

WARIACJE NA TEMAT PRAWA DO ZACHOWANIA MILCZENIA

Abstract

Variations on the Right to Remain Silent

Anne Carson's essay *Variations on the Right to Remain Silent* presents untranslatability in the context of literature, history and painting. Referring to Homer's *Odyssey*, the author shows untranslatability as an impossibility of translating one language into another and in the big picture as sacred, inaccessible, silent knowledge of gods contained in a word, which cannot be translated. Bringing in the idea of *cliché*, loaned from French to English without any changes, she uses it as an image of stereotypical thinking and violence of, mainly institutional, convention. The inquisitorial process of Joan of Arc exemplifies the untranslatability of mystical experience. Bacon's paintings, especially the series of portraits of the screaming Pope, expose another aspect of silence (which also means rejection of speech, cooperation and interpretation): scream painted without any sound. The methods of disturbing the narrative coherence of the painting: the randomness of the painter's acts, white arrows which guide the spectator's attention or splashes of paint, are also very important here. Translation projects of Hölderlin show the subject of translation in connection with madness. The figure of the German poet separated from the world, working on the translations of Sophocles and trying to find the words „living enough”, illustrates the impossible (and unacceptable) project of using the language unbounded by convention. All those figures, which Anne Carson describes in her variations inspired by music and painting, move against the violence of language, which is a cacophonous collection of *cliché*. The untranslatability of their works reflects their genius.

Keywords: untranslatability, cliché, silence, violence, essay

Słowa kluczowe: nieprzekładalność, klisza, milczenie, przemoc, esej

W praktyce i teorii przekładu milczenie jest równie ważne jak słowa. Brzmi to niczym klisza. (Jest to, zdaje się, klisza. Wrócimy jeszcze do tej kwestii.) Istnieją dwa rodzaje milczenia, które sprawiają tłumaczowi kłopot: milczenie fizyczne i milczenie metafizyczne. Milczenie fizyczne pojawia się wówczas, gdy mamy przed sobą, powiedzmy, wiersz Safony zapisany na liczącym dwa tysiące lat papirusie, który przedarto w pół. Połowę wiersza stanowi pusta przestrzeń. Tłumaczka zaznaczy czy nawet naprawi ten brak w tekście na kilka sposobów – pozostawiając pustkę, wstawiając nawias lub posługując się koniekturą – i takie działanie jest uzasadnione, ponieważ w tej części wiersza nie powinno, według zamierzeń Safony, zapaść milczenie. Milczenie metafizyczne zjawia się w samych słowach. I ten zamiar słów jest trudniejszy do zdefiniowania. Z pewnością każdy tłumacz spotkał się z sytuacją nieprzekładalności jednego języka na drugi. Weźmy słowo *cliché*. Jest to zapożyczenie z języka francuskiego, imiesłów przymiotnikowy bierny od czasownika *clicher*, termin używany w drukarstwie i oznaczający „odlew stereotypu z ruchomej czcionki”. Słowo zostało przejęte przez język angielski w niezmiennym kształcie po części dlatego, żeby ludzie mówiący po angielsku czuli się bardziej inteligentnymi rozmówcami, a po części dlatego, że słowo to ma dźwiękonaśladowcze pochodzenie (imituje ponoć odgłos drukarskiej matrycy uderzającej o metal), co też przyczynia się do jego nieprzekładalności. Angielski ma inne dźwięki. Angielski milknie¹. Taki rodzaj lingwistycznego rozstrzygnięcia jest miarą obcości, uznaniem faktu, że języki nie objaśniają się wzajemnie, a ich elementy nie przystają do siebie. A co będzie, jeśli teraz wewnątrz tego milczenia znajdzie się milczenie jeszcze głębsze – słowo, które nie zamierza być przetłumaczalne? Słowo, które się powstrzymuje. Tu przykład.

W dziesiątej pieśni *Odysei* przed spotkaniem z czarodziejką Kirke, która specjalizuje się w przemienianiu ludzi w świnie, Hermes wręcza Odyseuszowi zioło lecznicze mające przeciwdziałać jej zaklęciom:

Tak rzekł Hermes i ziółka pokazał mi one
Z ziemi wyrwane, dawną mocą obdarzone:
Korzonki miało czarne, kwiat białości mleka,

¹ Nieco inaczej jest w języku polskim, w którym funkcjonuje słowo „klisza” – będące, rzecz jasna, kalką francuskiego *cliché* – używane m.in. na oznaczenie czegoś, co jest stereotypowe lub powielone, jak np. myśl, wyrażenie czy idea. (Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

Moly zwie się u bogów. Dotąd nie ma człowieka,
Który by je wykopał. Wszystko w mocy bożej!
(Homer 2003: 199)

