit und der Vergänglichkeit, die sich grundsätzlich auf zwei Arten artikuliert.<sup>6</sup> Entweder wird ein wehmütiges Naturbild vom Sonnenuntergang oder von fallenden Blättern, verwelkten Blumen, Sternen am Himmel und langsam schwebenden Wolken evoziert oder aber das lyrische Ich reflektiert über das zurückliegende Leben, wodurch eine gewisse Stimmung im lyrischen Gebilde vermittelt wird.<sup>7</sup>

Erstaunlich früh wendet sich der Dichter der Todesfrage zu. Ein gutes Beispiel hierzu ist das Gedicht „Reich des Todes“, 1898 in Tübingen geschrieben und 1899 in Hesses erstem Band „Romantische[r] Lieder“ in Dresden veröffentlicht.

Die Lieder sind erloschen,  
Die Nacht tritt in das Haus;  
Die hellen Taggespenster  
Erblassen und ziehen aus.

Vorüber ist der Becher,  
Der mir Vergessen bot;  
Mein Haupt ist grau, und alle,  
Die ich geliebt, sind tot.

<sup>3</sup> Hesses Brief an Cesco Como vom 6. April 1902. In: H. Hesse: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. U. und V. Michels. Frankfurt/M. Bd, 1973, S. 87.

<sup>4</sup> Ich schließe mich hierbei Milecks Auffassung an, der auf die dreiphasige Periodisierung von Hesses Lyrik verweist. Vgl. J. Mileck: The Poetry of Hermann Hesse: In: Monatshefte 46. Wisconsin 1945, S. 191–197.

<sup>5</sup> Vgl. G. Gottschalk: Hesses Lyrik-Konkordanz. Mit Wortindex und Wortfrequenzliste. London u.a. 1987, S. 408f.

<sup>6</sup> Dazu vgl. P. Moskała: Facetten der Vergänglichkeit in Lyrik Hermann Hesses. Kraków 2012.

<sup>7</sup> Am Rande ist anzumerken, dass ein großer Teil von Hesses Prosadichtungen den Tod eines der darin dargestellten Hauptcharaktere thematisiert: „Hermann Lauscher“, „Unterm Rad“, „Roßhalde“, „Demian“, „Knulp“, „Klein und Wagner“, „Narziß und Goldmund“, „Das Glasperlenspiel“.



[...]

Mein Haupt ist grau und schüttelt

Sein Silber in den Wind.

Ein Wächter wacht und ruft Stunden,

Die tot und vorüber sind.<sup>8</sup>

Der lyrische Text wurzelt in deutschen Volksliedern und erinnert, zumindest in seiner Form, an die Gedichte von Herder, Brentano, Arnim, Goethe, Eichendorff oder Wilhelm Müller. Regelmäßig folgen klingende und stumpfe Kadenz aufeinander, was dem Text einen intensiv musikalischen Ton verleiht. Der Dichter verzichtet hierbei auf den (von ihm damals bevorzugten) jambischen Vierheber und wendet sich dem dreifüßigen Jambus zu. Das Gedicht zeichnet eine deutliche Diskrepanz zwischen der Schlichtheit der lexikalisch-syntaktischen und der Komplexität der metaphorischen Ebene aus: „Die Nacht tritt in das Haus“, „Die hellen Taggespenster erblassen“. Auffallend ist zudem der Reichtum der malerischen und klanglichen Elemente; markant sind auch die zahlreichen Zischlaute: „Lichter“, „erloschen“, „Taggespenster“, „Verschneit“, „Straßen“, „bleich“, „schüttelt“ u. a. Deutlicher wird auch Hesses Gespür für das Pittoreske: „Die Lieder sind erloschen“, „Die hellen Taggespenster / erblassen“, „Der Himmel ist fahl und bleich“, „Mein Haupt ist grau und schüttelt / Sein Silber in den Wind“.

Das lyrische Ich nimmt die Rolle eines passiven Beobachters ein. Das Auslösen des Tages zugunsten der Nacht versinnbildlicht nicht nur das Bewusstsein des vergänglichen Geschicks, sondern resultiert auch in den Todesvorstellungen. Die Nacht funktioniert gewöhnlich bei Hesse als bedeutsame Dimension, die als Intensivierung der inneren Schau gedeutet werden kann. Die personifizierte Nacht betritt das Haus wie der Tod im Schutz der Dunkelheit sinnbildlich seine Opfer erreicht. Die in Hesses Dichtung häufig vorkommende Szenerie der Nacht schafft ein romantisch-überzeitliches Erlebnis. Dabei weckt die melancholische Todeswahrnehmung des lyrischen Ichs das Gefühl der Resignation. Das poetische Ich schaut auf das Leben aus der Perspektive eines weitaus älteren Menschen, dessen „graues Haupt sein Silber in den Wind schüttelt“ und dessen „Geliebte“ längst tot sind. Die Todesahnung des Beobachters lässt ihn einerseits schneller altern, vergegenwärtigt aber andererseits, dass er vom Vergänglichen geprägt wird. Christian Immo Schneider verweist hierbei auf die Korrelation zwischen den jeweiligen Lebensstadien und der darin integrierten Todesstimmung.<sup>9</sup> Der jeweilige Abschied von der Kindheits- und Jugendzeit bekräftigt mit anderen Worten das Todesbewusstsein, wie es pars pro toto im Gedicht „Jugendflucht“ (September 1897) vernehmbar ist.

Der müde Sommer senkt das Haupt

Und schaut sein falbes Bild im See.

Ich wandle müde und bestaubt

Im Schatten der Allee.

Durch Pappeln geht ein zager Wind,

Der Himmel hinter mir ist rot,

<sup>8</sup> H. Hesse: Reich des Todes. In: Ders.: Die Gedichte. Hrsg. v. V. Michels. Frankfurt/M. 2001, S. 40.

<sup>9</sup> Vgl. C.I. Schneider: Das Todesproblem bei Hermann Hesse. In: Marburger Beiträge zur Germanistik. Marburg 1973, S. 49.

Und vor mir Abendängste sind  
– Und Dämmerung – und Tod.<sup>10</sup>

Die Metaphorik erinnert hier an die bei Hesse und in der Romantik beliebten Motivkomplexe des Naturkreislaufs und des Lebensrhythmus. Die impressionistisch gefärbte Wahrnehmung der Dämmerung schafft den Anstoß für die Gedanken an den Tod. Das Rekurrieren auf die Jugendzeit ist die Folge des Umgangs mit der Natur, was das Gedicht näher an die Landschaftsposie rücken lässt. Die Schilderung der Wirklichkeit steht im Einklang mit der seelischen Stimmung des „müden“ und „bestaubten“ Wanderers. Auffällig sind zwei Metaphern: „Der müde Sommer senkt das Haupt“ und „Die Jugend neigt das schöne Haupt“. Sie werden zu einer Gestaltungsklammer zwischen der ihren „Kopf“ senkenden „Jugend“ und dem Sonnenuntergang, was auf das Gefühl der Resignation verweist. Was das lyrische Ich auf sich zukommen sieht, sind „Abendängste“, „Dämmerung“ und letztendlich „Tod“. Laut Annemarie Köstel verwendet der Dichter das Todesmotiv „als besonderes Stimmungselement, das die Hoffnungslosigkeit, Resignation und Lebensmüdigkeit verdichtet wiedergibt, welchen sich der aus seinen unerfüllbaren Jugendträumen zu der ihm unerträglichen Wirklichkeit Erwachte ausgeliefert sieht.“<sup>11</sup> Die Stimmung des lyrischen Ichs ist parallel mit der Außenwelt, was die Lebensfahrt unter dem Aspekt des Vergänglichen und Tödlichen betrachten lässt, wie im Gedicht „Das Ziel“ (1915):

[...]  
Zögernd gehe ich nun dem Ziel entgegen,  
Denn ich weiß: auf allen meinen Wegen  
Steht der Tod und bietet mir die Hände.<sup>12</sup>

In seiner mittleren Schaffensphase, die nicht mehr im Kontext der Kindheits- und Jugendstimmungen steht, neigt Hesse viel mehr zur allegorischen statt einer natursymbolischen Darstellung des Todes. Der Dichter nimmt immer intensiver die Flüchtigkeit und Unwiederbringlichkeit des Lebens wahr und beschäftigt sich hierbei kontinuierlich mit dem Gedanken des eigenen Todes. Unter den gelungensten Allegorien des Todes ist vor allem eine traditionelle aus dem Gedicht „Klingsor zecht im herbstlichen Walde“<sup>13</sup> (23.09.1919) erwähnenswert.

[...]  
Morgen, morgen haut mir der bleiche Tod  
Seine klirrende Sense ins rote Fleisch,  
Lange schon auf der Lauer  
Weiß ich ihn liegen, den grimmen Feind.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> H. Hesse (Anm. 7), S. 43.

<sup>11</sup> A. Köstel: Der Weg nach Hause in Hermann Hesses lyrischem Werk. Eine Untersuchung der wichtigsten Motive. Erlangen 1963, S. 183.

<sup>12</sup> H. Hesse: Gedichte. Lahr 2007, S. 23.

<sup>13</sup> Peter Spycher legt nahe, dass dieses Gedicht im Hinblick auf seine Platzierung in der Erzählung „Klingsors letzter Sommer“ verfasst wurde. Vgl. P. Spycher: Wanderung durch Hermann Hesses Lyrik. Dokumentation und Interpretation. Bern u.a. 1990, S. 254.

<sup>14</sup> Hesse (Anm. 7), S. 451.

Das rhythmisch unregelmäßige Gedicht mit unterschiedlicher Verslänge erinnert, insbesondere mit den siebensilbigen Versen, an die von Klopstock und Hölderlin bevorzugte asklepiadeische Strophenform. Die Vorstellung des Todes als Sensenmann greift hingegen auf barocke und mittelalterliche Traditionen zurück. Hesse verdichtet dabei neue Züge, auffallend ist vornehmlich die stark expressionistisch gefärbte Sprache: „singende Zweige“, an denen „Herbst genagt“ hat, „der bleiche Tod [...] haut mir [...] Seine klirrende Sense ins rote Fleisch“ oder „die blitzende Sichel trennt mir das Haupt vom zuckenden Herzen“.<sup>15</sup> Es wird somit ein plastisches Bild des grausamen Todes entworfen, dem eine „klirrende Sense“ und eine „blitzende Sichel“ zugeschrieben werden. Der lauernde Tod löst beim lyrischen Ich allerdings widersprüchliche Gefühle aus, worauf das Verb „höhnern“ und der Adverb „bang“ verweisen.<sup>16</sup> Die passive Erwartung des unabwendbaren Ausgangs wird mit dem Anliegen verwoben, die Bedeutung des Todes zu verharmlosen:

Aus der Ungewissheit der Sterbestunde, die jeden Tag als den letzten erscheinen lassen kann, entsteht das Bild des am Wege lauernenden Mörders Tod, der sein wehrloses Opfer zu jeder Stunde aus dem Hinterhalt überfallen kann, um ihm das Leben zu rauben. Die Grundhaltung des Gedichts ist die des rettungslosen Ausgeliefertseins an das Sterbenmüssen.<sup>17</sup>

Im Gegensatz zu Köstel scheint mir die Bedeutung des Todes eher heruntergespielt. Dem Sterben ausgeliefert zu sein, bedeutet zwar keine Rettung mehr, führt aber zu keiner resignativen Stimmung. Obschon der lyrische Sprecher den „grimmen Feind“ ahnt und das Faktum des Sterbenmüssens mit Gelassenheit hinnimmt, weist er gewisse Diskrepanzen mit dem naheliegenden „Feind“ aus dem „Ersten Brief des Paulus an die Korinther“ auf. Während der biblische Tod entmachtet und dank der Auferstehung überwunden wird („Der letzte Feind, der vernichtet wird, ist der Tod“),<sup>18</sup> impliziert die Vorstellung vom „grimmen Feind“ in Hesses Gedicht keine Hoffnung auf eine Wiedergeburt oder ein Fortleben, sondern viel mehr eine Negation der Bedeutung des Todes. Der Dichter ist wie Epikur bemüht, die Furcht vor dem natürlichen Ende des Lebens zu beseitigen: „Der Tod ist für uns ein Nichts, denn solange wir leben, ist er nicht da, und wenn er da ist, sind wir nicht mehr.“<sup>19</sup>

Eine ähnliche Funktion des Todes als Sensenmann erfüllt im Gedicht „Herbst“ (Oktober 1919) ein furchterregender „Schnitter“:

[...]  
 Bald kommt der Wind, der weht,  
 Bald kommt der Tod, der mäht,  
 Bald kommt das graue Gespenst und lacht,  
 Dass uns das Herz erfriert.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Vgl., ebd., S. 451.

<sup>16</sup> Vgl., ebd., S. 451.

<sup>17</sup> Köstel (Anm. 10), S. 200.

<sup>18</sup> Vgl. Der Erste Brief des Paulus an die Korinther. 15, S. 20–28.

<sup>19</sup> Epikur. Philosophie der Freude. Eine Auswahl aus seinen Schriften übersetzt, erläutert und eingeleitet v. J. Mewaldt. Stuttgart 1973, S. 40f.

<sup>20</sup> Hesse (Anm. 7), S. 453.

