

Benjamin Paloff

Czy fraza „Polish literature” oznacza „literaturę polską”? (Problem teorii recepcji i nie tylko...)

W dwóch listach z roku 1948, pisanych z Waszyngtonu, Czesław Miłosz porusza kwestię sytuacji polskiej literatury na świecie, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. W pierwszym liście, adresowanym do promotora jego wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Miłosz podkreśla problem, który w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat stawał się dla badaczy literatury polskiej za granicą coraz wyraźniejszy, a mianowicie, jak wybrać te teksty polskie, które najlepiej wpasują się w amerykański kontekst kulturowy. Komentując najnowszy numer „Nowin Literackich”, Miłosz rozważa tę kwestię z przeciwnej perspektywy, mówiąc o recepcji amerykańskiej literatury w Polsce:

O literaturze amerykańskiej tenże Bieńkowski wspólnie z Brandysem wypisują głupstwa. Po co zresztą o tym pisać, jeżeli książek się nie tłumaczy? Dla kogo? Co to za dyskusja pomiędzy astronomami? Jest to tak na przykład, jakby użyto przed wojną nazwiska Brunona Schulza, Żeromskiego, Wandy Wasilewskiej i Kamila Nordena i starano się określić literaturę polską¹.

Dlaczego *głupstwa*? Dlatego, że Zbigniew Bieńkowski, Kazimierz Brandys i podobni im krytycy w Polsce nie poznali literatury amerykańskiej od wewnątrz, nie potrafią spojrzeć na nią z perspektywy, którą dysponuje Miłosz.

Drugi list Miłosz wysłał do Jerzego Andrzejewskiego. Opisuje w nim recepcję literatury polskiej w Ameryce:

Książki polskich autorów nie miałyby tutaj w tej chwili szans [...] Elita czyta Kafkę i tak podobnie, Schulz i Gombrowicz toby poszli, ale Gombrowicz już właściwie nie, bo zanadto polski, no i nazwisko, wszystko, co słowiańskie, to już

¹ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie*, Kraków 2007, s. 210.

śmierdzi piekłem, a kilka lat temu wydawali mnóstwo książek sowieckich i łkali z rozczulenia nad dzielnymi Słowianami².

W pewnym sensie Miłosz miał rację: pomimo sławy Gombrowicza nie tylko w Polsce, lecz także we francuskim czy hiszpańskim obiegu literackim, na amerykańskim rynku wydawniczym pojawił się on dopiero w ostatnich latach. Wtedy też przetłumaczono większość jego twórczości, zrecenzowano ją i szeroko przedyskutowano w prasie. My, nieliczni wtedy wielbicieli Gombrowicza w Stanach Zjednoczonych, musieliśmy czekać aż do roku śmierci Miłosza – trzydzieści pięć lat od śmierci samego Gombrowicza! – na to, by zapoznać się z pierwszymi przekładami *Bakakaju* czy *Wspomnień polskich* – książek, które są aż „nadto polskie”, a przecież wzbudziły wśród naszej czytelniczej „elity” wielkie zainteresowanie. Jednak dla odbiorców amerykańskich pewna część Gombrowicza pozostanie na zawsze niedostępna, ponieważ nie mamy dostępu do zaplecza kulturowego, które jest naturalne dla każdego Polaka, a które odgrywało tak istotną rolę dla pisarza. Amerykanie nie wiedzą, czym jest „gawęda”, więc strukturę i styl *Trans-Atlantyku* mogą zrozumieć tylko w przybliżeniu – poprzez analogie i omówienia. Choć mamy w języku angielskim bardzo piękne słowa nadające się do tłumaczenia „pupy” (na przykład, „tush” czy „tushy”), Danuta Borchardt w swoim przekładzie *Ferdydurke* zostawiła polską „pupę”³. Dzięki temu czytelnicy amerykańscy rozumieją funkcję tego słowa, wokół którego koncentrują się powieściowe wątki i które stanowi część przewrotnego leksykonu filozoficznego autora. Ale jakim kosztem? Czytelnik zapoznający się z tym przekładem nie ma żadnych skojarzeń ze słowem „pupa”, ani skojarzeń z doświadczeniami z dzieciństwa, ani ze współczesnym językiem; pamięta może tylko ze szkoły, że „pupa” jest słowem łacińskim, oznaczającym „poczwarkę”. Obraz poczwarki otwiera zapewne nowe możliwości interpretacyjne. Można więc powiedzieć, że tłumacze udało się coś, co Stanisław Barańczak nazywa „ocaleniem w tłumaczeniu”; jednak to skojarzenie z poczwarką na pewno nie jest tak ważne dla Polaka, a samo słowo „pupa” pozostaje „zanadto polskie”.