„MOLY” jest jednym z niewielu przykładów użycia „języka bogów”, jak określa go Homer. W eposach zaledwie kilka postaci i rzeczy posiada taką podwójną nazwę. W słowach tych lingwiści dopatrują się śladów jakichś dawniejszych pokładów języka praindoeuropejskiego zachowanych w grece Homera. Homer, sięgając po język bogów, z reguły podaje jego przekład na język śmiertelników. Tutaj tego nie robi. Chce, żeby „MOLY” zamilkło. Oto cztery litery alfabetu – pozwalają się wymówić, ale nie zdefiniować, osiąść czy użyć. Nie znajdziesz tego ziela przy drodze, z wyszukiwarki nie dowiesz się, gdzie można je kupić. Ziele jest święte, wiedza o nim należy do bogów, słowo się powstrzymuje. Jak gdyby pokazano nam czyjś portret – nie jakiejś słynnej osoby, lecz kogoś, kogo rozpoznajemy, jeśli się nad tym chwilę zastanowimy – na którym, w miejscu twarzy, widać białą plamę. Homer nie plami białą twarz swoich bogów, lecz ich słowa. Co skrywa „MOLY”? Nigdy się nie dowiemy. Niemniej plama na obrazie powinna przypomnieć nam jedną istotną rzecz o tych niepojętych istotach: epiccy bogowie nie są więksi, silniejsi, mądrzejsi, miłsi, piękniejsi od ludzi, są od stóp do głów ich antropomorficznym *cliché*, z wyjątkiem trzymanej w tajemnicy nieśmiertelności. Bogowie wiedzą, jak nie umrzeć. Kto potwierdzi jednak, czy w tych czterech nieprzetłumaczalnych literach – „MOLY” – nie jest przypadkiem ukryta ich wiedza?

Jest coś szaleńczo pociągającego w nieprzekładalności, w słowie, które zachowuje milczenie w tłumaczeniu. Chciałabym przyrzeć się konkretnym przykładom tej skłonności, zaczynając od najbardziej szaleńczego: procesu i egzekucji Joanny d’Arc.

W historię Joanny d’Arc, a zwłaszcza w opis jej procesu, ściśle wpleciony jest wątek przekładu. Joannę schwytano podczas walki 23 maja 1430 roku. Jej proces trwał od stycznia do maja 1431 roku i obejmował przeprowadzone przez sędziego pokoju śledztwo, sześć przesłuchań publicznych oraz dziewięć indywidualnych, odwołanie, wznowienie sprawy, wreszcie skazanie. Joanna d’Arc poniosła śmierć przez spalenie na stosie 30 maja 1431 roku. Wymieniła z sędziami tysiące słów; wiele z nich zostało nam udostępniionych. A przecież sama Joanna była niepiśmienna. W trakcie procesu postugiwała się językiem średniofrancuskim, protokołował notariusz, następnie jeden z sędziów sporządził tłumaczenie na łacinę. Ten proces wiązał się nie

tylko z transponowaniem bezpośredniej mowy Joanny na mowę niebezpośrednią czy dostosowaniem francuskich idiomów do spisane go łaćnaka protokołu sądowego, ale także z zamierzoną falsyfikacją niektórych jej wypowiedzi, przygotowaną w sposób, który miał uzasadnić jej skazanie (co ujawniono w ponownym procesie, dwadzieścia pięć lat po śmierci d'Arc) (Meltzer 2001). Co więcej, liczne warstwy oficjalnego dystansu dzielące nas od tego, co powiedziała Joanna, są następstwem ogromnego dystansu dzielącego ją samą od jej własnych słów.

Militarne i moralne posłannictwo Joanny bierze początek z „głosów”. Wszelkie zarzuty, które wystosowano wobec niej w procesie, skupiły się wokół tej kwestii, to jest na naturze tych głosów. Zaczęła je słyszeć, mając lat dwanaście. Przemawiały do niej z zewnątrz, decydując o jej życiu i śmierci, zwycięstwach na polu walki i rewolucyjnych przekonaniach politycznych, doborze strojów i heretyckich wyobrażeniach. Sędziowie domagali się ujawnienia historii głosów. Chcieli, żeby nazwała, wyraziła i opisała je tak, by mogli rzecz zrozumieć, posługując się powszechnie znanym obrazowaniem religijnym i emocjami, w konwencjonalnej narracji, której konwencjonalnie można zadać kłam. Trawiące ich pragnienie wyrażali na tuzin sposobów, zadając kolejne pytania. Osaczali, ponaglali, namawiali. Joanna gardziła tym śledztwem i spowalniała jego bieg tak długo, jak to tylko możliwe. Wydaje się, że dla niej te głosy nie miały historii. Stanowiły doświadczone już zjawisko, zjawisko tak przejmujące i prawdziwe, że zestaliło się w niej w coś na kształt odczuwanej abstrakcji – którą Virginia Woolf opisała niegdyś jako „szczególne drgnienie nerwu, uchwycone, zanim zaczniesz cokolwiek tworzyć”². Joanna pragnęła wyrazić to drgnienie nerwu, nie przekładając go na teologiczne *cliché*. I właśnie gniew, którego *cliché* jest przyczyną, pociąga mnie w Joannie najbardziej. W nim zawiera się jej geniusz. Wszystkich nas w pewnej mierze ogarnia niekiedy ten gniew. Genialną odpowiedzią jest wówczas katastrofa.