Beide, Sensenmann und Schnitter, zitieren allegorische Vorstellungen vom Tod und verkörpern somit ewige Urbilder menschlichen Grauens. Mit diesen traditionellen Bildern vermittelt Hesse allerdings moderne Züge. Hervorzuheben seien die Eindringlichkeit der Sprache, die Plastizität des Bildes sowie das Spiel mit dem vorgefundenen Sprachmaterial. Mit der Zeit verleiht Hesse auch der Form seiner Gedichte eine Bedeutung und – wie Anni Carlsson feststellt – „die Welt bleibt ihm nicht Anlass der Reflexion, er nimmt ihre Zustände selbst wahr und schafft Gestalt.“<sup>21</sup>

Mit dem Vergleich des Todes mit einem „Angler“ modifiziert Hesse seine Todesbildlichkeit. Aus dem Gedicht „Der Tod als Angler“ (10.11.1927) lässt sich herauslesen, dass es keine Flucht vor der immerwährenden Todesangst gibt, weil der Tod in jedem Einzelnen „sitzt“. Der Mensch mag sich lange Zeit erschrocken vor ihm verkriechen, darf aber nicht vergessen, dass er schon längst angebissen hat und der Tod lediglich auf den richtigen Moment wartet.<sup>22</sup> Diese Überzeugung begleitet zwar den Dichter sein gesamtes Leben lang, ist aber hier nicht mehr mit dem passiven Warten auf das Sterbenmüssen gleichzusetzen, sondern kann eher als Zuwendung zum Lebenswillen und dessen gesteigerter Intensivierung, im Sinne des barocken „Carpe diem“, gedeutet werden.

Zuweilen artikuliert der Dichter seine Auflehnung gegen den Tod. Das poetische Ich sagt dann der Unwiederbringlichkeit und Flüchtigkeit der Existenz einen entscheidenden Kampf an und versucht, den Tod aus dem menschlichen Kreislauf zu verbannen:

[...]

Weil wir den Tod dort warten sehn,  
Lass uns nicht stehen bleiben.  
Wir wollen ihm entgegengehn,  
Wir wollen ihn vertreiben.

Der Tod ist weder dort noch hier,  
Er steht auf allen Pfaden.  
Er ist in dir und ist in mir,  
Sobald wir das Leben verraten.<sup>23</sup>

[...]

Aber was ich sonst gewonnen,  
Weisheit, Tugend, warme Socken,  
Ach, auch das ist bald zerronnen,  
Und auf Erden wird es kalt.

Herrlich ist für alte Leute  
Ofen und Burgunder rot  
Und zuletzt ein sanfter Tod –  
Aber später, noch nicht heute.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> A. Carlsson: Deutsche Zeitung von 9./10.09.1961. In: A. Hsia: Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Bern/München 1975, S. 501.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 501.

<sup>23</sup> Hesse (Anm. 7), S. 426.

<sup>24</sup> Hesse (Anm. 7), S. 459.

Die Auflehnung gegen den Tod nimmt beim Dichter jedoch seit den 1920iger Jahren kontinuierlich ab. Er ist bemüht, den Bereich von Leben und Tod harmonisch in Einklang zu bringen, was eine gewisse Todesbereitschaft impliziert. Annemarie Köstel vermerkt: „Erst die Überwindung der Angst und echte Todesbereitschaft ermöglichen die wahre Einstellung zum Dasein, das auch den Tod umfasst.“<sup>25</sup> Solch eine existentialistische Haltung verlangt nach der Notwendigkeit, sich mit der Vergänglichkeit und mit dem Lebensausgang vertraut zu machen. Hesses Lebensauffassung erinnert dabei an Heideggers Philosophie, der die eigentliche Existenz als „Vorlaufen in den Tod“ ansieht, der als eine „Seinsmöglichkeit“ das Dasein selbst zu übernehmen hat.<sup>26</sup> Diese Annahme verifiziert das Gedicht „November“ von 1921:

[...]  
 Sterben lern auch du und dich ergeben,  
 Sterbenkönnen ist ein heiliges Wissen.  
 Sei bereit zum Tod – und hingerissen  
 Wirst du ergeh'n zu erhöhtem Leben!<sup>27</sup>

Das auf den 10. November 1927 datierte Gedicht „Gicht“ stellt hingegen den Tod als Krankheit dar. Der Umgang mit dem Unausweichlichen ermöglicht es dem Lyriker, das Rätsel des Lebensendes begreiflich zu machen sowie die Furcht zu überwinden, was in Todesergebenheit resultiert:

[...]  
 An andern Tagen geht das Schreiben nicht.  
 Dann lausch ich dem, der tief in meinen Knochen  
 Sich dehnt und immer weiter kommt gekrochen.  
 Es ist der Tod, doch nennen wir ihn Gicht.<sup>28</sup>

Bezüglich des Aufbaus ist das Gedicht<sup>29</sup> rhythmisch regelmäßig und im Tempo des fünf Fußigen Jambus gehalten. In den umschließenden Reimen lassen sich stumpfe und klingende Kadenzen verzeichnen, was dem Text einen musikalischen Ton verleiht.

Der Tod wird diesmal mit einer lästigen Krankheit identifiziert. Das lyrische Ich deutet die quälenden Schmerzen als den in seinen Knochen lauern den Tod. Die Körpererfahrung intensiviert das Todesgefühl und ermöglicht überdies dem lyrischen Subjekt das Leiden zu überwinden. Spürbar kommt, was auch akustisch mit dem Verb „lauschen“ ausgedrückt wird, der Tod „gekrochen“, der letztlich zur „ewigen Mutter“ wird, die dem lyrischen Subjekt eine metaphysische Erlö-

<sup>25</sup> Köstel (Anm. 10), S. 214.

<sup>26</sup> Vgl. Philosophisches Wörterbuch. Hrsg. v. H. Schmidt. Stuttgart 1969, S. 617.

<sup>27</sup> Hesse (Anm. 7), S. 456.

<sup>28</sup> Hesse (Anm. 7), S. 570.

<sup>29</sup> Das Gedicht „Gicht“ entstammt einem Zyklus von 15 Gedichten, die Hesse „Verse im Krankenhaus“ (1927) betitelt hat. Sie beschränken sich ausschließlich auf den Aufenthalt des Dichters in einem Krankenzimmer des Kurhotels „Verenahof“. Seit 1923 verbrachte Hesse fast jeden Herbst einige Wochen in diesem Kurhotel in Baden bei Zürich, um seine Gicht behandeln zu lassen. Vgl. Spycher (Anm. 12), S. 313.

sung zukommen lässt und die bereits u.a. im Gedicht „Die Nacht“ (22.09.1917) vorkommt:

[...]  
 Jeder Lauf, ob zur Sonne oder zur Nacht,  
 Führt zum Tode, führt zu neuer Geburt,  
 Deren Schmerzen die Seele scheut.  
 Aber alle gehen den Weg,  
 Alle sterben, alle werden geboren,  
 Denn die ewige Mutter  
 Gibt sie ewig dem Tag zurück.<sup>30</sup>

Die „ewige Mutter“ lässt sich in Hesses literarischem Werk als „Urmutter“, nach Jung als Archetypus der „Großen Mutter“, verstehen.<sup>31</sup> Sie bedeutet Rückkehr zum Ursprünglichen und symbolisiert zugleich – wie Helga Esselborn-Krumbiegel bemerkt – die Suche des Menschen nach metaphysischer Geborgenheit, welche die Dialektik von Geburt und Tod aufhebt.<sup>32</sup> Die „ewige Mutter“, die eine im Unbewussten verankerte Vorstellung einer Schutz und Zuflucht gewährenden Frau verkörpert, kann als Erneuerin des Lebens und des natürlichen Kreislaufes von Geburt und Tod interpretiert werden. Der „Todesruf“ wird somit zum „Liebesruf“, was unmittelbar auf die besonders in Hesses Spätwerk wahrnehmbare Todesergebenheit des poetischen Ichs verweist. Der lyrische Sprecher gehorcht dem Todesruf, wie das Kind der „ewigen Mutter“ treu folgt.

Seine Todesproblematik skizziert Hesse viel genauer mit seiner bekannten Stufenmetaphorik, die eine fortwährende Metamorphose der menschlichen Existenz bezeichnet:

[...]  
 Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,  
 an keinem wie an einer Heimat hängen,  
 der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,  
 er will uns Stuf um Stufe heben, weiten.  
 Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise  
 und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,  
 Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,  
 mag lähmender Gewohnheit sich entrafen.  
  
 Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde  
 uns neuen Räumen jung entgegen senden:  
 des Lebens Ruf an uns wird niemals enden.  
 Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!<sup>33</sup>

Mit der Goetheschen Vorstellung der Metamorphose als „Stirb-und-Werde-Rhythmus“ evoziert Hesse ein Bild menschlichen Daseins als ständiger Überwindung des Todes. Indem man im dauernden Wechsel ist und sich vom jeweiligen

<sup>30</sup> H. Hesse (Anm. 7), S. 421f.

<sup>31</sup> Vgl. A. Stevens: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. In: Ders.: Jung. Freiburg im Breisgau 2004, S. 52.

<sup>32</sup> Vgl. H. Esselborn-Krumbiegel: Hermann Hess. Stuttgart 1996, S. 24.

<sup>33</sup> H. Hesse (Anm. 7), S. 676.

Lebenskreis zu befreien versucht, vermag man das Prinzip des endgültigen Todes aufzuheben. Die Menschenseele wandert, unbegrenzt von Zeit und Raum, weswegen die Todesstunde kein Ende bedeutet. Der Tod erscheint als Phänomen der Verwandlungsfähigkeit und verweist auf den Einfluss der indischen Wiedergeburtstheorie bei Hesse. Sterben bedeutet demnach die Rückkehr in den Schoß des Lebens und unter dem Symbol der ewigen Mutter lässt sich somit die fortdauernde Wandlung des Daseins wahrnehmen.<sup>34</sup>

Abschließend muss noch auf folgende, bei Hesse aber seltene Version hinsichtlich der Todesproblematik verwiesen werden. Ab der mittleren Phase beginnt der Dichter sich mit der Todesfrage auch auf eine komische und vor allem ironische Weise auseinanderzusetzen:

[...]

An der Ecke wartet der Tod,  
Er guckt, ob ich reif zum Verwesen sei.  
Mich interessiert es nicht,  
Ich gucke ihm müd ins Gesicht.  
Die Ohren fallen mir schon vom Kopf  
Und die Haare gehen mir aus,  
Ich bin ein armer Tropf.  
Bringt mich denn niemand nach Haus?<sup>35</sup>

Von der Wiege bis zur Bahre  
Sind es fünfzig Jahre,  
Dann beginnt der Tod.  
Man vertrottelt, man versauert,  
Man verwahrlost, man verbauert  
Und zum Teufel gehn die Haare.  
Auch die Zähne gehen flöten.<sup>36</sup>

Die ironische und zum Teil auch naturalistische Todesdarstellung verhilft dem lyrischen Ich, dem Tod gegenüber Distanz zu gewinnen sowie die Furcht vor ihm zu überwinden. Hesses Humor erfüllt dabei eine therapeutische Rolle, die zur Beruhigung des Inneren und zur Linderung der Todesangst führt.

Hesses Spätgedichte sind größtenteils eine Fortsetzung der früheren Betrachtung der Todesproblematik. Viel häufiger wird allerdings das Bild der Fortdauer konstruiert. Vom Bewusstsein des unabwendbaren Lebensendes durchdrungen, bringt der lyrische Sprecher im Licht der Unwiederbringlichkeit des Lebens sei-

<sup>34</sup> Diese Überzeugung von der immerwährenden Wiedergeburt äußert Hesse auch unter anderem in folgenden Gedichten: „Ländlicher Friedhof“ (Januar 1915): „Trüber Rauch nur ist der Traum vom Tod, / Unter dem des Lebens Feuer lohnt“, „Auch die Blumen“ (08.05.1916): „Und wie die Blumen sterben / So sterben auch wir / Nur den Tod der Erlösung / Nur den Tod der Wiedergeburt“, „Alle Tode“ (Dezember 1919): „Alle Tode bin ich schon gestorben / Alle Tode will ich wieder sterben / Sterben den hölzernen Tod im Baum / Sterben den steinernen Tod im Berg“, „Erster Schnee“ (Dezember 1919): „Wie viel bittere Tode starb ich schon! / Neugeburt war jedes Todes Lohn“, „Media in vita“ (15.02.1921): „Doch wisse: überall bist du nur Gast / Gast bei der Lust, beim Leid, Gast auch im Grab – / Es spielt dich neu, noch eh du ausgeruht / Hinaus in der Geburten ewige Flut“ bzw. „Der Liebende“ (Juli 1921): „Darein sind wir verloren / Drin sterben wir und werden neugeboren.“

<sup>35</sup> Hesse (Anm. 7), S. 545.