Miłosz – tak jak i my dzisiaj – odwoływał się do tego elementu procesu lektury, który Hans Robert Jauss nazwał „horyzontem oczekiwań”, mając na myśli to, co buduje pomost pomiędzy historią praktyczną i praktyką czytania:

Rekonstrukcja horyzontu oczekiwań, w którym dzieło zostało stworzone i przyjęte w przeszłości [...], zwraca uwagę na różnicę hermeneutyczną między dawną recepcją dzieła i jego dzisiejszym odbiorem; uwrażliwia na historię jego recepcji, która pośredniczy między obu pozycjami; w ten sposób podaje w wątpliwość platoński dogmat metafizyki filologicznej i pozornie oczywiste twierdzenia, że w tekście literackim literackość [*Dichtung*] wiecznie się przejawia i jej sens przedmiotowy, zdeterminowany raz na zawsze, jest interpretatorowi nieustannie dostępny⁴.

² Cz. Miłosz, *op.cit.*, s. 97–98.

³ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. D. Borchardt, New Haven 2000.

⁴ H.R. Jauss, *Toward an Aesthetics of Reception*, przeł. T. Bahti, Minneapolis 1982, s. 28.

Innymi słowy interpretator, który usiłuje zrekonstruować kontekst, w jakim powstawało dzieło literackie, może niemal w całości ogarnąć dynamiczną interakcją między tekstem i czytelnikiem, choćby czytelnikiem idealnym, a więc pozbawionym tych wskaźników przypadkowości historycznej, którą teoria Jaussa próbuje przywrócić literaturoznawstwu.

Za pomocą tej koncepcji recepcji – czyli, przepraszam za wyrażenie, *pojęcia przyjęcia* – możemy zbudować pierwszą, wstępną i niepewną odpowiedź na pytanie, które zadałem w tytule niniejszego referatu. Teoretycznie jest tak, że – uwzględniając kulturowy kontekst powstawania dzieła literackiego – to, co nazywamy w Ameryce „Polish literature”, oznacza faktycznie „literaturę polską”. Jednak w praktyce taka rekonstrukcja jest możliwa wyłącznie w środowisku akademickim, tj. tam, gdzie interpretator zajmuje się zawodowo rozumieniem dzieła literackiego. A przecież nawet badacz literatury nie ma dostępu do tych samych archiwów, z których mogą korzystać badacze w Polsce.

Używając słowa „archiwum”, mam na myśli nie tylko archiwa w sensie dosłownym (tj. archiwa książek i rękopisów), lecz także archiwum w rozumieniu Jacques’a Derridy, jako całej sieci dokumentów, obrazów i wspomnień, z których korzystamy w momencie tworzenia. Derrida proponuje coś w rodzaju „wrażenia” bez ostatecznej definicji, nawet bez określonego czasu, bo to wrażenie jest międzypokoleniowe: „*Archiwum* to tylko pomysł, wrażenie skojarzone ze słowem, dla którego [...] nie mamy pojęcia”⁵. Archiwum Derridy prowadzi nas znów do pojęcia „horyzontu oczekiwań” Jaussa, za pomocą którego możemy lepiej zrozumieć zmiany w recepcji różnych pokoleń czytelników, choć już nie między różnymi kulturami względem siebie współczesnymi. Amerykanin i Polak nie posiadają takiego samego archiwum – także archiwa warszawiaka i krakowiaka różnią się od siebie! – ale według schematu Jaussa taka różnica jest nieistotna, ponieważ nauka jest czymś, do czego każdy ma dostęp, jeśli tylko tego pragnie i posiada odrobinę talentu.

Te różnice mają znaczenie dla komparatysty, w tym sensie, że dostęp do różnych archiwów oznacza możliwość rekonstrukcji odmiennych horyzontów oczekiwań, które się zmieniają pod wpływem naszego indywidualnego archiwum. Idea ta idzie na przekór koncepcji Jaussa, który próbował stworzyć obiektywną – niezależną od czynników jednostkowych – metodę lektury. Zauważymy jednak, że nawet wśród polonistów istnieją różnice punktów odniesienia, które warto mieć na uwadze. Przykładowo, student polonistyki na polskim uniwersytecie słyszy język polski wszędzie wokół oraz uczęszcza na zajęcia prowadzone przez specjalistów z różnych dziedzin kultury polskiej, natomiast student polonistyki w Stanach Zjednoczonych ma znacznie mniejszy wybór zajęć i otoczony jest przez znacznie mniejszą grupę wykładowców specjalizujących się w kulturze polskiej. Choć warunki studiowania polonistyki w Stanach Zjednoczonych są coraz lepsze (na przykład dzisiaj na wielu uniwersytetach student czy doktorant może już wybrać literaturę polską jako przedmiot kierunkowy), nadal pozostają inne.

⁵ J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, przeł. E. Prenowitz, Chicago 1995, s. 29.