Twierdzę, że katastrofa jest odpowiedzią, ponieważ *cliché*, jak sądzę, jest pytaniem. Łatwiej nam uciec się do *cliché*, niż stworzyć coś nowego. Zawiera się w tym implicytne pytanie: czy wiemy zawczasu, co myśleć o jakiejś rzeczy? Czy dysponujemy skryptem, do którego w tym konkretnym

² Nie jest to pełne przytoczenie fragmentu powieści Virginii Woolf. W oryginale *passus* ten brzmi: *that very jar on the nerves, the thing itself before it had been made anything*, co można przetłumaczyć: „to szczególne drgnienie nerwu, samej rzeczy, zanim zaczniesz cokolwiek tworzyć” albo – jak proponuje Krzysztof Klinger – „tego wstrząsu nerwów, tego impulsu, który powstaje, zanim jeszcze widać nabierze bardziej realnego kształtu” (Woolf 1962: 288).

przypadku się odwołujemy? Czy nie wyślę raczej zwykłej kartki z życzeniami albo takiej ze zdjęciem pokazującym, jak to było, zamiast kreślić oryginalny obraz? W trakcie trwającego pięć miesięcy procesu Joanna, opisując otrzymane od Boga wsparcie, posługiwała się niezmiennie terminem „głos”, kilka razy użyła słowa „rada”, raz natomiast – „pociecha”. Nie twierdziła, jakoby słyszane przez nią głosy posiadały ciała, twarze, imiona, zapach, ciepłotę czy zmienne samopoczucie, ani że do pokoju wchodziły przez drzwi, ani że źle się miała, kiedy ją opuszczały. Dopiero za namową niewzruszonych inkwizytorów stopniowo dodała wszystkie te szczegóły. Najwyraźniej przykry jej był wysiłek opowiadania, dlatego gdzie tylko mogła, kładła białe plamy, udzielając takich mniej więcej odpowiedzi:

- ...To pytanie już padło. Sprawdź w protokole.
- ...Oszczędź mnie, przejdź do kolejnego pytania.
- ...Nie pamiętam, co miałam powiedzieć.
- ...To nie dotyczy waszego procesu.
- ...W przyszłą sobotę spytajcie.

A pewnego dnia, kiedy sędziowie naciskali, żeby określiła liczbę – pojedynczą czy mnogą – pojawiających się głosów, wprost genialnie odparła: „Światło przychodzi w imieniu głosu”.

„Światło przychodzi w imieniu głosu”. To zdanie powstrzymuje się. Jego części są zrozumiałe, a jednak ono samo pozostaje obce, nie da się go przyswoić. Wydaje się, że tak jak nieprzetłumaczalne „MOLY” u Homera, przychodzi skądinąd i niesie z sobą technienie nieśmiertelności. W przypadku Joanny to technienie okazało się zapowiedzią śmierci w płomieniach.

Zajmijmy się mniej tragicznym przykładem eskapady tłumaczenia, przykładem, który za podstawę ma ten sam gniew przeciwko *cliché* lub, jak przedstawia to sam tłumacz, „Pragnienie malowania krzyku, nie przerażenia” (Sylvester 1997: 48)³. Tę rozpoznawalną deklarację wypowiedział Francis Bacon, nawiązując do swojego znanego cyklu portretów krzyżującego papieża (będących wariacjami na temat *Portretu papieża Innocentego X* Velázquez). Bacon był człowiekiem, który w swojej karierze wielokrotnie poddawał się przesłuchaniom, w szczególności podczas serii

³ W polskim wydaniu czytamy: „Możesz powiedzieć, że krzyk jest przerażającym obrazem. W rzeczywistości chciałem namalować bardziej krzyk niż strach. Myślę, że gdybym lepiej przemyślał przyczyny, które wyzwalają krzyk, mógłbym oddać to o wiele trafniej. Powiniennem w pewnym sensie mieć większą świadomość strachu, który wywołuje krzyk” (Sylvester 1997: 48).

wywiadów przeprowadzonych przez krytyka sztuki Davida Sylvestera, opublikowanych w tomie *Brutalność faktu*. Wyrażeniem „brutalność faktu” posłużył się sam Bacon na określenie tego, do czego dąży, malując. Bacon to malarz figuratywny. Jego obiektami są ludzie, ptaki, psy, trawa, piasek, woda, on sam – chce w nich uchwycić (jak twierdzi) ich „realność” albo (tym terminem posłużył się tylko raz) „istotę”, albo (część) „fakty”. Chwywanie „faktów” nie jest dla niego tym samym co wykonywanie kopii obiektu, jak to się dzieje w fotografii, lecz stwarzaniem zmysłowej formy, która w sposób niezapośredniczony przetłumaczy na system nerwowy doznanie identyczne z doznaniem wzbudzonym przez obiekt. Pragnie malować doznanie strumienia wody, to szczególne drgnienie nerwu. Wszystko inne jest *cliché*. Wszystko inne jest powtarzaną po wielokroć historyjką o świętych (Michale, Małgorzacie, Katarzynie), którzy stanąwszy u progu w towarzystwie tysięcy aniołów, wypełniają pokój słodką wonią. Nie znosi tych opowieści i ilustracji, uczyni wszystko, rozmaże płótna gąbką czy zachłapie je farbą, żeby odsunąć od siebie, przerwać nudę snucia opowieści.