<sup>36</sup> Hesse (Anm. 7), S. 774.

ne Zerrissenheit zwischen Todesergebenheit und Lebenswillen zum Ausdruck. Er befindet sich in einem Gefühlszustand, der zwischen Leben und Sterben schwebt: Dies ist ein Reflex von Hesses lebenslangem Zwiespalt zwischen der subtilen Todesangst und der resignierenden Todessehnsucht bzw. der Todeserwartung. Der „knarrende, geknickte Ast“ des letzten Gedichts, der an der Schwelle des wirklichen Todes eine symbolische Rolle bei Hesse zu spielen beginnt, wird schließlich zur Personifikation des sterbenden Menschen mit trotziger Lebenshoffnung:

Splittrig geknickter Ast,  
 Hangend schon Jahr um Jahr,  
 Trocken knarrt er im Wind sein Lied,  
 Ohne Laub, ohne Rinde,  
 Kahl, fahl, zu langen Lebens,  
 Zu langen Sterbens müd.  
 Hart klingt und zäh sein Gesang,  
 Klingt trotzig, klingt heimlich bang,  
 Noch einen Sommer,  
 Noch einen Winter lang.<sup>37</sup>




---

<sup>37</sup> Hesse (Anm. 7), S. 728.



JAKUB KORNHAUSER  
Uniwersytet Jagielloński

## Zadania tłumacza poezji konkretnej. Prolegomena metodologiczne (I)

### Abstract

#### Concrete Poetry Translator's Tasks. Methodological Prolegomena

The paper focuses on the methodological approach to the problem of translating experimental poetry. The presented analysis is based on three texts: Julian Kornhauser's *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)* from 1983, Jerzy Jarniewicz's *Tłumacze na urlop!* and Leszek Engelking's *Konkretne decyzje tłumacza*, both from 2006. Each of these three articles includes a translative strategy towards the concrete poetry. The term, in narrow meaning, can be used to describe the worldwide movement founded simultaneously in Switzerland/Germany (by Eugen Gomringer), Sweden (by Öyvind Fahlström) and in Brazil (by the Noigandres group – Haroldo and Augusto de Campos and Décio Pignatari) in the early 1950s. The movement itself represents a form consisting of both verbal and visual elements and, in consequence, unites the distinctive marks of poetry and painting. With a vague status of a hybrid, as well as the experimental character, this specific genre is situated beyond the traditional categories of analysis and interpretation. Despite the confusion in terminology, though, there is fundamental requirement which the various kinds of concrete poetry meet: concentration upon the physical material from which the poem or text is made.

Considered as an object, the concrete poem causes a fundamental problem in the frames of the translatology. The concrete poetry interpreters and researchers are disunited on the question of its translatability. Julian Kornhauser distinguishes the two major kinds of the concrete poem – a “poster-poem” and the “non-poster” one, the latter allowing or even requiring a translator's intervention. The “poster-poem”, owing the complicated visual structure, cannot be translated. Jerzy Jarniewicz defines the entire concrete poetry as untranslatable, classifying it in the terms of the visual arts. Leszek Engleking presents a contrary view, which considers a translator as an interpreter who promotes the experimental forms of poetry in the new literary context. The author of this paper attempts to put these methodological concepts into translation practice, examining the concrete poems of Eugen Gomringer, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Hansjörg Mayr and Jiří Kolář among others. While the most significant component of the concrete poem is language itself, treated predominantly as a graphic structure, the translation strategies can differ significantly. The analysis evokes its internal status, which appears to be miscellaneous from different perspectives, as it initiated an interdisciplinary genre by searching for new artistic horizons.

Key words: concrete poetry, visual poetry, translation of the experimental forms of literature, text as an object.

Niniejszy artykuł stanowi pierwszą część rozważań poświęconych zagadnieniu przekładu poezji konkretnej. Chciałbym poruszyć w nim kilka wstępnych problemów, których prezentacja jest nieodzowna dla właściwego zrozumienia tego – wciąż niedostatecznie opracowanego – fenomenu, a następnie szczegółowo przeanalizować trzy istotne propozycje z pogranicza teorii i praktyki przekładu wysunięte przez polskich literaturoznawców i tłumaczy. W kolejnych artykułach spektrum zainteresowań zostanie poszerzone – przyjrzymy się wiodącym teoriom badawczym w przekładoznawstwie europejskim oraz amerykańskim i zderzymy je z wypowiedziami programowymi poetów konkretnych. Rozważania systematyzujące dotychczasowy stan badań i analizujące ich praktyczne zastosowanie zakończy prezentacja własnej propozycji metodologicznej.

## Tekst jako przedmiot

„Poezja nie ma celu – albo ma ich nieskończenie wiele. Toteż wyłania się w niespodziewanych miejscach i występuje w stanach skupienia, na jakie nikt nie jest przygotowany”<sup>1</sup>. Fenomen poezji konkretnej<sup>2</sup>, w której szczególnie akcentowane są „aspekty graficzne i wizualne drukowanego tekstu (lub wokalnie-brzmieniowe), stanowiące strukturalną całość ze świadomie ograniczoną semantyką i składnią konwencjonalnych użyć tworzywa językowego”<sup>3</sup>, czy też – słowami Willarda Bohna – charakteryzującej się „szerokim zakresem wymiaru ikonicznego oraz stopniem samoświadomości”<sup>4</sup>, stanowi dla badacza wielopłaszczyznowe, niejednoznaczne zadanie do rozwiązania. Wiersz konkretny sytuuje się bowiem gdzieś pomiędzy dziełem literackim a dziełem sztuki. Tekst stanowi element obrazu, obraz – fragment tekstu, a bardziej precyzyjnie – tekst **jest** obrazem, a obraz **jest** tekstem. W poezji konkretnej słowo nie ukrywa swojej materialności, chce się pozbyć balastu znaczenia i odsyłać również do swojego wymiaru graficznego/fonicznego. W oczywisty sposób stanowi gwałt na przyzwyczajeniach czytelnika, który zwykle nie zwraca uwagi na kompozycję słów na stronie, omija ich fizyczną obecność, próbując w jak najefektywniejszy sposób dotrzeć do znaczenia. Istotą wiersza konkretnego jest więc organizacja wypowiedzi na poziomie słowa, które, pozbawione pierwotnego kontekstu, zwolnione ze swych syntaktycznych powin-

<sup>1</sup> F. Mon, *Pędy języka rosną i rosną*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 249.

<sup>2</sup> Przez poezję konkretną rozumiemy szczególnie etap w rozwoju poezji wizualnej, począwszy od lat 50. XX w. i działalności Öyvinda Fahlströma (propagator pojęcia „poezja konkretna”) w Sztokholmie, braci Harolda i Augusta de Campos w Brazylii oraz Eugena Gomringera, „papieża poezji konkretnej”, i innych twórców niemieckojęzycznych (Ernst Jandl, Franz Mon, Gerhard Rühm, Helmut Heißenbüttel, Heinz Gappmayr), a także, w szerszym sensie, wywodzące się z jej odkryć praktyki eksperymentalne w latach 60., 70. i kolejnych, jak choćby twórczość Czecha Jiříego Kolářa, we Francji nurt spacjiżmu reprezentowany przez Pierre’a Garniera i Jean-François Bory’ego, sygnalizm Serba Mirosljuba Todorovicia, włoską poezję wizualną Luciana Oriego. Na polski grunt idee konkretyzmu z powodzeniem przescheczał zmarły w 2009 r. Stanisław Dróżdż. Zob. m.in.: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

<sup>3</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 463.

<sup>4</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–6.

ności i poddane zabiegom demontażowym, uzyskuje autonomię w ramach przestrzeni utworu. Słowo poza językiem nabiera cech samodzielnego bytu, przy czym aspekt semantyczny ustępuje pierwszeństwa aspektowi wizualnemu.

Naczelnym zadaniem poezji konkretnej jest więc nadanie słowu (elementowi tekstowemu) tożsamości przedmiotu materialnego. Jednocześnie cech przedmiotu, „przedmiotu wizualnego”, wedle definicji Bohna<sup>5</sup>, nabiera każdy utwór konkretny, powstając w procesie budowy – konstrukcji, aranżacji – elementów składowych o charakterze werbalnym i wizualnym. Możemy zatem powtórzyć za braćmi Haraldem i Augustem de Campos i Deciem Pignatarim, że „wiersz konkretny jest obiektem w sobie i dla siebie, strukturą zamkniętą i samowystarczającą”<sup>6</sup>. Idąc krok dalej, zaczynamy mieć wątpliwości, czy tego typu obiekt ma prawo być nazywany dziełem literackim, wszak język – jak to określił Franz Mon – „znika zakopany pod pismem”<sup>7</sup>. W konsekwencji pismo wyrzeka się „elementarnej jakości językowej”, staje się tylko i wyłącznie „wehikułem języka”<sup>8</sup>; znaki istnieją już tylko na poziomie pisma. Kwestią nadrzędną zdaje się z tej perspektywy nie naruszalność znaków, funkcjonujących w wierszu konkretnym jako materialne symbole i decydujących tym samym o jego wewnętrznej, oryginalnej i unikatowej strukturze. Öyvind Fahlström podkreśla w założycielskim dla konkretyzmu manifestie z 1953 roku, że „poezję można nie tylko analizować: daje się ona także konstruować jako struktura – i to nie jako struktura umożliwiająca przede wszystkim wyrażenie pewnych idei, ale również jako struktura konkretna”<sup>9</sup>, a więc przynależna przedmiotom materialnym.

Z tego punktu widzenia zasadne wydaje się zatem pytanie, na ile (jeżeli w ogóle) możliwy jest przekład wiersza konkretnego, skoro jego dystynktywną cechą stanowi szczególny układ przestrzenny czy kształt znaków graficznych. Problematyka przekładalności<sup>10</sup> poezji eksperymentalnej (w tym konkretnej) nie doczekała się jak dotychczas szczegółowej analizy. Fakt ten nie pozostaje oczywiście bez związku ze strukturą wewnętrzną i konstytutywnymi właściwościami utworu konkretnego, którego status, co spróbuję wykazać w niniejszych rozważaniach, oscyluje między literackością tekstu a przedmiotowością artefaktu (przedmiotu

<sup>5</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>6</sup> Por. A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Plano – Pilôto para poesia concreta* (1958), [w:] idem, *Teoria da poesia concreta, Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo 1975, s. 65. Augusto i Haraldo de Campos są również twórcami kanibalistycznej teorii przekładu, w której postulują unicestwienie oryginałów poprzez „przepisywanie na nowo” tekstów źródłowych, por. np. A. de Campos, *Poesia, antipoesia, atropofagia*, São Paulo 1978. Więcej o kanibalistycznej teorii przekładu w: S. Bassnett, *Od komparatyki literackiej do translatoologii*, przeł. A. Pokojska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatyki. Antologia*, T. Bilczewski (red.), Kraków, s. 481–509.

<sup>7</sup> F. Mon, op. cit., s. 130.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ö. Fahlström, *Zpqwieszqzowaniem urorurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, przeł. A. Topczewska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 91.

<sup>10</sup> Więcej o koncepcji przekładalności, wyrażalności i ekwiwalencji w odniesieniu do językoznawstwa i studiów translatoologicznych zob.: W. Koller, *Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa* (1988), przeł. P. Zarychta, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Kraków 2009, s. 143–172.

sztuki lub zwykłego obiektu o określonej fizyczności). Problemem tym od strony metodologicznej zajmują się w omawianych tutaj szkicach trzej polscy autorzy, z których każdy jest zarówno teoretykiem, jak i praktykiem, literaturoznawcą, tłumaczem i poetą. Julian Kornhauser w swoim artykule *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*<sup>11</sup> ustawia teoretyczne rusztowania dla zagadnienia przekładalności poezji konkretnej, próbując znaleźć wady i zalety proponowanych rozwiązań. Jerzy Jarniewicz w manifestie *Tłumacze na urlop!*<sup>12</sup> stara się w sposób radykalny zerwać z przyzwyczajeniami tłumacza, sygnalizując jego (własną) bezradność wobec materii konkretnej, natomiast Leszek Engelking sugeruje *Konkretne decyzje tłumacza*<sup>13</sup>, zdecydowanie przeciwstawiając się poglądom Jarniewicza. Wyznacza on tłumaczowi istotną rolę w budowaniu przestrzeni dla upowszechniania oraz rozwoju poezji konkretnej. Pierwsze dwa teksty mają charakter teoretyczny, porządkujący rozważania na temat potencjalności tłumaczenia poezji konkretnej, kolejny zaś proponuje także analizę reprezentatywnej grupy wierszy jednego autora, czeskiego poety i grafika Jiříego Kolářa. W artykule przyjrzymy się tym strategiom translatorskim nieco bliżej, by na reprezentatywnych dla nurtu tekstach wykazać miarę ich operatywności.