To właśnie dzięki tym różnicom komparatystyka literacka znajduje się w dobrym i, czasami, bardzo interesującym stanie. Od dawna już specjaliści od polonistyki w Stanach Zjednoczonych walczą z hegemonią literatury rosyjskiej na katedrach slawistyki. Hegemonia ta rozwinięta jest do tego stopnia, że doktoranci zajmujący się polską literaturą i kulturą muszą się tam często uczyć obowiązkowo języka rosyjskiego. Po upadku Związku Radzieckiego – upadku, który z dzisiejszej perspektywy wydaje się chyba niezupełnie definitywny – pozostał jednak, przynajmniej w oczach Zachodu, ścisły związek między poszczególnymi kulturami Europy Wschodniej. Nam pomaga to w rozbudowywaniu polonistyki na podstawach komparatystycznych. Mówiąc inaczej, już teraz jesteśmy przyzwyczajeni do porównywania dzieł polskich z tekstami powstającymi w innych krajach oraz do używania polskich tekstów do podejmowania – nie tylko polskich – problemów filozoficznych. W tym sensie możemy powiedzieć więc, że także frazy „Polish Studies” i „polonistyka” oznaczają niemal to samo.

To już jednak koniec dobrych wiadomości na temat frazy „Polish literature”. Amerykanie, którzy mają kontakt z polską literaturą, ale nie są polskiego pochodzenia i nie czytają po polsku, niewiele wiedzą o polskiej historii, a polskość kojarzy im się chyba wyłącznie z kiełbasą i Holokaustem. Tak zwana „elita” czyta Miłosza, ale Miłosz czytany w tłumaczeniu niekoniecznie jest tym samym Miłoszem, którego czytamy po polsku. Nie mam tu na myśli samego faktu tłumaczenia: to inna sprawa teoretyczna, a znane mi tłumaczenia wierszy Miłosza na angielski są genialne (w dużej mierze dzięki intensywnemu wysiłkowi samego poety, któremu zależało na stworzeniu osobnej, amerykańskiej „osobowości poetyckiej”), lecz raczej kontekst, to, że nawet najżarliwsi wielbiciele Miłosza w Stanach Zjednoczonych nie znają zwykle polskich realiów. Istnieją także aspekty rozwoju intelektualnego Miłosza, o których jego czytelnicy w Ameryce woleliby nie wiedzieć. Zwłaszcza to, co pisze Miłosz do Andrzejewskiego o rasie w społeczeństwie amerykańskim, może się wydawać niezrozumiałe współczesnemu czytelnikowi: „Co do służby, to nie wiadomo, czy nawet opłaca się mieć przychodzącą Murzynkę, bo z nich słaba korzyść, nawet dorośli Murzyni są jak dzieci”⁶. Takie i tym podobne słowa Miłosza nie cieszą się zainteresowaniem ze względów historycznych, bo łatwo można zrekonstruować horyzont historyczny, w jakim powstały: rasizm tego rodzaju był dość typowy dla tamtego okresu, nawet wśród najbardziej wykształconych tzw. elit. Trudno w każdym razie byłoby sobie wyobrazić, by Miłosz napisał te same słowa dwadzieścia lat później, nawet w liście prywatnym. Kwestia sprowadza się do tego, czy Amerykanie, którzy przyjęli Miłosza przede wszystkim jako autorytet moralny, potrafiliby czytać takie zdania w perspektywie historycznej. W zasadzie sam Miłosz doskonale rozumiał to niezrozumienie między kulturami. W swoich długotrwałych wysiłkach związanych z przedstawieniem literatury polskiej szerszej publiczności

⁶ *Op.cit.*, s. 94. Choć obydwaj, Andrzejewski i Miłosz, są chętnie czytani w Stanach Zjednoczonych, ta korespondencja nigdy nie została przetłumaczona na angielski.

ści na Zachodzie, Miłosz starannie wybierał te dzieła, które – jego zdaniem – można było zrozumieć bez znajomości ich oryginalnego kontekstu. Przykładowo, w pierwszym wydanym po angielsku wyborze wierszy Zbigniewa Herberta (przetłumaczonych przez Miłosza i kanadyjskiego dyplomatę Petera Dale’a Scotta) nie ma ani przypisów, ani takich wierszy, które wymagałyby przypisów dla zrozumienia tekstu przez czytelnika spoza polskiej kultury. W translatorskim wstępie do tej książki Miłosz i Scott podkreślają tak zwaną „kosmopolityczność” poetyki Herberta, czyli „dostępność [jego wierszy] dla publiczności międzynarodowej, której wymagają i na którą zasługują”⁷. Zarówno w tym, jak i wielu podobnych wypadkach tłumaczenia i publikacji literatury obcej sam proces redaktorski potwierdza słuszność przyjętych założeń; znaczy to, że Miłosz i Scott wybrali te wiersze Herberta, które wydały im się najbardziej dostępne dla międzynarodowej publiczności.