Kiedy twierdzą, że Francis Bacon pragnie dostępnymi malarzowi środkami przetłumaczyć doznanie na system nerwowy, posługuję się słowem „tłumaczyć” w znaczeniu metaforycznym. Na co dzień posługujemy się słowem „tłumaczyć”, mówiąc o działaniu języka, a nie farby. Milczenie jest również czymś właściwym dla języka i Bacon przywołuje je czasem dosłownie, mówiąc w wywiadach (więcej niż raz): „Widzisz, to jest ten moment, w którym naprawdę nie da się mówić o malowaniu. To zachodzi w procesie” (Peppiatt 1989). Za sprawą tego stwierdzenia wysuwa roszczenie terytorialne, jak wtedy, gdy Joanna d’Arc mówi do swoich sędziów: „To nie dotyczy waszego procesu”. Dwa odmienne znaczenia słowa „proces”, lecz to samo gniewne lekceważenie władzy, której żądania okazują się niesprawiedliwe. Wydaje się, że to rozdrażnienie kształtuje większość publicznych działań, których Joanna podjęła się w swoim życiu – jej militarną brawurę, konsekwentne przywdziewanie męskich strojów, wyparcie się herezji, powrót do herezji, legendarne, wypowiedziane przed śmiercią słowa skierowane do sędziów: „Rozpalcie swe ognie!”. Gdyby milczenie było Joannie dostępne, nie znalazłaby się pośród płomieni. Jednakże metoda, którą wykorzystali inkwizytorzy, polegała na sprowadzeniu każdego jej słowa do dwunastu zarzutów sformułowanych w ich języku, to znaczy do opowieści o Joannie zestalonej w fakty (Meltzer 2001). Odczytano zarzuty. Na każdy z nich Joanna miała odpowiadać „Sądzę, że tak” lub „Sądzę, że nie”. Pytanie rozstrzygające zabrania słowu się powstrzymać. Nieprzekładalność jest niezgodna z prawem.

Inaczej ma się rzecz z Francisem Baconem, który w procesie tworzenia obrazu dysponuje różnorodnymi przerwami i milczeniem. Choćby w sytuacji, gdy przedstawiając krzyczących ludzi, sięga po środki, które nie mogą przekazać dźwięku. Albo w sposobie, w jaki posługuje się barwami – jest to dość złożona kwestia, zajmijmy się więc wybranym aspektem, mianowicie krawędziami. Bacon jako malarz obrał sobie za cel, jak widzieliśmy, oddać wrażenie bez popadania w nudę, jaka wiąże się z jego przekazywaniem. Chce niszczyć narrację wszędzie tam, gdzie zdaje się ona powstawać, co dzieje się w zasadzie wszędzie, ponieważ człowiek jest stworzeniem spragnionym opowieści. Istnieje pewna tendencja, za sprawą której opowieść wsuwa się w przestrzeń tworzoną przez dwie dowolne postacie lub dwa dowolne punkty na obrazie. Bacon ucisza tę tendencję farbą. Kładzie ją wzdłuż krawędzi swoich postaci – jest to barwa do tego stopnia wyraźna, jednolita, jaskrawa, nieporuszona, że nie można jej przeniknąć ani podać w wątpliwość. To, co się w niej zawiera, jest pustką poznania. Bacon przyznał pewnego razu, że chciałby „zmieścić Saharę albo rozległe przestrzenie Sahary” między elementami obrazu (Sylvester 1997). Tak użyta barwa wywołuje efekt wykluczający i dynamizujący, sprawia, że oko się porusza. Jakby mówił: nie ociągaj się tutaj z opowieściami, tylko trzymaj się faktów. Czasem umieszcza białą strzałkę na kolorze, żeby ruch oka był jeszcze szybszy i żeby jeszcze bardziej potępić opowieść. Patrząc na tę strzałkę, ma się wrażenie, że narracja jest właśnie wymazywana. Strzałki te, jak przyznał Bacon, zostały wzięte z podręcznika do nauki golfa (Davies 1975). Co tylko powoduje, że tracę nadzieję na odczytanie zawartej w tym obrazie opowieści. Bacon nie troszczy się o podtrzymywanie tej nadziei; tak samo Joanna d’Arc, kiedy inkwizytorzy zadali pytanie „Jaki zapach wydzielają słyszane przez ciebie głosy?”, a ona odpowiedziała: „W przyszłą sobotę spytajcie”. Bacon wymazuje ten utarty związek między figurą a tłem, typowy w tym miejscu przepływ informacji, podobnie Joanna niweczy ustaloną relację pytanie – odpowiedź. Prowadząc komunikację ku katastrofie.

Bacon inaczej określa to zatrzymanie: mówi o „niszczeniu przejrzystości przejrzystością” (Deleuze 2003). Nie za sprawą samej farby, lecz dzięki zawartej w jego kompozycjach strategii, chce sprawić, żebyśmy zobaczyli coś, czego nie potrafimy jeszcze swoimi oczami dostrzec. Dociera w przejrzystości do miejsca dogłębnego odświeżenia, gdzie przejrzystość nie zmienia się, a zarazem zaczyna odróżniać się od siebie – do miejsca, które przypomina może wnętrze milczącego słowa. Warto odnotować, że według Bacona jest to miejsce, w którym gnieździ się przemoc. W wywiadach

często mówi o przemocy. W wywiadach często jest o przemoc pytany. Wyповідаjąc się na temat „przemocy”, Bacon i jego rozmówcy nie mają na myśli tego samego. Ich pytania przywołują przedstawienia ukrzyżowanych, zmasakrowane, zmiążdżone i wykręcone mięso, walki byków, klatki ze szkła, samobójstwa, fragmenty ciał zwierzęcych i ciał niezidentyfikowanych. Odpowiedź Bacona przywołuje rzeczywistość. Bacon nie zajmuje się ilustrowaniem brutalnych zdarzeń, z lekceważeniem odnosi się do „sensacyjności” swoich prac. Nie chce wywierać wrażenia, lecz je wyrażać, malować krzyk, nie – przerażenie. Krzyk, jak twierdzi, leży w swojej realności gdzieś pod powierzchnią krzyczącej osoby lub zdarzenia, które krzyk wywołuje. Jeśli ustawimy obok siebie jego studium krzyczącego papieża i służący za inspirację *Portret papieża Innocentego X* Velázqueza, dostrzeżemy, że Bacon zanurzył ręce w obrazie tego głęboko strwożonego człowieka i wyciągnął z niego krzyk, który go wypełniał. Stworzył obraz milczenia, w którym milczenie bezgłośnie się rozdziera, jak to się chyba dzieje z czarnymi dziurami w kosmicznej dali, kiedy nikt ich nie widzi. Tak mówi Bacon do Davida Sylvestera:

Przemoc farby nie ma nic wspólnego z wojną. Ona usiłuje przemienić przemoc rzeczywistości. Ta przemoc nie jest tylko zwyczajnym gwałtem, jest to sugestia, którą można wyrazić jedynie za pomocą farby. Kiedy patrzę na ciebie, siedzącego po drugiej stronie stołu, widzę nie tylko ciebie, ale całą emanację, która związana jest z twoją osobowością. Chcąc przełożyć to na język malarzski – gdybym chciał namalować portret – musiałbym ujawnić pewien rodzaj przemocy. Żyjemy, patrząc na życie jak na ekran. Czasami, kiedy ludzie widzą przemoc w moich obrazach, myślę, że udało mi się zedrzyć jedną lub dwie zasłony czy ekrany (Sylvester 1997: 81).

Żyjemy za zasłonami, stwierdza Bacon. Czym są te zasłony? Stanowią część naszego zwyczajnego patrzenia na świat lub widzenia świata bez patrzenia na niego, ponieważ jego zdaniem prawdziwie widzącym jest ten, kto przyglądając się światu, zdaje sobie sprawę, że jest on w istocie pełen przemocy – nie w płaszczyźnie narracji, lecz w jakiś sposób stworzony pod powierzchnią przez przemoc, mający przemoc za istotę. Mogłabym powiedzieć, że Bacon „przekłada” przemoc na obraz, dość już jednak mówienia o tłumaczeniu na sposób metaforyczny, zajmijmy się kwestią tłumaczenia tekstu z jednego języka na drugi. Spróbujmy więc przenieść nasze historyczne spojrzenie do Niemiec na przełomie XVIII i XIX wieku i przyrzec się dokładnie kilku słowom określającym kolor purpury. Angielskie

purple pochodzi od łacińskiego *purpureus*, które wzięte zostało z greckiego *porphyra*, rzeczownika określającego purpurowego ślimaka. Od tego żyjącego w morzach mięczaka, właściwie purpurowego skałoczezu lub rozkolca, czerpano w starożytności barwnik fioleto i czerwieni. Jednakże w starożytnej Grecji purpurowy ślimak miał odmienną nazwę, *kalche*, i od tego słowa wzięty się czasownik, metafora i translatorskie zmartwienie. Czasownik *kalchainein*, „szukać purpurowego ślimaka”, zaczął oznaczać przemożne i przykre uczucie: ciemnieć z niepokoju, wrzeć od wątpliwości, szukać w głębi umysłu, żywić czarne myśli, ponuro rozmyślać. Niemiecki poeta Friedrich Hölderlin, podjąwszy się w 1796 roku przekładu *Antyfony* Sofoklesa, napotkał ten problem już na pierwszej stronie. Dramat rozpoczyna się od spotkania zrozpaczonej Antyfony i jej siostry Ismeny. „Cóż to?”, pyta Ismena i dodaje purpurowy czasownik: „Ty jakieś ciężkie ważysz [*kalchainous*] słowa” (Sofokles 2009: 4). Jest to typowe odczytanie tego wersu. Wersja Hölderlina *Du scheinst ein rotes Wort zu färben* znaczy tyle, co „Zdajesz się barwić czerwone słowo / barwić słowo czerwienią”. Potworna literalność tego wersu jest typowa dla przekładu Hölderlina. Jego metoda polegała na braniu każdego elementu oryginalnej dykcji i wykręcaniu go wraz z jego składnią, szykiem wyrazowym i sensem leksykalnym w stronę języka niemieckiego. W rezultacie powstały tłumaczenia, które Goethe i Schiller skwitowali głośnym śmiechem. Uczeni recenzenci odnaleźli w tych przekładach ponad tysiąc błędów, uznając je za dzieło wypaczone i nieczytelne, twór szaleńca. W istocie około 1806 roku uznano Hölderlina za szalonego⁴. Rodzina skierowała go do kliniki psychiatrycznej, którą opuścił rok później jako przypadek nieuleczalny. Pozostałe trzydzieści siedem lat życia spędził w wieży wznoszącej się nad rzeką Neckar, popadając na zmianę w obojętność i ekstazę, chodząc po pokoju w tę i tamtą stronę, grając na pianinie, zapisując skrawki papieru, raz na jakiś czas przyjmując gości. Zmarł dotknięty obłędem w 1843 roku. Przyznać, że przekłady Sofoklesa przygotowane przez Hölderlina ukazują go na skraju załamania nerwowego, a swoją dziwność –