## Wiersz plakatowy i nieplakatowy (Kornhauser)

W klasycznym eseju *Zadanie tłumacza*<sup>14</sup> Walter Benjamin stawia fundamentalne – z punktu widzenia naszych rozważań – pytanie: co to znaczy, że dzieło jest przekładalne? Według Benjamina, istota dzieła dopuszcza możliwość przekładu lub wręcz się go domaga; co więcej, przekładalność jest immanentną cechą znakomitej większości dzieł literackich, wynika bowiem wprost z właściwej oryginalności kategorii znaczenia. Innymi słowy: im dzieło klarowniejsze, czytelniejsze pod względem zarówno struktury, jak i treści, tym stopień jego potencjalnej przekładalności wyższy. Przypadek poezji konkretnej wymyka się powyższej regule z zasadniczego powodu, który analizuje w swym szkicu Julian Kornhauser: „[Poezja konkretna] odrzuca tradycyjną funkcję przedstawieniową języka na rzecz wyolbrzymionej funkcji estetycznej, w której celem samym w sobie staje się komunikat”<sup>15</sup>, w dodatku komunikat szczególnego rodzaju, oparty na pozajęzykowych, często wizualnych kodach przedstawiania rzeczywistości. Zauważyliśmy wcześniej, że elementy tekstowe stanowią właściwą i nienaruszalną tkankę utworów konkretnych, ponieważ na pierwszy plan wysunięte zostają ich cechy fizyczne, wizualne czy typograficzne, takie jak kształt, wielkość czcionki oraz rozmieszczenie znaków w obrębie wyznaczonej przestrzeni. Skoro słowo jest takim „organicznym” elementem struktury wiersza konkretnego, przekład byłby

<sup>11</sup> J. Kornhauser, *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*, [w:] idem, *Wspólny język (Jugoslawica)*, Katowice 1983, s. 159–170.

<sup>12</sup> J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54–58.

<sup>13</sup> L. Engelking, *Konkretne decyzje tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 215–218.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 27–41.

<sup>15</sup> J. Kornhauser, op. cit., s. 159.

tej struktury zniszczeniem, jeśli nie wręcz zaprzeczeniem, ponieważ oddawałby (a raczej próbowałby oddać) w dużej mierze tylko znaczenie oryginału, pomijając aspekt wizualny, lub odwrotnie, imitowałby materialność ze szkodą dla hipotetycznego aspektu semantycznego. Kornhauser stwierdza zatem:

Wiersz konkretny nie może dopuszczać możliwości przekładu swojej struktury, bowiem zakłada *a priori*, że jest ona – poprzez określoną poetycką organizację – zrozumiała dla każdego, bez względu na jego reprezentację językową<sup>16</sup>.

Tym sposobem wiersz konkretny zostaje zestawiony z dziełem plastycznym, a więc innym przedmiotem sztuki, który posiada jednostkowy charakter. Wspólną cechą obydwu jest celowe zapobieganie „efektowi seryjności”, nieodłącznie związanemu z aktem translatorskim. Przywołując opinie Eugena Gomringera<sup>17</sup>, głównego teoretyka i praktyka konkretyzmu, Kornhauser przeprowadza analogię pomiędzy oddziaływaniem wiersza konkretnego i plakatu. Zauważa, że w obu przypadkach system znaków powinien być zrozumiały dla wszystkich odbiorców, posługiwać się ograniczoną liczbą kombinacji formalnych i, oprócz przekazywania znaczenia, przedstawiać wartości plastyczne (wizualne).

Poeta konkretysta wybiera ze swojego języka do utworu takie segmenty, które posiadają jednakowe denotacje w każdym języku, lub które powinny je posiadać. Słowo lub słowa, które w wierszu konkretnym ulegają specyficznemu demontażowi, mają znaczyć dla każdego to samo. Dlatego tak często sięga się po słowa tzw. międzynarodowe, jak: tekst, film, system, man, amor, singular, person itd.<sup>18</sup>

Według Kornhausera, w tym miejscu musi się pojawić istotne zastrzeżenie – co prawda poezji konkretnej w pewnych aspektach na pewno bliżej do sztuk plastycznych, ale to jednak nadal produkt literatury, ponieważ pierwotnym elementem jej struktury jest język, zaś obraz stanowi komponent wtórny (inaczej niż w poezji wizualnej w rozumieniu Gomringera<sup>19</sup>). Innymi słowy, tekst podlega porównywalnym procesom co dzieło sztuki i może być z nim zestawiany, natomiast różni się wyraźnie pod względem genezy i wewnętrznej struktury.

Czyżby zatem główny fundament poezji konkretnej stanowiła nieprzekładalność? Z prezentowanej strategii translatorskiej rzeczywiście można wyciągnąć takie wnioski, choć praktyka tłumacza wskazuje na pewne wyjątki od normy. Autor wyróżnia grupę utworów, które opierają się reżimowi nieprzekładalności. Podążając tym tropem, dokonuje podziału wierszy konkretnych na plakatowe (nieprzekładalne) oraz nieplakatowe (częściowo przekładalne).

Wiersze plakatowe posługują się ograniczoną liczbą słów (najczęściej jednym lub dwoma), które zostają umieszczone w jakimś swoistym (nie)porządku i są często zdeformowane w swym materialnym aspekcie. Struktura takiego utworu

<sup>16</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>17</sup> Zob. E. Gomringer, *vom vers zum konstellation* (1954), [w:] *konkrete poesie*, E. Gomringer (red.), Stuttgart 1972, s. 153–158.

<sup>18</sup> J. Kornhauser, op. cit., s. 161–162.

<sup>19</sup> Eugen Gomringer wyróżnia sześć typów poezji wizualnej: ideogramy, konstelacje, dialektowiersze, palindromy, typogramy i piktoqramy. Zob. E. Gomringer, *Definitionen zur visuellen Poesie* (1972), [w:] *konkrete poesie...*, op. cit., s. 163.

albo zawiesza konieczność przekładu (kiedy budujące strukturę utworu słowo jest mniej lub bardziej zrozumiałe dla czytelnika), albo całkowicie wyklucza jego możliwość (kiedy jego kompozycja nierozzerwalnie wiąże się z językową materią oryginału). Krakowski literaturoznawca zauważa, że „naruszenie tego układu poprzez wymianę słów nie jest aktem translatorskim, ale wariacją na temat utworu”<sup>20</sup>. Wiersz plakatowy dopuszcza w pewnych sytuacjach przypis jako formę objaśnienia poszczególnych słów, zwłaszcza gdyby zaistniała obawa, że mogą nie być one zrozumiałe; w takim wypadku przekład może zachować jedynie zasadę, jaka rządzi utworem, z uszczerbkiem dla jego strony plastycznej i semantycznej.

Tymczasem wiersz nieplakatowy, a więc taki, „w którym organizacja stylistyczna odbywa się powyżej poziomu słowa”<sup>21</sup>, dopuszcza ograniczony przekład, choćby w sytuacji gdy występuje w nim językowy kod semantyczny i/lub linearna struktura, które zachowują swoje właściwości także w przekładzie. Tym sposobem znaczenie jest oddane, choć jednocześnie kosztem materialnej konsystencji słów. W takim wypadku, postuluje Kornhauser, przekład powinien funkcjonować jako aneks do wspólnie z nim eksponowanego utworu oryginalnego. Warto raz jeszcze podkreślić, że wiersze nieplakatowe w znacznej mierze różnią się od plakatowych nie tylko pod względem struktury, lecz także koncepcji, według której są zbudowane. O ile te ostatnie opierają się w dużym stopniu na specyficznym układzie przestrzennym, w którym wiodącą rolę odgrywa słowo, zespół liter, pojedyncza litera lub inny znak graficzny (często znak interpunkcyjny, diakrytyczny, figura geometryczna czy wręcz rysunek), o tyle wiersz nieplakatowy składa się z jednostek bardziej rozbudowanych, przybierając formę sieci zależności (czy też gomringerowskich konstelacji) między poszczególnymi, występującymi w niezmienionej postaci, słowami.

Rozwijając nieco myśl Kornhausera, można zauważyć, że główną różnicą zdaje się stan deformacji języka, który w wypadku wierszy nieplakatowych ogranicza się do zawieszenia pierwotnych relacji semantycznych między słowami bez ingerowania w ich fizyczny wymiar. W konsekwencji można przyjąć, że skoro zarówno ich wartość znaczeniowa, jak i graficzna lokują się pomiędzy poezją „tradycyjną” a plakatową, przekład nastawiony na oddanie sensu utworu nie „psuje” kompozycji wierszy nieplakatowych w stopniu dyskredytującym ideę stojącą u jego podstaw.

Spróbujmy zatem zastosować ten teoretyczny model w odniesieniu do kilku charakterystycznych przejawów poezji konkretnej. Po pierwsze, znajdujemy stosunkowo nieliczną grupę wierszy plakatowych, które są zbudowane ze słów o charakterze uniwersalnym, jak określa to Kornhauser, „międzynarodowym”, jak choćby niektóre teksty Eugena Gomringera, na przykład [*ping pong*]<sup>22</sup>:

ping pong  
 ping pong  
 pong ping pong  
 ping pong

<sup>20</sup> J. Kornhauser, op. cit., s. 163.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>22</sup> E. Gomringer, [*ping pong*], [w:] idem, *worte sind schatten*, Stuttgart 1969, s. 23.

Wiersz Gomringera złożony jest z jednostek o dwojakim znaczeniu. Są one zarówno członami nazwy dyscypliny sportowej o uniwersalnej nazwie oraz ogólnoświatowym zasięgu, jak i wyrazami dźwiękonaśladowczymi, imitującymi odgłos odbijanej przez tenisistów stołowych piłeczki. W tego typu utwór wpisana zostaje zrozumiałość, która znosi konieczność przekładu. Podobnymi realizacjami są choćby [*film*], *perfektion* oraz inne teksty<sup>23</sup> Ernsta Jandla, *beba coca cola*<sup>24</sup> Decia Pignatariego czy *the missing poem is the poem* Maurizia Nannucciego<sup>25</sup>. Wszystkie operują „ponadjęzykowym” zasobem leksykalnym, który nie wymaga komentarza w formie przypisu bądź objaśnienia. Znacznie szerszą i bardziej skomplikowaną wewnątrznie grupę stanowią wiersze plakatowe, których struktura, kompozycja przestrzenna i/lub użycie jednostek semantycznych zakorzenionych w danym języku narodowym uniemożliwiają dokonanie przekładu. W takich przypadkach Kornhauser postuluje pozostawienie tekstu w oryginalnej formie oraz dołączenie objaśnienia. Zabiegu takiego można dokonać zarówno wobec utworów o dominancie językowej, jak choćby [*tau taub taube*]<sup>26</sup> Friedricha Achleitnera, który skonstruowany jest na zasadzie palindromu – lektura może przebiegać „z góry na dół” lub „z dołu na górę”:

tau  
taub  
taube  
taub  
tau  
taub  
taube  
taub  
tau  
taub  
taube  
taub  
tau

Utwór Achleitnera wymaga jedynie komentarza odnośnie do aspektu semantycznego (*Tau* – z niem. „rosa”, *taub* – z niem. „głuchy”, *Taube* – z niem. „gołąb”), jego przekład jest niemożliwy bez uszczerbku albo dla strony plastycznej, albo znaczeniowej. Oczywiście, można sobie wyobrazić stworzenie analogicznej wersji w innym języku, oddającej zasadę, jaka rządzi tekstem, chociażby [*lis, list, lista*]. Nie miałyby ona jednak statusu przekładu, a tylko wariacji na temat oryginału. W identyczny sposób zbudowane są teksty Gerharda Rühma, na przykład [*zart*], [*wand bild wild hand wund*]<sup>27</sup>, wykorzystujące odpowiednie własności brzmieniowe języka niemieckiego, lub *Patria*<sup>28</sup> urugwajskiego poety Jorgego

<sup>23</sup> Zob. E. Jandl, *sprechblasen*, Berlin 1968.

<sup>24</sup> Zob. D. Pignatari, *beba coca cola*, [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, D. Poniž (red.), Ljubljana 1978, s. 103.

<sup>25</sup> Zob. M. Nannucci, *the missing poem is the poem*, [w:] *ibidem*, s. 100.

<sup>26</sup> F. Achleitner, [*tau taub taube*], [w:] *konkrete poesie...*, op. cit., s. 11.

<sup>27</sup> Zob. G. Rühm, *gesammelte gedichte und visuelle texte*, Reinbek 1970.

<sup>28</sup> Zob. J. Caraballo, *Patria*, [w:] *antologija konkretne...*, op. cit., s. 93.





Bojler potok. Česma sneg. Telefon rosa. Kupatilo pupoljak. Stabilizator suza. Tranzistor breg. Mikser voćnjak. Grejalica san. Šporet izvor. Televizor mraz. Automobil kruška. Frižider smeh,

który w przekładzie Juliana Kornhausera, *Mikser sad, grzałka sen*<sup>32</sup>, brzmi następująco:

Bojler strumień. Kran śnieg. Telefon rosa. Łazienka pączek. Stabilizator łąza. Tranzystor pagórek. Mikser sad. Grzałka sen. Piec źródło. Televizor mróz. Samochód gruszka. Lodówka śmiech.

Widać wyraźnie, że przekład w całkowicie wystarczającym stopniu oddaje konstrukcję i znaczenie utworu oryginalnego, którego nadrzędna cecha, a więc zestawianie ze sobą w parach rzeczowników oznaczających, w dużym uproszczeniu, obiekty nieorganiczne i organiczne, jest wyraźnie wyeksplikowana i nie wymaga żadnego dodatkowego komentarza. Utracona zostaje w sposób nieunikniony materialność pierwotnych słów, która w wypadku wierszy nieplakatowych nie ma pierwszorzędno znaczenia. Zasada ta obowiązuje również w przypadku innych utworów Rešina Tucicia oraz wielu tekstów Gomringera, Jandla oraz Helmuta Heißenbüttla<sup>33</sup> czy Timma Ulrichsa<sup>34</sup>.