Profesor literatury polskiej w USA natrafia na rezultaty tych założeń codziennie podczas prowadzonych przez siebie seminariów. Niedawno czytałem z moimi doktorantami z komparatystyki Uniwersytetu w Michigan wczesne wiersze Herberta, między innymi *Do Marka Aurelego* i *Wawel* ze zbioru *Struna światła* (1956). Czytali te wiersze w przekładzie; dyskusja dotyczyła tego, jak poeta-obcokrajowiec zostaje przyjęty do innej kultury literackiej, gdzie czytelnicy nie mają dostępu do horyzontu oczekiwań, w jakim powstał oryginalny tekst. Choć wiersz *Do Marka Aurelego* poświęcony jest Henrykowi Elzenbergowi – filozofowi, który jest tym studentom zupełnie nieznanym – i choć nikt z nas nie doświadczył na własnej skórze realiów PRL-u, moi studenci bardzo dobrze zrozumieli przekaz zawarty w formie i tonacji tego wiersza. Trochę już czytali o historii powojennej Polski, a nawet gdyby nigdy nie czytali Marka Aurelego, jego nazwisko jest im znane i z historii rzymskiej, i z kultury popularnej. (Prawie wszyscy oglądali film *Gladiator* Ridleya Scotta. Może to brzmieć lekceważąco, ale powinniśmy pamiętać, że w archiwum czytelnika wszystko, co może wpływać na oczekiwania i pracę interpretatorską, zasługuje na naszą uwagę). Czytając *Wawel*, doktoranci napotkali jednak duży problem: większość z nich nie wiedziała, jak wygląda zamek wawelski, zupełnie nie znała kontekstów wiersza – ani historycznych, ani literackich. Nie mogli się więc „podłączyć” do horyzontu oczekiwań zaprojektowanego przez wiersz i gubili po drodze wszystkie jego efekty zbudowane na architektonicznych ekfrazach. Warto w tym kontekście zauważyć, że wiersz *Do Marka Aurelego* włączony był do pierwszego angielskiego wydania Herberta, zaś *Wawel* nie⁸.

A jeśli to prawda, że pewne teksty są ponad siły obcych czytelników, jak to możliwe, że Amerykanie czytają Gombrowicza, który według Miłosza był „zanadto polski”? Przede wszystkim dzięki rodzimym wzorcom interpreta-

⁷ Cz. Miłosz i P.D. Scott, *Translator’s Note* [w:] *Selected Poems*, Z. Herbert, Hopewell 1968, s. 16.

⁸ Notabene wiersz *Wawel* pojawił się w ostatnim wydaniu zebranych wierszy Herberta z długą adnotacją tłumaczącą jego sens. Zob. Z. Herbert, *The Collected Poems 1956–1998*, przeł. A. Valles, Nowy Jork 2007, s. 44, 574.

cyjnym. W roku 2004, tzn. w „roku Gombrowiczowskim” w Polsce – pomysł zarówno dla Amerykanów, jak i najpewniej dla samego Gombrowicza nie do pomyślenia – nastąpiło bardzo rzadkie w amerykańskiej działalności wydawniczej wydarzenie: zostały wydane trzy nowe tłumaczenia jednego – nieżyjącego – autora: *Bakakaj*, *Wspomnienia polskie* i *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*⁹. Ukazały się – niezależnie od siebie – dwie recenzje w dużych czasopismach (jedna autorstwa piszącego te słowa), które porównywały Gombrowicza do Jerry’ego Seinfelda, współtwórcy kultowego serialu komediowego¹⁰. Dlaczego? Z jednej strony można powiedzieć, że takie porównanie z ikoną popkultury przybliży osobliwą, trudną i nieznaną twórczość nowej publiczności. Nie ma wątpliwości: obie recenzje były skierowane do szerokiego odbiorcy. Z drugiej jednak strony zauważmy, że czytelnik – nawet ten, który zna kontekst, w jakim powstał tekst – czyta dzieło literackie z perspektywy *swojego* archiwum, a nie za pomocą horyzontu oczekiwań starannie zrekonstruowanego w trakcie długotrwałych badań.

Miłosz pisze do Andrzejewskiego, że elita amerykańska czyta Kafkę. Czytając jednak Kafkę, ta elita niekoniecznie wyobraża sobie Pragę z początku XX wieku, przez co zawsze kładzie nacisk na fantasmagoryczność tej prozy, a nie na odbicie konkretnej rzeczywistości¹¹. Elita gubi też wątki intertekstualne, czy to z powodu niewiedzy, czy też z powodu stereotypowego stosunku do dzieła. Myślę tu o kategorii intertekstualności w ujęciu Ryszarda Nycza, a nie Julii Kristevy. Rozumiem ją jako szeroką sieć skojarzeń semantycznych i kulturowych. Ta różnica może się okazać użyteczna. Będąc jedną z pierwszych zwolenniczek Michała Bachtina na Zachodzie, Kristeva opisała intertekstualność (w kontekście powieściopisarstwa) jako relację między rodzajami mowy w tekście i kulturze językowej, podczas gdy Nycz pisze, że intertekstualność to

kategoria obejmująca ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” [reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych] przez uczestników procesu komunikacyjnego¹².

Ten nacisk na rolę czytelnika czy „uczestnika procesu komunikacyjnego” bardzo dobrze wpisuje się w niniejszą dyskusję, bo mowa tu o interakcji publiczności i tekstu. Brak znajomości „innych tekstów oraz architektów” powoduje brak zrozumienia. Nie ma znaczenia, czy mówimy o cytatach z konkretnego tekstu należącego do kanonu, czy o aluzjach do kultury polskiej, czy też

⁹ W. Gombrowicz, *Bacacaj*, przeł. B. Johnston, Nowy Jork 2004; W. Gombrowicz, *Polish Memories*, przeł. B. Johnston, New Haven 2004; W. Gombrowicz, *A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes*, przeł. B. Ivry, New Haven 2004.