⁴ Przyjaciół Hölderlina, Sinclair, umieszcza go za zgodą rodziny w prowadzonej przez dra Autenrietha prywatnej klinice dla umysłowo chorych 11 listopada 1806 roku: „Poeta przebywał tam [w klinice] rok, lecz stan jego nie uległ poprawie, przeciwnie, jeszcze się zaostrzył. Hölderlin zachować musiał stamtąd jak najgorsze wspomnienia, gdyż metody leczenia były w tym zakładzie iście barbarzyńskie, stosowano tam brutalne formy obchodzenia się z pacjentami, jak bicie i krępowanie ciała, m.in. zakładano chorym «wynalazek medyczny» dra Autenrietha, tj. skórzaną maskę na twarz, by stłumić ich krzyki” (Hölderlin 1976: 238–239).

jaskrawą, zniekształconą i niemożliwą do wymówienia – biorą z jego stanu psychicznego, byłoby z pewnością *cliché*. Wciąż jednak zastanawia mnie, czy istnieje faktyczny związek między szaleństwem i przekładem? Gdzie w umyśle dochodzi do przekładu? A jeśli wewnątrz niektórych słów nastaje milczenie, to kiedy, w jaki sposób, za przyczyną jakiej przemocy tak się dzieje i jakie ma to znaczenie w kontekście tego, kim się jest?

W tłumaczeniach Hölderlina, w obrazach Bacona i pod tym samym względem w bojownicze Boga Joannie d'Arc zadziwia mnie wielka samoświadomość uwidaczniająca się w charakterystycznym dla każdego z osobna posługiwaniu się katastrofą. Hölderlin rozpoczął absorbującą pracę nad tłumaczeniem Sofoklesa w 1796 roku, nie opublikował jednak *Króla Edypa* i *Antygony* przed rokiem 1804. Uznając ich pierwsze wersje „za mało żywotne (*lebendig*)”, poddał je kompulsywnej rewizji, forsując te teksty ku większej jeszcze dziwności. Oto jak ten wysiłek opisuje badacz twórczości Hölderlina David Constantine:

Zniekształcając oryginał, nie tylko podporządkowuje go specyficznemu myśleniu, ale także przymusowi przetłumaczenia go (...). Jako że w każdym przypadku decyduje się na słowo brutalniejsze, teksty wyszyte są słowami wykraczającym nad miarę (...), a dając wyraz działaniu takich sił we własnej psychice, w niedługim czasie znalazł się na krawędzi. Czy wypowiedzenie nie wspomagało ich, nie umacniało? Jest to znany od dawna paradoks: im lepszy poeta daje im wyraz, tym z większą siłą mu się przeciwstawiają. Czy jest jednak możliwe ich ujarzmienie? (Constantine 1988)

Nieujarzmiony był w każdym razie proces tej przemocy. Co niezwykle, Hölderlin zaczął wówczas poprawiać swoje wczesne prace, podążając w tym samym kierunku, to znaczy analizując ukończone wiersze w poszukiwaniu fragmentów „niezbyt żywotnych”, które potem tłumaczył na jakiś inny język, również niemiecki, milczący w jego własnym języku. Jak gdyby idąc wzdłuż wersów, zrywając wieka ze słów i zanurzając w nich ręce, napotkał idące z naprzeciwka szaleństwo.

Nie było to wszakże całkiem przypadkowe spotkanie. Już wcześniej Hölderlin stworzył teorię na swój temat, tak jak w napisanym w 1798 roku liście do przyjaciela Neuffera, zaczynającym się od słów: „Życie w poezji (*Lebendigkeit*), oto co teraz najmocniej zajmuje moje myśli i uczucia” (Hölderlin 1976: 143), a kończącym się przejrzystą analizą, której przedmiotem jest jego równowaga bycia:

Ponieważ jestem mniej odporny niż inni, muszę wobec tego starać się tym usilniej wyciągnąć jakąś korzyść z rzeczy, które na mnie działają niszczycielsko, winienem je zatem traktować jedynie pod tym kątem widzenia, czy mogą się czymś przysłużyć temu, co stanowi samą istotę mego życia. Muszę więc, gdziekolwiek się z nimi zetknę, już z góry czerpać z nich ów najniezbędniejszy materiał, bez którego moje najgłębsze ja nigdy nie będzie się mogło w pełni przejawić. Trzeba mi je wchłonąć w siebie, abym mógł, gdy się nadarzy okazja (jako artysta, jeśli kiedyś zechcę i postanowię nim zostać), ukazać je niby cienie przy moim świetle, bym oddał je i wyraził w posłusznych mi dźwiękach, ażeby pośród nich tym żywiej zabrzmiał ton mojej duszy (Hölderlin 1976: 144).

To z listu do matki Hölderlina napisanego przez jego przyjaciela Sinclaira w 1804 roku:

Nie tylko ja się z Hölderlinem widziałem – oprócz mnie sześć, może osiem osób widziało się z nim i są przekonane, że to, co wydaje się być psychicznym zaburzeniem, jest prędeż sposobem wyrażania siebie, który przyjął i który rozmyślnie, z rozsądnych powodów, przyswoił (Constantine 1988).