## Rozbrojenie tłumaczy i pusczenie ich w skarpetkach (Jarniewicz)

„Wiersz konkretny znosi konieczność przekładu. Wierszy tych nie trzeba przekładać. Tłumacze mogą iść na urlop”<sup>35</sup>. Teza, jasno i klarownie postawiona przez Jerzego Jarniewicza, wywodzi się z nieco wyostrzonego, aczkolwiek w gruncie rzeczy podobnego jak w tekście Juliana Kornhausera przekonania o nieprzekładalności poezji konkretnej jako celu samym w sobie. W tej perspektywie jawi się ona jako idea sztuki transgranicznej, międzynarodowej, wreszcie, co najistotniejsze – ponadjęzykowej. Autonomia i samowystarczalność sztuki podbudowane są zbędnością pośredników – tłumaczy. W koncepcji Jarniewicza poezji konkretnej znacznie bliżej do sztuk plastycznych, autor nawiązuje bezpośrednio do założeń malarstwa konkretnego, a więc teorii zapoczątkowanych przez Malewiczowskie prace *Czarny kwadrat na białym tle* oraz *Biały kwadrat na białym tle* (1914–1916), znajdujących następnie uściślenie w *Maniście sztuki konkretnej* Thea van Doesburga z 1930 roku i esejach Kandinskiego<sup>36</sup>. Wedle tej teorii, sztuka konkretna, mająca swój wyraz także w poezji, jest całkowicie antymimetyczna

<sup>32</sup> Idem, *Mikser sad, grzałka sen*, przeł. J. Kornhauser, [w:] *Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej*, J. Kornhauser (red.), Kraków 1983, s. 67.

<sup>33</sup> Zob. H. Heißenbüttel, *das textbuch*, Berlin 1970.

<sup>34</sup> Zob. T. Ulrichs, *rot 33*, Stuttgart 1968.

<sup>35</sup> J. Jarniewicz, op. cit., s. 56.

<sup>36</sup> Kandinsky, który przejął od van Doesburga pojęcie sztuki konkretnej, daje przykład z dziedziny języka: litera pełni w normalnym użyciu funkcję celową, to znaczy jako oznaczona głoska jest fonemem i w połączeniu z innymi literami tworzy wyrazy, które odsyłają do sfery pozajęzykowej. Ta sama litera, wyizolowana i wystawiona na odbiór w ramach dzieła sztuki, ukazuje się jako konstrukt złożony z linii, jako forma samodzielna i w pełni niezależna. Zob. W. Wende, *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, przeł. M. Siwik, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 235–236.

i autoteliczna. Skoro tak, to różnica między poezją konkretną a wizualną jest czyisto nomenklaturowa, granice między obrazem i słowem, słowem i obrazem są w oczywisty sposób zatarte. Nie ma zatem znaczenia, czy będziemy na wiersz patrzeć, czy raczej go czytać. Poezja niczym malarstwo: „*Ut pictura poesis* jako formuła wyznaczająca relację tych dwóch sztuk zdezaktualizowała się: poezja nie jest jak malarstwo, ona stała się malarstwem”<sup>37</sup>. W konsekwencji argument o tożsamości poezji i malarstwa wyklucza jakąkolwiek ingerencję translatorską. „Nieprzekładalność staje się probierzem suwerennej sztuki”<sup>38</sup>, a taką suwerennością cieszy się właśnie poezja konkretna, która wytworzyła swój specyficzny język, język niebędący w istocie językiem. Litery i słowa można traktować jak czystą formę, odsyłającą do siebie samych w fonicznym i/lub graficznym wymiarze.

Jeśli język – pisze Jarniewicz – porównywano do szyby, dzielącej nas od świata rzeczy, to język poezji konkretnej chce być szybą nieprzezroczystą – zamiast pokazywać, co za nią jest, ujawnia tej szyby grubość i nierówności, barwę i chropowatość, zwraca uwagę na osiadły na niej kurz, na jej zadrapania, na mieniające się na niej refleksy<sup>39</sup>.

Poezja konkretna żywi się materią, z której została utkana. Jej głównym zadaniem jest istnienie w jednej, jasno określonej formie i poprzez tę formę – znaczenie. Jarniewicz stwierdza, że szczególnie w wypadku poezji konkretnej „znaczyć” i „być” to terminy tożsame. Znaczenia są jednak przemycane mimochodem, często rodzą się same z siebie, przy okazji permutacyjnej zabawy słowami. Przekonanie, że wiersz konkretny istnieje tylko i wyłącznie w niepowtarzalnej formie, jako niefalsyfikowalny oryginał, i nawet zmiana kroju czcionki stanowi niedopuszczalną, bo naruszającą pierwotny kształt, modyfikację, skutecznie krępuje tłumaczom ruchy. „Jeśli przekład uznać za transformację, czyli nadawanie tekstom nowej (bo w innym języku stworzonej) formy, to poezja konkretna doprowadza do rozbrojenia tłumaczy i puszczenia ich w skarpetkach”<sup>40</sup>. W konsekwencji każda próba przekładu będzie równoznaczna z napisaniem nowego wiersza, jedynie przybliżającego zasadę konstrukcji lub znaczenie oryginału, ewentualnie wariacji na jego temat lub formy nim inspirowanej. Problemy natury ontologicznej sygnalizowane przez łódzkiego badacza wydają się wpisane w projekt przekładu jako zjawiska. W podobnym rozumieniu tłumaczenie jest obarczone ryzykiem powołania do życia odrębnego bytu i uwaga ta nie dotyczy wyłącznie poezji konkretnej czy innych eksperymentalnych form wypowiedzi literackiej. Wywód Jarniewicza opiera się jednak na przeświadczeniu o materialności utworu konkretnego, będącego fizycznym przedmiotem, rodzajem instalacji czy artefaktu. Nie chodzi tutaj o próbę nowej klasyfikacji poezji konkretnej, co rozważaliśmy wcześniej, lecz raczej o próbę nadania tekstowi literackiemu statusu obiektu o charakterze użytkowym i/lub estetycznym. Nie do końca jest jednak jasne, czy jako taki miałby on podlegać procesom umasowienia i upowszechniania, czy byłby przedmiotem niere-

<sup>37</sup> J. Jarniewicz, op.cit., s. 58.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 56.

produkowalnym, co tym samym uniemożliwiłoby jakiegokolwiek przedruki lub wznowienia. W konsekwencji prowadziłoby to do uznania Derridańskiej, Bau-drillardowskiej, czy szerzej: poststrukturalistycznej tezy o wielości oryginałów, a *de facto* o jego nieistnieniu.

Model proponowany przez Jarniewicza, z oczywistych względów mniej operatywny niż analizowana wcześniej metoda Kornhausera, opiera się przede wszystkim na przykładach poezji konkretnej *sensu stricto*, a więc choćby utworach Augusta de Camposa, np. *LUXO*<sup>41</sup>, którego nieprzekładalność wiąże się w bezpośredni sposób z fizycznością liter tworzących tytułowe słowo, czy też wierszu Hansjörga Mayra [*sau aus usa*]<sup>42</sup>, skonstruowanym na zasadzie tak zwanego kwadratu magicznego:

s	a	u
a	u	s
u	s	a

Operowanie anagramami przypomina konstrukcję zadania szaradziarskiego, natomiast efekt ten jest wzmocniony przez wymiar semantyczny („świnia z USA”). Moglibyśmy powtórzyć za Jarniewiczem, że przez ten utwór przebijają wszystkie „barwy i refleksy” języka. Staje się on nieomal idealnym przykładem na bezsilność tłumacza w odniesieniu do poezji konkretnej. Założenia łódzkiego literaturoznawcy sięgają jednak znacznie dalej. Wydaje się, że najbliższe takiemu rozumieniu nieprzekładalności są utwory z pogranicza poezji konkretnej i wizualnej (autor posługuje się zresztą pojęciami poezji konkretnej i wizualnej synonimicznie), przypominające w istocie kolaże graficzne, w których dominantą jest element rysunkowy, figury geometryczne, wycinanki, zdjęcia i ryciny. Litera alfabetu przeobrażają się ze znaków języka w ornamenty, tracąc swój semantyczny wymiar. W przypadku spacialistycznych utworów Pierre’a i Ilse Garnier, chociażby *Poèmes mécaniques*<sup>43</sup> lub *Poèmes géométriques*<sup>44</sup>, czy też sygnalizmu Miroljuba Todorovicia<sup>45</sup>, mamy do czynienia z postulowanym przez Jarniewicza zrównaniem i utożsamieniem poezji ze sztukami plastycznymi. Niektóre utwory przenoszą się z przestrzeni książki na plakat, grafikę, a nawet płótno. Dobrym przykładem uprawomocniającym bezzasadność przekładu jest praca Maurizia Ostiego z 1972 roku<sup>46</sup>, przedstawiająca jedynie czarną linię łamaną na białym tle, biegnącą od lewej krawędzi strony, by, niczym wykres giełdowy, wznosząc się i opadając, dotrzeć do krawędzi prawej. W przestrzeni nie znajduje się żaden inny element (łącznie z tytułem i jakąkolwiek literą), który mógłby odciągać uwagę czytelnika, a może już raczej widza, od linii łamanej: „Poezja wizualna [...] za-

<sup>41</sup> A. de Campos, *LUXO*, [w:] *antologija konkretne...*, op. cit., s. 88–92.

<sup>42</sup> H. Mayr, [*sau aus usa*], [w:] *ibidem*, s. 110.

<sup>43</sup> Zob. P. i I. Garnier, *Poésie spatiale. Raumpoesie*, Bamberg 2001.

<sup>44</sup> Zob. P. Garnier, *Poèmes géométriques*, Paris 1986.

<sup>45</sup> Zob. M. Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd 2003. Zarówno spacializm, jak i sygnalizm często nie są uważane za nurty poezji konkretnej; mówi się o nich raczej w kontekście sztuk wizualnych (J.F. Bory) czy zjawisk post- lub neoawangardowych (J. Kornhauser). Podobny charakter ma także włoska *poesia visiva* (U. Carrega, E. Miccini).

<sup>46</sup> M. Osti, *bez tytułu*, [w:] *antologija konkretne...*, op. cit., s. 139.

ciera granice między wierszem a obrazem (grafiką). Jeśli na wiersz mamy patrzeć raczej niż go czytać, to różnica między wierszem wizualnym a grafiką jest czysto nomenklaturowa”<sup>47</sup>.

### Konkretne rozwiązania, konkretne problemy, konkretne decyzje (Engelking a Kolář)

Strategie przekładowe znanego tłumacza z języka czeskiego tylko w pewnym stopniu wypełniają ramy teoretycznych rozważań Kornhausera, i, nawiązując do tytułu eseju Jarniewicza, bezceremonialnie wzywają tłumaczy z urlopów. Nieprzekładalność nie jest w tej koncepcji immanentną właściwością poezji konkretnej, lecz całkowicie naturalną cechą niektórych jej przejawów. Co ważne, nie stanowi ona trudnego do uniesienia mitu, który paraliżuje działalność tłumacza. Owszem, jak zauważa Engelking, istnieją całe obszary poezji konkretnej, gdzie rola tłumacza jest minimalna czy drugorzędna, ogranicza się do przełożenia tytułu utworu (oczywiście w przypadku, gdy utwór takowy tytuł posiada i nie jest on liczbą bądź nazwą własną), a nawet jedynie „do przedstawienia utworów oryginalnych czytelnikom swojego języka i umieszczenie przekładów w innym otoczeniu językowym niż to, w jakim znajdowały się oryginały”<sup>48</sup>. Engelking podaje tutaj przykład cyklu wierszy Jiříego Kolářa, pochodzący z jego tomu *Basně ticha*<sup>49</sup> (*Wiersze ciszy*), mających w tytule nazwiska lub pseudonimy twórców (plastyków, pisarzy, muzyków, np. Arpa, Apollinaire’a, Pollocka, Stockhausena). Utwór przypomina kompozycję złożoną z liter (wybitych pismem maszynowym), które występują w nazwisku, imieniu lub zarówno imieniu, jak i nazwisku artysty. Litery potraktowane są przez czeskiego poetę jako materia, dzięki której możliwe jest przeniesienie dystynktywnych cech twórczości każdego z osobna w świat poezji konkretnej. Kolář odbiera literom walor językowy, układając za ich pomocą mozaikę, która ma w założeniu odzwierciedlać gęstość i teksturę obrazu olejnego u Jacksona Pollocka, geometryczne plamy barw u Pieta Mondriana czy dynamiczną kolażowość prac Kurta Schwittersa. Rola tłumacza ogranicza się, według Engelkinga, do pozbawienia utworów pierwotnego i nadania im nowego kontekstu<sup>50</sup>. W wielu innych wypadkach tłumacz ma jednak naturalne prawo ingerować w tkankę oryginału i dostosowywać go wymaganiam czytelnika, jak choćby w wierszach skomponowanych z wykorzystaniem wszystkich liter alfabetu (jako pojedynczych, autonomicznych znaków). Rolą tłumacza ma być kontrola ich rozmieszczenia i specyficznego układu. Jeżeli w utworze nie zostały użyte litery charakterystyczne dla języka oryginału, tłumacz nie ma prawa włączyć do kompozycji ich ewentualnych odpowiedników pochodzących z języka przekładu.