¹⁰ Zob. E. Wargo, *Gombrowicz in America*, „The Washington Times” 24.10.2004, s. B06; B. Paloff, *Infinite Jest*, „The Nation” 2005, nr 280, s. 32–34.

¹¹ Jest mnóstwo książek poświęconych właśnie tematowi stosunku Kafki do rodzinnego miasta. Zob. np. P. Eisner, *Franz Kafka and Prague*, przeł. L. Nelson i R. Wellek, Nowy Jork 1950.

¹² R. Nycz, *Tekstowy świat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 62.

o normach językowych, bo wszystkie te elementy dla obcokrajowca stapiają się w jedno – powodując niezrozumienie czytanego tekstu. Badacze i tłumacze mogą jednak rozdzielać te kategorie niezrozumienia, aby lepiej rekonstruować dynamiczne relacje między literaturą polską a jej odbiciem za granicą.

W związku z tym niezrozumieniem trzeba podkreślić, że poza uniwersytetem fraza „Polish literature” *nie* oznacza „literatury polskiej”. Frazy te są jak Ziemia i Wenus, dwie planety tego samego rozmiaru, dwie kule, które z wielkiej odległości wyglądają tak samo, choć jedna z nich jest dużo różnorodniejsza. Na ubogiej planecie „Polish literature” nie ma ani Adama Mickiewicza, ani Juliusza Słowackiego, ani Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, ani Jana Andrzeja Morsztyna. Istnieją jakieś tłumaczenia, ale jest ich mało, są literacko niedopracowane i znajdują się zupełnie poza zainteresowaniem tak zwanej elity czytelników literatury światowej. Jeszcze wielu innych autorów, „podstawowych” dla polskiej literatury, nie znajduje swego miejsca w świecie „Polish literature”. Mikołaj Rej po prostu nie istnieje. Zaś *Treny* Jana Kochanowskiego zostały genialnie przetłumaczone przez Stanisława Barańczaka i Seamus Heaney, ale ich nakład już dawno jest wyczerpany (a na amerykańskim rynku wydawniczym zdarza się to bardzo rzadko)¹³; zaś ci czytelnicy, którzy zdążyli nabyć to przepiękne tłumaczenie, obcują z wybitnym poetą polskiego renesansu jakby w próżni, bez *Fraszek*, bez współczesnych mu pisarzy i samego polskiego renesansu.

Powiedzmy to wprost: kanon literatury polskiej wygląda zupełnie inaczej niż zachodni kanon „Polish literature”. Ten stan możemy przypisywać różnym warunkom, w jakich się one kształtują. Trudno się dziwić, że różne społeczeństwa wyrażają różne wartości literackie. W swojej wybitnej pracy o kanoniczności literackiej Barbara Herrnstein Smith twierdzi, że „wartość dzieła literackiego jest ciągle produkowana i reprodukowana za pomocą tych samych działań, ukrytych i jawnych, które są często traktowane jako «odbicie» i dowód jego wartości”¹⁴. Innymi słowami, dzieło literackie nie ma – i mieć nie może – wartości samo w sobie. Samo społeczeństwo jest kompleksem wartości, których wybór i zbieżność w danym miejscu są zawsze przypadkowe¹⁵. Nie powinno budzić naszego zaskoczenia to, że różne kraje mają inne kanony tej samej literatury narodowej. Wprost przeciwnie, zaskakująca byłaby sytuacja, w której kanon wyglądałby wszędzie tak samo.

¹³ J. Kochanowski, *Treny*, przeł. S. Barańczak i S. Heaney, Nowy Jork 1995.

¹⁴ B. Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Nowy Jork 1988, s. 52.

¹⁵ W późnej pracy na temat kanoniczności John Guillory słusznie zauważa, że Barbary Herrnstein Smith pojęcie przypadkowości ignoruje historyczność zarówno konkretnej oceny, jak i całego dyskursu o wartości dzieła. J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993, s. 283–295. W tym punkcie Guillory pewnie ma rację, ale ciekawe, że jego uwaga nie ma żadnego znaczenia w dyskusji o różnicach w kanonie literackim w kraju i za granicą. Bez względu na to, że proces kształtowania się kanonu był przez wiele lat dyskutowany w Stanach Zjednoczonych, bardzo mało mówi się o źródle, z którego wywodzą się kanony, a mianowicie literaturze obcej.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat bardzo dużo mówi się o „literaturze światowej” w kontekście zachodniej komparatystyki, do tego stopniu, że sam termin stał się przedmiotem sporu¹⁶. Na pewno istnieją związki między tzw. intelektualistami kształtujące się na podstawie podobieństw filozoficznych i estetycznych, jak również sympatii osobistych. Nawiązując do tej kwestii, węgierski intelektualista Gyorgy Konrad opisuje globalną kulturę, którą przeciwstawia kulturze narodowej, jako proces instytucjonalizacji osobnych relacji bez względu na granice, formy władzy, a nawet projekty kulturowe definiowane w kontekście ściśle narodowym:

Składnikami kultury światowej są same dzieła, a nie kultury narodowe. Wszelki twórca, który pragnie zająć miejsce w narodowym panteonie i ogranicza się do narodowych prawideł obyczajowych, żeby osiągnąć swój cel, prawdopodobnie nigdy tam nie trafi i pewnie nigdy też nie zaznaczy swej obecności na scenie międzynarodowej¹⁷.