To z recenzji przekładów Sofoklesa opublikowanej w tym samym roku:

Co sądzić o Sofoklesie Hölderlina? Jest-li człowiekiem szalonym czy tylko udaje, a może jest ten Sofokles zawołowaną satyrą na miernych tłumaczy? (Fioretos 1999)

Może Hölderlin udawał szalonego, tego nie wiem. Fascynujące jest dla mnie obserwowanie jego katastrofy – na dowolnie wybranym przez niego poziomie samoświadomości – jako metody uzyskanej dzięki tłumaczeniu, metodzie podporządkowanej gniewowi przeciwko *cliché*. Czym jest nasz własny język, jeśli nie wielkim kakofonicznym *cliché*? Wszystko zostało już powiedziane. Nałożono klisze. Przed wiekami Adam nadał imiona wszystkim stworzeniom. Zakuwając rzeczywistość w okowy. Kiedy Francis Bacon zbliża się do białości płótna, pusta powierzchnia jego obrazu jest już zawczasu wypełniona całą historią malarstwa, jest ona zagęszczeniem wszystkich *cliché* reprezentacji, które istnieją w świecie malarza, w jego głowie, w tym wszystkim, co może znaleźć się na tej powierzchni. Będąc zawczasu na miejscu, zasłony utrudniają dostrzeżenie czegokolwiek z wyjątkiem tego, co spodziewamy się dostrzec, utrudniają namalowanie tego, czego tam jeszcze nie ma. Bacona nie zadowala unikanie czy oszukiwanie *cliché* malarskimi trikami, pragnie unicestwić *cliché* bezpośrednio na obrazie. Dla tego też zabiega o wpływ przypadku. Tworzy na płótnie „swobodne ślady”,

jak sam to nazywa, zarówno na początku, kiedy jest białe, jak i później, kiedy jest częściowo lub całkowicie zamalowane. Używa szcetek, gąbek, kijów, szmat, dłoni albo po prostu wylewa na płótno puszkę farby. Dąży do naruszenia prawdopodobieństwa obrazu i osłabienia swojej kontroli nad tym dążeniem. W rezultacie przyczynia się do katastrofy, którą następnie przetwarza w obraz. Dopiero teraz może nazwać go **prawdziwym**. Albo też porzucić:

David Sylvester: Nigdy nie zakończyłbyś malowania obrazu rzuceniem farby na płótno, prawda?

Francis Bacon: O tak. W moim ostatnim tryptyku – na ramieniu postaci wymiotującej do umywalki – jest ślad białej farby. Zrobiłem to w ostatniej chwili i pozostawiłem⁵ (Sylvester 1997: 93)

Swobodny ślad jest gestem gniewu. Jednym z najstarszych mitów mówiących o tym geście jest historia Adama i Ewy w rajskim ogrodzie. Dlaczego Ewa odbiła swobodny ślad na jabłku? Argumenty mówiące, że uwiedziona została przez węża, że skusiło ją do tego czynu pragnienie wiedzy absolutnej czy nieśmiertelności, są wynikiem podjętej po czasie analizy. A może Ewa była po prostu znudzona? Dokonawszy pierwotnego aktu nadawania imion, Adam zrobił pierwszy krok, by na rozwartą szeroko, pozbawioną celu, sensu i kierunku demencję realności narzucić zbiór *cliché*, których nikt nigdy nie będzie potrafił usunąć, nie będzie chciał usunąć – *cliché* są należącą do nas historią człowieka, gmachem naszych myśli, naszą odpowiedzią na chaos. Instynkt nakazał Ewie odgryźć z tej odpowiedzi spory kęs.

Większość z nas, mając do wyboru chaos i akt nazywania, katastrofę i *cliché*, wybierze akt nazywania, wybierze *cliché*. Większość z nas uzna ten wybór za grę, w której zwycięża jedna strona – jak gdyby nie istniało inne, trzecie miejsce, w którym moglibyśmy być: wszystko to, co pozbawione jest nazwy, powszechnie uznaje się za nieistniejące. I w tym miejscu możemy zdać sobie sprawę z pożytku, jaki przynosi tłumaczenie. Tłumaczenie jest praktyką, strategią albo, jak to określił Hölderlin, „pożyteczną gimnastyką umysłu” (Constantine 1988), która zdaje się udostępniać nam to trzecie miejsce. Ma się wrażenie, że w słowie, które się powstrzymuje, w milczeniu, coś nas przekracza i podąża dalej, dana jest nam jakaś możliwość. Według Hölderlina i Joanny d’Arc jest to świadectwo świadomości religijnej, która prowadzi do bogów. Zdaniem Bacona prowadzi do Rembrandta.

⁵ Mowa o trzeciej części *Tryptyku, Maj–Czerwiec 1973*.

Jednym z ulubionych obrazów Francisa Bacona jest autoportret Rembrandta⁶. Bacon wspomina o nim w kilku wywiadach. W tym portrecie, jak mówi, podoba mu się to, że spoglądając na niego z bliska, dostrzega się w pewnym momencie, że namalowana postać nie ma oczu (Sylvester 1997: 58; Deleuze 2003). Umieścimy to wyjaśnienie obok wypowiedzi Hölderlina, która mnie prześladowa, nie jestem jednak pewna, dlaczego. Na prawym marginesie strony, na której ułożył wiersz, Hölderlin zaczął jakiś czas później pisać esej. Zawiera on dziwny komentarz: *Öfters hab 'ich die Sprache, öfters hab 'ich Gesang versucht, aber sie hörten dich nicht* („Często próbowałem języka, często próbowałem pieśni, lecz one cię nie słyszały”) (Fioretos 1999).