<sup>47</sup> J. Jarniewicz, op. cit., s. 57.

<sup>48</sup> L. Engelking, op. cit., s. 216.

<sup>49</sup> J. Kolář, *Basně ticha*, 1970. Utwory wchodzące w skład tomu ukazały się drukiem dopiero w szóstym tomie dzieł zebranych autora, wydawanych w Pradze w latach 1992–2002, zob. J. Kolář, *Dílo*, t. VI: *Basně ticha*, Praha 1994.

<sup>50</sup> Idem, *Rothko, Pollock, Schwitters (2)*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 196–198.

Engelking analizuje również bardziej skomplikowane przypadki. Poddaje analizie wiersz Kolářa *Kalvârie (Kalwaria)*<sup>51</sup>, będący w istocie kompozycją przestrzenną zbudowaną ze znaków interpunkcyjnych oraz liter właściwych językowi czeskiemu, które są uformowane w trzy krzyże – największy ze spółgłosek, dwa mniejsze z samogłosek i pozostałych znaków. Jednym z konstytutywnych elementów wiersza jest „CH”, będące odrębną częścią alfabetu czeskiego.

To „CH” w przekładzie znaleźć się nie może, gdyż inaczej polski czytelnik będzie się zastanawiał, dlaczego w utworze występują dwukrotnie litery „c” i „h” i dlaczego akurat one. Nie można zastąpić owego „CH” polskim „CZ” albo „SZ”, bo nie są to *literary*. Nasuwa się więc jako najprostsze rozwiązanie pominięcie tej części kompozycji<sup>52</sup>.

Jeśli rzeczywiście taki zabieg zostanie dokonany, kompozycja przekładu będzie uboższa o jeden element. Engelking uchyla się od odpowiedzi na pytanie, czy w takim przypadku będzie można wciąż mówić o przekładzie, czy raczej o wariacji na temat oryginalnego utworu. Dodatkowe zamieszanie wprowadza uwaga tłumacza: zamiast części „CH” w eksponowanym miejscu można umieścić jakąś jedną literę specyficzną dla polszczyzny. Taka interwencja musi jednak budzić poważne wątpliwości. Co prawda liczba elementów w wierszu będzie się zgadzać z oryginałem, ale, po pierwsze, wymiana jednego z nich na inny podlega arbitralnej decyzji tłumacza, nie istnieje bowiem żadna reguła, która określa, jaka charakterystyczna dla języka polskiego litera jest najwłaściwsza jako element zastępujący czeskie „CH” – Engelking w swym przekładzie<sup>53</sup> wybiera „Ž” – po drugie natomiast, wyjątkowo trudno znaleźć przyczynę, dla której miałyby zmieniać miejsce położenia tego elementu. W oryginale „CH” umieszczone zostało u podstawy krzyża, tłumacz natomiast postanawia dodać zastępcze „Ž” na jego wierzchołek, zaburzając w ten sposób kompozycję tekstu. Korzystając z terminologii stosowanej przez Kornhausera, można uznać, że tłumacz nadużywa swojej roli, ponieważ dokonuje przekładu wiersza plakatowego, który w swej istocie jest nieprzekładalny.

Inaczej rzecz się ma w przypadku wiersza czeskiego konkretysty *Zpěv hoře (Pieśń zgryzoty)*<sup>54</sup>, w którym elementem organizującym kompozycję są właściwe językowi czeskiemu wykrzykniki wyrażające cierpienie, ból i smutek. Wiersz powinniśmy uznać za nieplakatowy. W konsekwencji przekład – poprzez zastąpienie czeskich wykrzykników polskimi odpowiednikami – jest w dużym stopniu uzasadniony ograniczoną dowolnością wyboru językowych ekwiwalentów. Z innego nieco rodzaju grą wiąże się problem obecny w wierszu Kolářa *Co znamená písmeno (Co znaczy litera)*<sup>55</sup>, składającym się z siedemdziesięciu dwóch słów pogrupowanych po sześć w dwunastu wersach. W każdym ze słów (terminologicznie związanych z ciałem ludzkim) jedna litera jest wstawiona „omyłkowo” w charakterze językowego „intruza”. Zamiana ta powoduje powstanie bądź słowa o innym znaczeniu, bądź tworu takiego znaczenia pozbawionego. Engelking,

<sup>51</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>52</sup> L. Engelking, op. cit., s. 217.

<sup>53</sup> J. Kolář, *Kalwaria*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 204.

<sup>54</sup> Idem, *Zpěv hoře*, [w:] idem, *Basně...*, op. cit., s. 46.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 44.

decydując się na przekład<sup>56</sup>, próbuje oddać zasadę kompozycji utworu. Wybiera ekwiwalenty czeskich rzeczowników, natomiast częściowo zmienia litery o charakterze intruzów w taki sposób, by zachować ten sam, co w oryginale, stosunek słów znaczących do „bezsensownych”. W wypadku wierszy, w których występują pojedyncze litery niebędące elementami charakterystycznymi wyłącznie dla języka czeskiego (czy niektórych języków słowiańskich) lub w ogóle nie występują litery, a jedynie znaki przestankowe i diakrytyczne, tłumacz ma ułatwione zadanie i słusznie decyduje się przełożyć wyłącznie tytuł, jak choćby w wierszu *Zrození jazyka (Narodiny jazyka)*<sup>57</sup>:

**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**  
**aaaaaaaaaaaaaaaaaa**

Reasumując, propozycja Leszka Engelkinga nie nosi znamion metodologii przekładoznawczej, stanowi raczej zapis praktycznych uwag odnoszących się bezpośrednio do warsztatu tłumacza. Choć odwołują się one do osobistych doświadczeń autora, mogą mieć charakter nieco bardziej ogólny. W konfrontacji z założeniami teorii Kornhausera i Jarniewicza widać jednak niedostatek szerszej perspektywy oraz konsekwencji w stosowaniu przyjętych kategorii i reguł, co starałem się wykazać na powyższych przykładach.

### Przedmiot jako tekst: rubieżę przekładu

W konkluzji moich badań wyłania się wizja poezji jako obiektu, o której to kategorii wspomina w swym tekście Jarniewicz – „słowo jako przedmiot spełnia się w poezji konkretnej na wiele sposobów [...], słowo, które stało się ciałem, może wyjść poza książkę”<sup>58</sup>. Słowa zostają wyzute z oryginalnej funkcji, stanowią byty powtórnie skontekstualizowane, można je dowolnie przedstawiać, poddawać permutacjom, odkrywając na nowo ich zapomniany status. Tożsamość słowa jako przedmiotu jest, co staraliśmy się udowodnić, największą bolączką tłumacza, bowiem nie da się jej ująć stępienymi szczypcami języka. Tadeusz Sławek w jednym ze swoich szkiców zauważa:

Przedmioty są czymś, co zostało właściwie z gruntu źle nazwane: przedmioty nie są bowiem ostoją stabilności, lecz przeciwnie: nieustannie migoczą i zmieniają położenie. Czyli to, wyprzedzają jakby nasze o nich sądy, raz uformowane przestają być sobą, prze-

<sup>56</sup> Idem, *Co znaczy litera*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 214.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>58</sup> J. Jarniewicz, op. cit., s. 57–58.

mieszczają się gdzie indziej. Przedmioty są PRZED-miotami, przed tym czymś, czym je uczyniliśmy za pomocą strategii językowych<sup>59</sup>.

Przekładając poezję konkretną, tłumacz w konsekwencji tworzy kolejne autonomiczne byty, bierze udział w nieustannej grze kombinacji, metamorfoz i multiplikacji. Wszystkie głosy na temat trudności z translatologicznym ujarzmieniem wiersza konkretnego, jakkolwiek różnią się między sobą, są dowodem bezradności podmiotu – czy to poety, czy tłumacza, czy w końcu odbiorcy – w starciu z wyzwolonym i pewnym siebie słowem. Sławek zauważa w innym miejscu:

Musimy znaleźć się wewnątrz słowa po to, by mogło nam ono ukazać rządzące nim mechanizmy. Wszelako ośrodkiem tych mechanizmów, jakby celem ich działania jest powstrzymanie nas na krok przed ostatecznym uformowaniem całości, na moment przed pełną artykulacją brzmienia słowa<sup>60</sup>.

Zamykając ten etap naszych rozważań, warto podkreślić, że zarówno uwagi metodologiczne Juliana Kornhausera, jak i praktyczne analizy Leszka Engelkinga przyznają pierwszeństwo tekstowi pisanemu i właściwie nie wychodzą poza ramy poezji tworzonej i rozpowszechnianej „na papierze”. Tymczasem Jerzy Jarniewicz bierze pod uwagę także alternatywne emanacje literatury eksperymentalnej, wspominając dzieła szkockiego artysty Iana Hamiltona Finlaya, tworzącego swoje utwory w drewnie, kamieniu i ceramice, czy Jenny Holzer, amerykańskiej artystki multimedialnej, która przenosi poezję w sferę publiczną, wykorzystując do tego celu tablice świetlne i neony. Granice ingerencji tłumacza poezji konkretnej w tkankę oryginału nie są jednak ściśle ustalone, a jego rola z pewnością wykracza poza dylematy tłumacza „tradycyjnej” poezji, ujęte chociażby przez Eugene’a A. Nidę w klasycznym tekście z 1964 roku: „Nie chodzi o to, żeby w przekładzie wiersza poświęcić treść, niemniej treść jest z konieczności ograniczona pewnymi wymogami formalnymi. Rzadko można w tłumaczeniu oddać zarówno treść, jak i formę, zwykle więc poświęca się formę na rzecz treści”<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989, s. 126.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>61</sup> E.A. Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska, [w:] *Współczesne teorie przekładu...*, op. cit., s. 54.

JERZY KAPUŚCIK  
Uniwersytet Jagielloński

## Добро в учении Владимира С. Соловьева

### Abstract

The problem of good as conceptualised by Vladimir Solovyov

Vladimir Solovyov (1853–1900), a great Russian philosopher of religion, in his concept of all-unity assumed an integrity of a human being and his natural drive towards realization of an ideal of good, truth and beauty. He was voicing a belief that these values, being an ethical imperative, should be rooted in foundations of faith in that morality, hidden inside us and manifested through conscience and reason, synthetizes everything that a person does. Believing that good – in nature, in a human being, society and history – has a Divine provenance, the philosopher was also emphasizing the need for action which proves a human calling to fulfil what is good – on every level of participation in life. This belief, shaken a bit towards the end of the philosopher's life as a result of his difficult life experiences, remained strong enough to find its expression in the last decade of the 19<sup>th</sup> century in an important treatise *The Justification of the Good* (*Оправдание добра*), which to a significant degree is an attempt to “deal with” I. Kant's moral teaching, based on rational premises, and amorality of F. Nietzsche. This article outlines Solovyov's perspective on ethics, which having evolved in his work, has as a result gained a status of a separate discipline.

Key words: Solovyov, good, philosophy of religion, ethics, Kant

Ученый, критик и философ Константин Мочульский (1892–1941), мастер биографического очерка, в самом начале своей работы *Владимир Соловьев. Жизнь и учение* (1936) подчеркивает, что великий русский религиозный философ «учил о целостности человеческой природы: человек есть живое духовное единство, воплощенный дух и одухотворенная плоть. Только исходя из центра его существа, можно понять смысл его судьбы, историю его жизни и ценность его творчества»<sup>1</sup>. Учение Соловьева, направленное на поиски цельного знания, объединяющего религиозно-философский, научный и творческий опыты, явилось как очередная – после Б. Паскаля, Р. Декарта и Г. Лейбница – и на этот раз русская, попытка начертать общую картину мира, заключающую в себе универсальную правду о космосе. «Он был ми-

<sup>1</sup> К. Мочульский, *Гоголь. Соловьев. Достоевский*, Москва 1995, с. 63.



стиком – пишет далее Мочульский, – обладал реальным ощущением сверхчувственного, видел лицом к лицу „божественную основу” мира, встречался с таинственной „Подругой Вечной”»<sup>2</sup>. Все это позволяло ему – почти до самой кончины – верить в существование всеобщей гармонии космоса, во всеединство. На восходящей к православию интуитивной основе была построена мыслителем оригинальная космология и антропология.

В многочисленных работах Соловьева зачастую повторяются понятия и определения такие, как Богочеловечество, правда, добро, красота, любовь, цельное знание, всеединство, гармония, всеобщий смысл жизни, идеал, божественное начало мира, экуменизм (как важнейшая миссия церкви) и другие, имеющие, как и перечисленные выше, как правило, положительную окраску. Важнейшей задачей для него стало восстановление на земле верного образа Божественной Троицы, ибо, в его представлении, настало время общности людей на основе *добра*, обеспечиваемого «братством хороших людей»<sup>3</sup>.