Według Konrada istnieje coś w rodzaju literatury światowej, choć on sam nie korzysta z tego terminu. Kluczową cechą tej literatury jest relacja między pisarzami z odległych krajów. Tak pojęta literatura światowa zniszczy tradycyjny kanon narodowy, żeby zachować to, co swoiste i oryginalne w twórczości autora, a także w jego stosunkach międzyludzkich.

Zwolennicy modelu literatury światowej twierdzą, że literatura w tłumaczeniu rodzi pewną „światową republikę pism”, by posłużyć się terminem francuskiej literaturoznawczynie Pascale Casanovy. Przeciwnicy zauważają zaś, że nie ma to wiele wspólnego ani z rzeczywistym doświadczeniem czytelnika, ani z konkretnym procesem publikowania literatury. Casanova pisze:

świat literatury pięknej to relatywnie zjednoczona przestrzeń, której charakterystyczną cechą jest opozycja wielkich sfer narodowych – tych najstarszych i dlatego najbogatszych – wobec przestrzeni literackich, które pojawiły się niedawno, więc są stosunkowo ubogie¹⁸.

Specjaliści od literatury polskiej mogą od razu zaprotestować. Na Zachodzie od stu już lat literatura rosyjska skupia na sobie niemal całą uwagę, zarówno w praktyce czytelniczej, jak i badaniach uniwersyteckich. Czy znaczy to, że literatura polska, czeska czy ukraińska są „uboższe” niż rosyjska? Chyba nie, nawet gdybyśmy się zgodzili co do znaczenia terminu „literatura uboższa” albo odpowiedzieli na pytanie, w jakim sensie literatura światowa ma być „zjednoczoną przestrzenią”, skoro jej „charakterystyczną cechą jest opozycja”. Samo rozróżnienie między narodami „małymi” i „wielkimi” (rozróżnienie często stosowane przez Casanovę) jest nieistotne, zwłaszcza w Sta-

¹⁶ Zob. np. raport z American Comparative Literature Association na temat literatury w czasie globalizacji: *Comparative Literature in an Age of Globalization*, red. H. Saussy, Baltimore 2006.

¹⁷ G. Konrad, *Antipolitics*, przeł. R. Allen, Nowy Jork 1984, s. 211.

¹⁸ P. Casanova, *The World Republic of Letters*, przeł. M.B. Debevoise, Cambridge 2004, s. 83.

nach Zjednoczonych, gdzie większość ludzi nawet nie wie, co znaczy słowo „słowiański”, nie mówiąc już o rozpoznaniu „małego” i „wielkiego” narodu słowiańskiego.

W niedawnej książce o statusie literatury z Europy Środkowej na rynku międzynarodowym Milan Kundera przypomina, że nawet w małej sferze *Mitteleuropa* („nigdy nie używam tego określenia”) perspektywa, z której spoglądamy na kulturę, ciągle się zmienia: „jest policentryczna i w innym świetle ukazuje się w Warszawie, w innym w Budapeszcie czy w Zagrzebiu”¹⁹. Dla polonistów w Polsce to już truizm, dla slawistów specjalizujących się w literaturze rosyjskiej jest to trochę mniej oczywiste, a dla wielkiej rzeszy ludzi na świecie uwaga Kundery staje się zupełnie niezrozumiała. Taka różnica już sama w sobie jest znacząca. Ponadto mamy do czynienia z problemem teoretycznym: czy istnieje jakaś przestrzeń, w której (jak twierdzi Bachtin) najważniejsze dzieła literackie wszystkich okresów komunikują się z sobą, jakby nie posiadały determinujących je cech literatur narodowych? (Bachtin paradoksalnie nazywa tę nie-czasową sferę „wielkim czasem” [большое время])²⁰. Rosyjski filozof miał na myśli sferę porównawczą, w której żaden tekst, zasługujący na porównanie z tekstami z innych kultur, nie traci swych cech; wprost przeciwnie, każda cecha jest równie ważna, niezależnie od tego, czy tekst pochodzi z Warszawy, Budapesztu czy Moskwy. Jak już widzieliśmy jednak, praktycznym następstwem tego rodzaju porównania – „praktycznym” w tym sensie, że zdarza się codziennie w księgarniach i czasopiśmie na całym świecie – jest strata czy modyfikacja tych cech w każdym nowym kontekście lektury.