Coś w sposobie, w jaki zaimki w tym zdaniu stają z sobą oko w oko, przypomina mi o oczach Rembrandta. Te oczy, którym brak oczu, nie są z pewnością ślepe. Zajęte są uporczywym wpatrywaniem się, nie jest to jednak wzrok, który ślepi w typowy sposób. Patrzenie wkracza (jeśli to możliwe) w oczy Rembrandta od tyłu. To spojrzenie wysyła, w naszą stronę, głęboką ciszę. Prawdopodobnie jest to cisza, która była impulsem odpowiedzi Joanny d'Arc, kiedy sędziowie spytali: „W jakim języku przemawiają do ciebie głosy?”, na co Joanna odparła: „W języku lepszym od waszego”⁷.

Podsumowując. Choć, mówiąc szczerze, nie mam talentu do podsumowań. Najlepsze, co mogę zaproponować, to ostatni bryzg. Ćwiczyłam się w dążeniu do precyzji i w wierze mówiącej, że jest nam dostępna rygorystyczna

⁶ W wywiadzie z Davidem Sylvestrem Bacon wspomina o „wspaniałym autoportrecie Rembrandta z Aix-en-Provence”, to jest o niedokończonym *Autoportrecie z beretem* (ok. 1659), znajdującym się w Muzeum Graneta w tymże Aix-en-Provence (należy zaznaczyć, że autentyczność tego obrazu była nieraz kwestionowana). Ma się wrażenie, że Bacon myli się co do wymienionego przez siebie autoportretu (fakt ten nie dziwi tak bardzo, kiedy wspomnimy, że Rembrandt malował mniej więcej jeden autoportret rocznie). Prawdopodobne jest, że Bacon miał na myśli autoportret, jak napisze D.M. Field, „rozczochanego młodego artysty o ukrytych w cieniu oczach”, zatytułowany *Rembrandt jako młodzieniec* (1629), znajdujący się w Starej Pinakotece w Monachium.

⁷ Zastanawiające jest, że Carson nie przywołuje fragmentu, w którym Bacon mówi o słyszanych przez siebie głosach: „Kiedy nie mogłem zarabiać pieniędzy swoją pracą, czasami udawało mi się wygrywać w kasynach sumy, które odmieniały moje życie na jakiś czas, żyłem z tego na takim poziomie, na jaki nie mógłbym sobie pozwolić, zarabiając normalnie. (...) Pamiętam, kiedy mieszkiałem dłużej w Monte Carlo, kasyno stało się moją obsesją. Spędzałem tam całe dni od dziesiątej rano do czwartej następnego ranka. Wówczas, a było to dobrych parę lat temu, nie miałem dużo pieniędzy i niekiedy zdarzały mi się wysokie wygrane. Zwykłem myśleć, że słyszę, jak krupier wypowiada szczęśliwą liczbę, zanim kulka wpadnie do przegródki, i włóczyłem się od stolika do stolika. Pewnego popołudnia grałem przy trzech różnych stolkach i słyszałem te głosy” (Sylvester 1999: 51).

wiedza o świecie, wiedza niepozostawiająca żadnej reszty. Ta nieistniejąca resztką – już samo myślenie o niej jest dla mnie odświeżające. O tym, gdzie ma swoje miejsce, i o tym, jak dzieli je z obszernymi zasobami nicości, o jej ruchu i o tym, że ona nigdy nie ustaje, skoro poruszam się wraz z nią; o tonie jej głosu, który nie ma w sobie nic nadzwyczajnego (w zasadzie niemal od razu zapomina o moim istnieniu), jednak zdarza się, że ujawnia całkiem naturalne współczucie, którego nie rozumiem, o jej cieniu, którego nic nie rzuca i dlatego też nie kryje w sobie śmierci (albo bardzo niewielką jej część) – myśl o wszystkich tych rzeczach jest niby szczelina światła pod drzwiami pokoju, w którym zamknięta byłam przez lata. W wieży wychodzącej na rzekę Neckar Hölderlin miał pianino, na którym często grał, uderzał w klawisze tak mocno, że pewnego dnia wreszcie je połamał. Zdarzały się jednak ciche dni, kiedy ledwie dotykał pianina, odchyłał wówczas głowę i śpiewał. Ci, którzy go słyszeli, nie byli pewni – choć słuchali uważnie – w jakim języku były wykonywane te pieśni.

Przełożył Maciej Topolski

Bibliografia

- Constantine D. 1988. *Hölderlin*, Oxford: Clarendon Press.
- Davies H. 1975. Interview with Francis Bacon, „Art in America” 63, s. 62–68.
- Deleuze G. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, przeł. D.W. Smith, London: Continuum.
- Fioletos A. 1999. *The Solid Letter: Readings of Friedrich Hölderlin*, Stanford: Stanford University Press.
- Homer. 2003. *Odyseja*, przeł. L. Siemiński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.
- Hölderlin F. 1976. *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. i oprac. A. Mińska, W. Markowska, Warszawa: Czytelnik.
- Meltzer F. 2001. *For Fear of the Fire: Joan of Arc and the Limits of Subjectivity*, Chicago–London: University of Chicago Press.
- Peppiatt M. 1989. An Interview with Francis Bacon: Provoking Accidents, Prompting Chance, „Art International” 8, s. 43–57.
- Sofokles. 2009. *Antygona*, przeł. K. Morawski, oprac. S. Srebrny, Wrocław: Ossolineum.
- Sylvester D. 1997. *Rozmowy z Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Woolf V. 1962. *Do latarni morskiej*, przeł. K. Klinger, Warszawa: Czytelnik.