Как известно, Соловьев был одним из первых русских философов (раньше его, в 60. годах XIX века, была сформулирована Памфилом Юркевичем так называемая философия сердца), которые в эпоху триумфов позитивизма, а также идей социализма и материализма, заговорили о духовном человеке, о его настоящих интересах, не сводимых к материальной пользе и всяким земным благам. Начиная с работ *Кризис западной философии* (1874) и *Критика отвлеченных начал* (1877–1880) можно говорить о становлении Соловьевской этической системы, которая получит наиболее полное, зрелое выражение в трактате *Оправдание добра. Нравственная философия*, который известный философ и биографист нашего автора, Алексей Лосев, назвал «наиболее соловьевским» произведением. Работа над ним продолжалась почти десять лет, охватывая 90-е годы. Параллельно Соловьев переводил труды И. Канта по метафизике морали, которые по всей видимости стали главным импульсом к созданию трактата. Этот трактат можно считать как продолжение упомянутой выше докторской диссертации *Критика отвлеченных начал*, в которой ставился вопрос об оценочном отношении и ценностном значении разных видов человеческой деятельности. Для философа важно то, чтобы оценочное отношение, являющееся на первый взгляд субъективным, получило объективное основание, указывая на триединство истины, добра и красоты, как «верховного принципа познания» и основного принципа практической деятельности «для определения нравственного достоинства данных действий»<sup>4</sup>.

Несомненно, мысль о добре и его фундаментальном значении в жизни человека сопутствовала русскому философу всю жизнь, приобретая полемический характер по отношению к тем суждениям, в основе которых лежали частные, иначе: отвлеченные, идеи, реализуемые «на злобу дня», без

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Можно предположить, что в основу подобного утверждения легло утопическое учение И. Канта о «вечном покое», как очевидном и вполне натуральном предназначении человечества.

<sup>4</sup> В.С. Соловьев, *Критика отвлеченных начал*, Москва 1880, с. 4; цитирую по: Л.Н. Столович, *Красота, добро, истина. Очерк истории эстетической аксиологии*, Москва 1994, с. 371.

учета «всеединой идеи». Эти «частные» идеи, как читаем в предисловии к *Критике отвлеченных начал*, «будучи отвлекаемы от целого и утверждаемы в своей исключительности, теряют свой истинный характер и повергают мир человеческий в то состояние умственного разлада, в котором он доселе находится»<sup>5</sup>. Провозглашая принцип положительного всеединства в жизни, Соловьев верит в существование безотносительной истины всех начал, но истины пока еще не осуществленной. В поисках абсолютных ценностей, идеального и должного, как справедливо указывает Столович, русский мыслитель смыкается с неокантианством баденской школы (Виндельбанд, Лотце, Риккерт), которая занималась разработкой учения о ценностях, «определяемых миром идеальных норм»<sup>6</sup>.

Всеединство, как верховный принцип или сущность мира, должно управлять нравственной деятельностью, творчеством и теоретическим познанием человека, т.е. охватывать все сферы его жизненной активности, иначе говоря – в деятельности, находящей свое отражение в этике, эстетике и гносеологии. Как отмечает Леонид Столович, в многочисленных трудах русского мыслителя повторяется убеждение в том, что «высшее благо, абсолютная истина, красота – триединое проявление ценности, [...] выступающей как „безусловная норма“, „идеал“». Далее тартуский ученый добавляет, что «„идеал“, имеющий значение „нормы“, является благом для воли, истиной для мышления, красотой для ощущений, чувств и воображения»<sup>7</sup>.

Всеединство, единство, целое, целостность, органичность, «синтез всего» – вот наиболее распространенные понятия, выражающие неделимость бытия. Соловьев убеждает, что

нравственный смысл жизни первоначально и окончательно определяется самим добром, доступным нам внутренно, через нашу совесть и разум, поскольку эти *внутренние* формы добра освобождены нравственным подвигом от рабства страстям и от ограниченности личного и коллективного себялюбия<sup>8</sup>.

Как писал спустя несколько лет ученик нашего мыслителя о. Павел Флоренский, «единство – причина, определяющая сознание, идея, и, как почитаемое за свою правду, идеал»<sup>9</sup>. Добавим только, что на пути к синтезу следовало преодолеть дистанцию между религией и искусством. Эту задачу скоро после смерти Соловьева поставили перед собой младшие символисты – Андрей Белый в работе *Символизм как миропонимание* (1903) и Вячеслав Иванов в трактате *Две стихии в современном символизме* (1908). Эта тема, конечно, выходит за пределы данной статьи. Что касается добра, оно – в представлении Соловьева – находит свое оправдание не только в сознании, разуме и интуиции, как было отмечено выше, так как оно существует реально, независимо от человеческого сознания, как *чистое* добро, требуя

<sup>5</sup> К. Мочульский, *op. cit.*, с. 121–122.

<sup>6</sup> Л. Столович, *Красота, добро, истина...*, *op. cit.*, с. 372.

<sup>7</sup> *Ibid.*, с. 365 (курсив автора).

<sup>8</sup> В.С. Соловьев, *Оправдание добра*, Москва 1996, с. 56.

<sup>9</sup> Священник П. Флоренский, *Сочинения в четырех томах*, т. 1, составл. Игумена Андроника, П.В. Флоренского, М.С. Трубаценой, Москва 1994, с. 196.

«чтобы его избирали только для него самого; всякая другая мотивация его недостойна»<sup>10</sup>.

По Соловьеву, этика как бы синтезирует все, чем занят человек, и поэтому именно она занимает в рефлексии философа центральное место. Зато сравнительно немного найдем в его философии размышлений о красоте, которых, кстати, в русской мысли вообще недостаток. Среди трудов автора *Оправдания добра* найдутся всего две статьи, посвященные полностью вопросу о красоте: *Красота в природе* (1889) и *Общий смысл искусства* (1890). Утверждая в течение всего творческого пути известное триединство, в рефлексии философа, тем не менее, с течением времени усиливается ощущение кризиса красоты, связанного с негативными тенденциями, зародившимися в конце XIX столетия и в искусстве, и в эстетике. Вряд ли мог бы он согласиться с Дмитрием Мережковским, объявившим в 1896 году уход от «старой» и прокламировавшим наступление «новой красоты»: [...] «Наши гимны – наши стоны; / Мы для новой красоты / Нарушаем все законы, / Преступаем все черты»<sup>11</sup>. На ощущение кризисного состояния эстетики несомненно повлияло учение Ницше, возвеличившее – отвлеченно взятые и призрачные – силу и красоту. Соловьев отстаивал совсем другой взгляд, утверждая, что «красота нужна для исполнения добра в материальном мире»<sup>12</sup>.

Можно согласиться с Мочульским, утверждавшим, что «[...] русская литература всегда стыдилась красоты и искала ей нравственного оправдания [...] Нигилизм в отношении к эстетике [...] это типичная особенность нашего национального характера, своеобразный аскетизм русской души. Достаточно указать на убожество эстетических воззрений Толстого»<sup>13</sup>. Для Соловьева красота выражается во взаимном проникновении духа и плоти, в чувственном воплощении идеи. Мировое тело, как он полагает, должно преобразиться, приобщиться к небу, иначе говоря – красота только тогда осуществима, когда бесплотный дух соединится с просветленной плотью. «Ложная духовность – писал он – есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение, воскресение»<sup>14</sup>.

Не развивая здесь всей проблематики, связанной с мистическими предчувствиями Соловьева, которые легли в основу его *космизма*, напомним только, что его эстетика, не получившая цельного вида, легла в основание символизма. Его учениками, между прочими, стали Дмитрий Мережковский, Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов и Александр Блок. Все они правильно поняли мысль, выраженную Соловьевым в статье *Общий смысл искусства*, что эстетической задачей искусства является продолжение творческого дела, начатого природой. Благодаря человеческой деятельности, направленной не на «отражение» красоты мира (эстетическая концепция Николая

<sup>10</sup> В.С. Соловьев, *Оправдание...*, op. cit., с. 57.

<sup>11</sup> См.: *Русская литература XX века. Дореволюционный период*, сост. Н.А. Трифионов, Москва 1966, с. 408.

<sup>12</sup> В.С. Соловьев, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва 1990, с. 128.

<sup>13</sup> К. Мочульский, op. cit., с. 201.

<sup>14</sup> В.С. Соловьев, *Сочинения в двух томах*, т. 2, Москва 1989, с. 511.

Чернышевского), а на привнесение ее в мир, приращаются все ценности, а жизнь получает глубокий смысл.

Всеединство, открываясь философу в мистическом видении детских лет, приобрело во всей его философии живую конкретность личного переживания (сюда можно отнести категорию Софии – Премудрости Божьей, развитую впоследствии в известную концепцию вечной женственности). Это переживание становится символическим, обобщающим мистический опыт. Размышляя о положительном всеединстве, философ показывает недостаточность эмпирических (материальных) и рациональных (формальных) критериев нравственной жизни. Первые, т.е. эмпирические, сосредоточены на наслаждении (эвдемонизм, гедонизм, утилитаризм, стремление к счастью или пользе), в других, т.е. рациональных, аргументируется, что предметом нравственной деятельности могут быть только разумные существа (типичный пример подобного рационализма: Кант и его учение о нравственном императиве). В отличие от кенигсбергского мудреца, русский философ утверждает, что предметом нашей нравственной деятельности могут быть все существа. Следует подчеркнуть, что вопрос о свободе воли рассматривался Соловьевым с позиции монизма, которая допускала свободу в известных пределах – таких именно, чтобы поступки человека «определялись идеальными мотивами»<sup>15</sup>. Соглашаясь с Огюстом Контом, который высказал мысль о том, что миром управляют идеи, наш автор разделяет еще одно мнение позитивиста: он вполне уверен, что общество это организм, живущий и развивающийся по сознательным идеям. Более того: заговаривая об обществе как *свободной общинности*, он вступал на позиции славянофилов. Достаточно вспомнить здесь известную, намеченную в *Чтениях о Богочеловечестве* (1878) Соловьевскую идею свободной теократии, представляющую собой своего рода «программу» единения церкви и государства.

Как подчёркивает Пиам Гайдено, осуществление вселенской теократии явилось философу как вполне серьезная *практическая* задача, которая в 90-х годах полностью поглотила его<sup>16</sup>. Даже разочаровавшись в возможности осуществления этого утопического проекта, в трактате *Оправдание добра* философ об этом совсем не упоминает, подобно как ни слова не найдем в этом труде о борьбе добра и зла, происходившей в душе автора, вызванной реальными трагическими событиями и декадентской атмосферой эпохи, заставившими мыслителя проверить чрезмерный оптимизм, выраженный в этом трактате, и дать свидетельство этой мировоззренческой перемене в *Трех разговорах* (1898) и в знаменитой *Повести об Антихристе* (1899–1900). С недоумением прочитать можно в предисловии к *Трем разговорам* слова, свидетельствующие о разрыве с точкой зрения бл. Августина, согласно которой зло не имеет субстанции, что оно – только *privatio* или *amissio boni*. Вот эти слова:

Есть ли зло только естественный *недостаток*, несовершенство, само собой исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, плесредством соблазнов владе-

<sup>15</sup> К. Мочульский, *op. cit.*, с. 122.

<sup>16</sup> П.П. Гайдено, *Владимир Соловьев и философия Серебряного века*, Москва 2001, с. 64.

ющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь точку опоры в ином порядке бытия? [...] Около двух лет тому назад особая перемена в душевном настроении [...] вызвала во мне сильное и устойчивое желание осветить наглядным, доступным образом вопрос о зле<sup>17</sup>.

Перед смертью конец мира стал представляться Соловьеву катастрофическим. Возникает такая визия: до Второго Пришествия Спасителя останется только горсточка гонимых и преследуемых христиан, а тяжба о теократии превратится в мрачную драму, в которой, по определению Евгения Трубецкого – «провалится ложная мечта о мирском владычестве Христа»<sup>18</sup>. Значит, теократия, земное царство Христа, ставится мыслителем под сомнение, разоблачая одновременно столь близкую ему еще совсем недавно схему «христианской политики». Напомним, что эта схема заключалась в окончательном разрешении религиозного вопроса, в союзе власти первосвященнической и царской и в широких гуманных социальных реформах, охватывающих даже любовное попечение о животных.

В новой концепции добра и зла оптимизм уже отсутствует. Человечество объединяется не вокруг, а против Христа, позволяет, чтобы социальные реформы привели не к победе христианского начала, а к антихристовой монархии, к равенству всеобщей сытости. Невольно навязывается мысль о том, что *Повестью об Антихристе* – как верно пишет Мочульский<sup>19</sup> – Соловьев разоблачает *свою* ложь, которой жил всю жизнь, и что все его труды, несмотря на последовательность, даже некоторую логичность интуитивных прозрений – это на самом деле защита утопии, того, что никогда не сбудется. Если это так, мы вправе согласиться с Василием Розановым, писателем хорошо знавшим философа, который наряду с положительными чертами его личности – как блестящий ум, многоодаренность и сильный характер – отмечает еще противоположные: холод, демонизм, отсутствие *человеческого* начала. Что-то преисподнее в личности Соловьева исключает ведь Божественное, как он претендовал. Колебания в его душе, о которых догадывались только наиболее проницательные друзья, свидетельствуют о нестойкости миропонимания, двойственности, антиномичности натуры, о наличии в ней мрачных теней, темной глубины.