Po co na przykład określenie „słowiańska”? Choćby po to, by rosyjski czy polski autor, jeśli zależy mu na krytycznym i komercyjnym sukcesie, zrozumiał logikę amerykańskiego rynku wydawniczego i jakoś się w ten rynek wpisał. Zapytajmy więc, czy horyzont oczekiwań, w jakim powstał polski tekst, bierze pod uwagę oczekiwania publiczności międzynarodowej? Czasami tak, ale zależy to raczej od konkretnego tekstu i okoliczności jego recepcji, a nie od ogólnej struktury literatury światowej.

Z tego właśnie powodu, gdybym musiał wskazać główną wadę promocji polskiej literatury i kultury za granicą, to położyłbym nacisk na przymiotnik „polska”. Być może, słowo to nie sprawia poważnych kłopotów na literackim rynku francuskim czy holenderskim, czyli tam, gdzie wydaje się sporo tłumaczeń. W kręgu anglojęzycznym natomiast literatura tłumaczona stanowi mniej niż dwa procent wydawanych książek (a w samej Ameryce jeszcze mniej). W USA nazwisko tłumacza często nie pojawia się już na okładce książki; redaktorka mojego pierwszego przekładu wyjaśniła mi, że fraza „translated by”,

¹⁹ M. Kundera, *Zastłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 48.

²⁰ M. Bachtin, *O polifoniczności romanów Dostojewskiego* [w:] *Sobranije soczinienij*, t. 6, s. 458–465.

czyli „przełożył”, znacznie obniża sprzedaż tytułu. Nierzadko bywa też tak, że nazwisko tłumacza całkowicie znika z książki.

Lawrence Venuti – wybitny teoretyk przekładu – zauważa, że z powodu braku znajomości tradycji, z której pochodzi dany tekst,

czytelnicy automatycznie uciekają do tego, co już znają i preferują, a więc czytają i oceniają tłumaczenie głównie według wzorów językowych, tradycji literackich i wartości kulturowych obszaru, w którym zapoznają się z tekstem, czyli zwykle w swojej kulturze²¹.

Rzeczywiście, czytelnicy literatury w przekładzie zwracają czasem uwagę na pochodzenie książki, jednak zwykle traktują tę informację w taki sposób, jakby słuchali jakiejś – co prawda ciekawej, ale nie nadto ważnej – anegdoty rodzinnej. W szkole prawie wszyscy Amerykanie mówią o pochodzeniu jako czymś trywialnym, ciekawym tylko przez chwilę, a ważnym jedynie dla kilku osób. Podobnie, gdy Amerykanie czytają autora znanego na całym świecie, robią to tak, *jakby był* on Amerykaninem. Gabriel Garcia Marquez pochodzi ze strefy języka hiszpańskiego, ale to, że urodził się w Kolumbii i wciąż tam mieszka, nie jest ważne. Zbigniew Herbert był poetą polskim, ale czytelnicy amerykańscy chcą, by brzmiał on tak jak poeta z Ameryki. Owszem, może nosić jakieś cechy obce (prawie każdy w Ameryce posiada takie cechy: dziwny albo przynajmniej regionalny akcent, skomplikowane nazwisko, inne wyznaczenie religijne), ale tylko wtedy, jeśli jesteśmy w stanie oswoić tę jego obcość. A jeśli nie potrafimy tego zrobić, żadna argumentacja nie zmieni jego nieprzyjemnego losu: całkowitej nieważności.

Warto zauważyć, że w polskich księgarniach książki układa się według ich pochodzenia: literatura polska w jednym miejscu, literatura obca w innym. W Ameryce taka zasada organizacji nie ma sensu. Zgodnie z niepraktyczną praktycznością naszego społeczeństwa amerykańskie księgarnie dzielą literaturę na fikcję i literaturę faktu, czyli *fiction* i *nonfiction*. Tak samo jest w naszych małomiasteczkowych bibliotekach, których jest całkiem sporo (prawie dziesięć tysięcy, nie wliczając w to bibliotek akademickich i szkolnych). Nie sądzę, by był to najlepszy system podziału; bo co na przykład zrobić z Ryszardem Kapuścińskim czy Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, dwoma pisarzami z Polski, którzy odnieśli wielki sukces na Zachodzie, pomimo (a raczej dzięki temu) że grają z naszymi oczekiwaniami wobec gatunków literackich? Amerykańska kultura literacka nie stara się też zdefiniować literatury amerykańskiej na tle literatur obcych. Przynajmniej zdajemy sobie sprawę z tego, że korzenie naszej literatury leżą za granicą; nie tylko w Anglii, ale na całym świecie, skąd pochodzą nasi pisarze.