Соловьев по сей день явится как тайна, в его облике чувствуется своеобразный «темный лик». Хотелось бы сказать, что склад его ума скрывает взаимоисключающиеся элементы – что-то типично русское, неразгаданное, непоследовательное, неподвластное логике, закону разума. Возможно, поэтому такой сильный вызывает интерес и личность, и учение Соловьева среди историков философии и историков идеи – искателей так называемой русской души. Об этом могут свидетельствовать многочисленные работы, посвященные автору *Чтений о Богочеловечестве*, которые появились

<sup>17</sup> Цит. по: К. Мочульский, *op. cit.*, с. 206–206 [курсив автора].

<sup>18</sup> Цит. по: *ibid.*, с. 211.

<sup>19</sup> *Ibid.*

в Польше за последние 20 лет<sup>20</sup>. Указанный в них многосторонний интеллектуальный портрет русского философа, начертанный польскими знатоками русской мысли, доказывает, что его учение, пропитанное, с одной стороны, идеализмом (греческим и немецким) и религиозностью, с другой – рационализмом и диалектикой, несмотря на отечественные корни, имеет много общего с философией Запада (Я. Беме, Сведенборг, Г. Лейбниц, Ф. Шеллинг, И. Кант, А. Шопенгауэр, Г. Гегель). Поэтому его мысль некоторым консервативно настроенным интерпретаторам (например, отцу Павлу Флоренскому<sup>21</sup>) казалась слишком «примирительной», обращенной к истине как «всеединому существу».

На наш взгляд, именно дух примирения, интуиция всеединства и всеобщего смысла представляют собой основную силу учения Соловьева, обеспечивая ему живучесть и актуальность, особенно среди религиозно настроенных людей.

О нравственном учении философа мы узнаем из трактата *Оправдание добра*. Трактую этику как *самостоятельную науку*, он тем не менее, связывает ее с теософией и историософией. Как уже было отмечено, мыслью Соловьева – как и значительного большинства последователей его учения – управляет известный практический императив. Вслед за идеями, рождавшимися в кабинетах западноевропейских философов, в России непременно следовали поступки, целью которых было доказать пригодность этих идей в реальной жизни. «В русской философии» – пишет Борис Марков, специалист по теории познания и методологии науки – такие вопросы как истина, свобода и любовь «ставятся не как теоретические, а как жизненно практические проблемы. Формируясь как личное призвание, философия неизбежно становилась проповедью. Эта традиция не должна быть утрачена»<sup>22</sup>. Эти слова вполне основательно можно отнести к нашему мыслителю, для которого интуиция

<sup>20</sup> Вот список опубликованных в Польше за последние 20 лет важнейших монографий, посвященных Соловьеву: G. Przebinda, *Włodzimierz Solowjow wobec historii*, Kraków 1992; *W kręgu idei Włodzimierza Solowjowa*, W. Rydzewski, M. Kita (red.), Kraków 2002; J. Dobieszewski, *Włodzimierz Solowjow. Studium osobowości filozoficznej*, Warszawa 2002; L. Kiejzik, *Włodzimierz Solowjow*, Zielona Góra 1997; J. Krasicki, *Bóg, człowiek i zło. Studium filozofii Włodzimierza Solowjowa*, Wrocław 2003; M. Kita, *Klucz do żywych przekonań. Chrystologia filozoficzna Włodzimierza Solowjowa*, Kraków 2005. Добавим, что трактат Соловьева *Оправдание добра* был переведен на польский язык группой краковских исследователей: W. Sołowjow, *Uzasadnienie dobra. Filozofia moralna*, P. Rojek, M. Kita, K. Janowska, L. Augustyn (przeł.), A. Ochotnicka (red. nauk.), Kraków 2008. Кроме названных публикаций, о живучести идей Соловьева в среде отечественных знатоков русской духовной культуры свидетельствуют переводы на польский язык его работ. Их начало относится к 1988 году, когда появились избранные труды: W. Sołowjow, *Wybór pism*, A. Hauke-Ligowski (przeł.), Poznań 1988, изд. „W drodze”. Совсем недавно польский читатель мог познакомиться с Чтениями о Богочеловечестве, переведенными варшавским ученым Янушом Добешевским (W. Sołowjow, *Wykłady o Bogoczwłoczności*, Warszawa 2011, изд. IFiS PAN).

<sup>21</sup> П.А. Флоренский пишет в трактате *Столп и утверждение Истины*, что его «сочинение стоит по духу антиномичности против примирительной философии В. Соловьева»: П. Флоренский, *Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи* [1914], Москва 2005, с. 460.

<sup>22</sup> Б.В. Марков, *Философская антропология. Очерки истории и теории*, Санкт-Петербург 1997, с. 194.

добра становится орудием борьбы за освобождение человека – греховного, но богоподобного существа. Соловьев верит, что источником всего зла, греховных помыслов, богохульства и гордыни является «внутренний» человек, неодолимость, искаженность его плоти. Для него антиномия греховности и демонизма, с одной стороны, и безгрешности и богоподобия – с другой, решается не усилиями разума, а религией спасения и преображения.

В ранних работах философа сильно подчеркивалась зависимость этики от религиозной метафизики, в зрелом же периоде больше внимания уделяется автономности этики. Однако даже будучи автономной, философия нравственности не теряет связи с религией: в ее основе лежит библейское предание о грехопадении, а также символика древа вечной жизни и древа познания добра и зла. Исходя из этих учений Священного Писания, Соловьев конструирует собственную визию мирового богочеловеческого процесса, ведущего к победе божественного всеединства и позволяющего утвердить корень нравственности. Корень этот – действительность сверхчеловеческого добра. Этика, в представлении Соловьева, неотделима от метафизики и религии, а всякие попытки в этом направлении, предпринятые философом в разные периоды, не лишены противоречий и натяжек. Мысли о фундаментальном, абсолютном характере добра не заключает в себе учение Канта, который, по мнению русского мыслителя, признавая самоаконность этики, встал на позиции субъективизма. Немецкий философ сделал Бога, свободу воли и бессмертие души предметами разумной веры, поэтому у него Бог и бессмертная душа выводятся из нравственности. Кроме того, мыслитель не соглашается с Гегелем, усматривавшим добро в диалектике абстрактной идеи. В *Оправдании добра* критике подвергаются также нравственные концепции Фридриха Ницше, проповедующие аморализм посредством языческого культа красоты и силы, и нравственный субъективизм отечественного моралиста – Льва Толстого. Критикуя Ницше, Соловьев указывает на то, что в христианстве сила и красота нераздельны с добром. В нравственном учении Толстого он находит ошибку в «оценке исторически-объективных форм, в какие отливается правовая и нравственная жизнь народов»<sup>23</sup>. В его убеждении, автор *Исповеди*, усматривая в человеческой личности носителя правды и добра, проповедует «доктрину бесформенности и безначалия». Осуждая субъективизм Толстого, философ не соглашается с точкой зрения, которая подчеркивает только объективный характер нравственности, обеспечиваемый социальными институтами и внешним авторитетом. Согласно Соловьеву, объективные формы нравственной жизни более значимы, чем субъективные, что можно объяснить его убеждением в реальности всеобщего, Богочеловечества как единого процесса.

Подчеркнем: основой своего нравственного учения Соловьев делает утверждение, что добро имеет абсолютный, предвечный характер. Происходя от Бога, оно проявляется в человеческой природе и доказывается всей историей человечества. Эти три аргумента легли в основу композиции трактата

<sup>23</sup> П.П. Гайдено, *Владимир Соловьев...*, с. 66.

та *Оправдание добра*. Бог обеспечивает безусловное, вневременное начало нравственности, а человек и исторический процесс как бы подтверждают доброе начало жизни, «посеянное Богом» в мире зерно. Естественные корни нравственности мыслитель усматривает в свойственных человеку чувствах *стыда, жалости и благоговения* перед высшим началом. В отличие от животных, человек стыдится того, что в нем составляет низшую природу, особенно характерен для него половой стыд (это, по мнению Соловьева, индивидуальное целомудрие). Проявляя жалость к другим живым существам и сопереживая чужому страданию, он творит фундамент социальных связей (социальное целомудрие). Благоговение – или благочестие – как преклонение перед высшим философ определяет как нравственную основу жизни.

Соловьев затрагивает в трактате вопрос о соотношении нравственности и права. Он подчеркивает, что требования нравственности неограничены, подчас как правовые законы имеют характер принудительный. Право – это минимум нравственности, который требует принуждения, тогда как нравственность не относится к внешней реализации добра, а ко «внутреннему существованию в сердце человеческом». В трактате читаем:

...Безусловное нравственное начало, или совершенное добро для нас есть, говоря языком Гегеля, единство себя и своего другого, синтез абсолютного и относительного. Существование относительного, или несовершенного, как отличного от абсолютного Добра, есть роковой факт, и отрицать его, *смешивать* оба термина друг с другом, [...] утверждать их тождество значило бы вести фальшивую игру [...] На всякой ступени бытия относительное связано с абсолютным как одно из средств *действительного* совершенствования всех, и в этой связи меньшее добро имеет свое оправдание, как условие большого [...] Везде абсолютное начало облечено в относительные формы и относительное внутренне связано с абсолютным и держится им – все различие состоит в сравнительном преобладании той или другой стороны<sup>24</sup>.

Происходя «сверху», добро воплощается в «нижнее», «земное». Будучи «не от мира сего», оно не презирает мир, ибо в нем, среди сообщества людей, находит свое место. Через воплощение добро вошло в материю, в том числе во все образованные человеком структуры: семейные, общественные, политические, экономические и религиозные. Добро выражается в том, что связано со всеми жизненными детерминантами – и материальными, и духовными. Например, задачей Церкви, как трансцендентного принципа, является сохранение связи с абсолютным началом, обеспечивающим осуществление «высшего Добра», *Summum bonum*, когда сбудутся слова молитвы: *adveniat Regnum Tuum, fiat voluntas Tua*.

Добро не только «стало плотью» (*Verbum caro factum est*), но пронизало все видимые и невидимые формы «этого мира». Оно – если можно так выразиться – навскозь проникнуто человеческим началом, имеет характер действительный, а это значит, что добро может осуществиться в мире только через человека, так как без активности, без его участия в преображении мира, добро становится мертвой силой, ипостасью, лишенной реальной связи с реальностью. В этом и заключается его драма, бессилие. Человек зависит

<sup>24</sup> В.С. Соловьев, *Оправдание добра...*, с. 322–323.



от добра – и наоборот: добро зависит от человека. Это значит, что человек одновременно является существом теофорическим, «носителем» Бога (Богочеловеком), и агатофорическим, «носителем» добра.

Учение Владимира Соловьева о добре получает вид исполненной оптимизма этической проповеди, полемической по отношению к учению Фридриха Ницше. Немецкий критик христианской морали и провозвестник нигилизма в предисловии к работе *По ту сторону добра и зла* назвал «добро как таковое» самой устойчивой и опасной ошибкой, совершенной догматиками, направленной против «возрастания» человека. Подобное мнение философ высказал в трактате *Генеалогия морали*, в котором сильно ощущается протест против предвзятых оценочных установок в отношении к выборам и поступкам. В его убеждении, моральные оценки имеют характер относительный и зависят от тех, кто пользуется ими. Ницшеанская «генеалогия морали» вводится как бы «снизу», со стороны приглушенной Воли мощи и под влиянием ressentimentа. Философия интерпретации автора *Так говорил Заратустра* допускает даже идентичные принципы для реализации противоположных целей.

Соловьев, в свою очередь, утверждает, что добро это дар «сверху», полученный от Отца Небесного, и что от человека зависит утверждение и сохранение реальности нравственного порядка. Следуя Платону, русский философ оправдывает абсолютный и нормативный характер трех трансценденталий – Правды, Красоты и Добра. Эти трансценденталии обеспечивают смысл жизни и окончательное торжество человека. Исчезновение добра, то есть отмена противоположных начал – добра и зла, обозначает одновременную «гибель» человека. Соловьев учит, что эпифеноменами этого процесса, то есть «смерти» человека, являются нигилизм и постгуманизм, прокламирующие Сверхчеловека. Предчувствуя эти угрозы, автор *Оправдания добра* защищает не только нормативные принципы поведения человека, но также касается самих основ его существования. Можно сказать, что защищая добро, он включается, как выразился бы польский религиозный философ Юзеф Тишнер, в спор о человеке и смысле его жизни. Ведь выбор «пути Жизни» означает не что иное как выбор Добра. Таким образом, изложенное выше учение о добре можно сегодня воспринимать не только сквозь зеркало герменевтики подозрений Поля Риккера (*l'herméneutique de la suspicion*), которая опровергла тезис о суверенитете личности, но также в контексте великих катастроф, уготованных самим человеком в XX столетии, являющихся доказательством того, что лишаясь добра, человек погибает. Учение Соловьева стоит в одном ряду с такими защитниками добра, как Платон, Плотин, бл. Августин, Псевдо-Дионисий, св. Фома Аквинский, И. Кант, М. Шелер, Г. Мур, Э. Левинас, Ю. Тишнер. В свое время Мартин Хайдеггер написал, что истинный философ мыслит постоянно об одном. Важнейшая мысль для Соловьева была такая: «Наша жизнь получает нравственный смысл и достоинство, когда между нею и совершенным Добром устанавливается *совершенствующаяся связь*»<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> В.С. Соловьев, *Оправдание...*, с. 403.