Dlatego chciałbym, posługując się kolejnym znaczeniem terminu „literatura światowa”, przedstawić inną rolę, jaką literatura polska mogłaby odegrać za granicą. Wracając do pierwszego użycia tego terminu – to jest, do *Weltli-*

²¹ L. Venuti, *Translations on the Market*, „Words without Borders” 2008: <http://www.wordswithoutborders.org/?lab=VenutiProblem>

teratur Goethego – możemy zdefiniować ją trochę inaczej – jako sieć norm lekturowych. Jak powiada David Damrosch, literatura światowa to „sposób cyrkulacji i czytania, który stosuje się zarówno do konkretnego dzieła, jak i do całego zbioru materiałów, i który może być użyteczny zarówno w czytaniu klasyków, jak i nowych dzieł”²². Kategoria „sposobu cyrkulacji i czytania” oznacza, że każdy może zgłaszać jakiegokolwiek pretensje do któregoś z tekstów pod warunkiem, że tekst ten ma jakieś znaczenie dla czytelników w danym miejscu i danym czasie. Możemy się zgodzić z Damroschem, gdy twierdzi on, iż literatura światowa nie jest zamrożonym kanonem istotnych tekstów, jako że istnieje dynamiczny mechanizm recepcji, który dyktuje zasady przyjmowania do kanonu i skreślenia z niego kolejnych tytułów.

Oczywiście, kiedy poloniści dyskutują między sobą w czasopismach i na konferencjach poświęconych literaturze polskiej, kontekst literatury światowej nie jest konieczny. Dla nas literatura polska to po prostu literatura polska. Ale ważnym aspektem naszej pracy w dziedzinie polonistyki za granicą jest taka promocja polskiej literatury, która uwzględnia jej opis w szerszym kontekście. Problem w tym, czy ten szerszy kontekst przychodzi ze strony Polski, czy wprowadzany jest przez nową publiczność – tu publiczność amerykańską?

W tym punkcie Witold Gombrowicz, „zanadto polski” według Miłosza, zgadza się z Miłoszem, choć z innych powodów. Kilka lat po tym, jak Miłosz napisał listy do Andrzejewskiego i Iwaszkiewicza, Gombrowicz rozpoczął swój *Dziennik* doskonałym komentarzem o polskości. Gombrowicz odpowiada tu na kwestię polskości tezą, że polska kultura „[Argentyńczyków] nic nie obchodziła, ponieważ sami, jako naród młody i pozbawiony na szczęście geniuszów, byli poza konkursem”²³. Gombrowicz idzie jednak o krok dalej, gdy pisze o sprzeczności wobec ogólnego pojęcia polskości jako zagrożenia dla swojej osobności. Cytuję znów *Dziennik*:

Uwydatniając obce pierwiastki w krwi Szopenów, Mickiewiczów, Koperników (aby nie myśłano, że mam coś do ukrywania, że cokolwiek może mi odebrać swobodę ruchów), powiedziałem, że przecież nie należy brać zbyt na serio metafory, jakobyśmy my, Polacy, ich „wydali”; gdyż oni tylko urodzili się wśród nas. Cóż ma wspólnego z Szopenem pani Kowalska?²⁴

Gombrowicz, podkreślając, że „każdy za siebie tylko jest odpowiedzialny, każdy jest sobą”, nie zakłada, że naród i narodowość nic nie znaczą. Wprost przeciwnie, chciałby oswobodzić się z polskości, ale nie może, bo sam jest „zanadto polski”. Zdaniem Gombrowicza, polskość wydaje się najbardziej absurdalna wtedy, gdy Polacy przedstawiają ją cudzoziemcom, których ona nic nie obchodzi.

Tu znajduję nadzieję na przyszłość, na połączenie z czasem tak odległych dziedzin, jak „literatura polska” i „Polish literature”. Dyskutując w katedrach

²² D. Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton 2003, s. 5.

²³ W. Gombrowicz, *Dziennik* [w:] *Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 14.

²⁴ W. Gombrowicz, *op.cit.*, s. 15.

slawistyki, musimy oczywiście brać pod uwagę relacje Gombrowicza z literaturą polską okresu międzywojnia, późniejszego okresu paryskiej „Kultury” i tak dalej. Ale Gombrowicza czyta się też w katedrach filozofii, anglistyki, *creative writing* i innych miejscach w ogóle niezwiązanych ze środowiskiem akademickim. Im częściej zabierac będziemy głos w takich dyskusjach interdyscyplinarnych, tym bogatsza stanie się polonistyka i tu, i tam; i tym rzadziej będzie postrzegana za granicą jako „dyskusja pomiędzy astronomami”.

DOES THE PHRASE „POLISH LITERATURE”
MEAN THE SAME THING IN ENGLISH AND POLISH?
(A PROBLEM OF RECEPTION THEORY AND MUCH MORE...)

This article challenges a notion that translators and scholars of Polish literature abroad typically take for granted, namely, that what the non-Polish reader understands as Polish literature could or should be equivalent to the literary canon in Poland. By considering fundamental concepts of reception theory, particularly as it has been developed by Hans Robert Jauss, as well as more recent arguments about the construction of so-called „world literature”, the author demonstrates how basic differences in readers’ access to linguistic, historical, and cultural information alters the dynamic interactions of reader and text in foreign versus native environments. As a result, the process of translating and interpreting Polish texts can never reproduce that literature in a foreign language environment, but can only produce a new text that will be absorbed as native.