

Wiele już napisano o sprzecznościach i braku spójności systemu Witkacego, którego jednolita pełnia tym bardziej nam się wymyka, im bardziej usiłujemy ją uchwycić. Mnożono schematy interpretacyjne, by znaleźć łączniki między różnymi punktami jego wizji świata, ontologii, historiozofii czy estetyki. Chcąc ująć „inaczej” oraz wyabstrahować to, co – bez przekłamania – nie może być inne, niż jest, próbuje się na próżno uchwycić istotę jego dzieła literackiego w innym niż ojczysty języku, co kończy się z reguły nieporozumieniem w zakresie terminologii i okazuje przedsięwzięciem niemożliwym czy wręcz absurdalnym.

Taka okazuje się też fundamentalna kwestia stawiana niestrudzenie przez Witkacego, generująca całą jego twórczość, życie, sposób myślenia, ale i pytanie, na które odpowiedź chciał znaleźć, problem, który usiłował rozwiązać, sytuacja, z której wyjścia, „jedynego wyjścia”, daremnie poszukiwał. Nie spodziewał się po nim sławy, majątku czy społecznego uznania; owa wyprawa w nieznaną, wyłom w tajemnicy istnienia miał być jedynie wytchnieniem, odroczeniem i amnestią dla jego egzystencjalnego występku – miał być „łaską”. Kiedy zaczyna pisać *Jedynego wyjścia*, po *Narkotykach* i *Nienasyce*, nie ma już ambicji, by stać się wielkim artystą i sięgnąć szczytu swoich możliwości twórczych. Z pewnością nie zrezygnował z walki, co więcej, w chwilach zwątpienia z dumą wręcz podkreślał swój silny opór wobec wrogiego mu otoczenia i świata, którego upadek tak go przerażał. Na poparcie tej tezy Anna Micińska cytuje *post scriptum* do jego artykułu *Dlaczego powieść nie jest Dziełem Sztuki?* (opublikowany w „Zet” 1938, nr 18), gdzie napisał: „Ci, którzy uważają mnie za skończonego »główniarza«, powinni wziąć pod uwagę fakt, że jeśli według nich jest i było ze mną źle i że nic wart nie jestem ani jako artysta, ani estetyk czy filozof – to jak by źle było, gdybym całe życie nie starał się utrzymać na najwyższym poziomie intelektualnym, na jaki mnie było stać”¹.

Sądzę, że Witkacy dotyka tutaj zasadniczego punktu, odsyłając do sedna problemu, do samej istoty swojej „ontologii ogólnej”, która z moral-

* Esej Gérarda Conia był opublikowany jako komentarz do *Jedynego wyjścia*, które ukazało się nakładem francuskiego wydawnictwa L'Âge d'Homme w 2001 roku.

Redakcja „Przestrzeni Teorii” składa serdeczne podziękowania Autorowi i Wydawnictwu za zgodę na tłumaczenie i opublikowanie artykułu.

¹ Cytowane przez Annę Micińską. A. Micińska, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 255.

nego punktu widzenia tworzy tu podwaliny jego estetyki i historiozofii. I nie chodzi bynajmniej o ustanowienie swoistej arystokracji, elity, opartej na hierarchii zasług poszczególnych istot, które by wyznaczały kryteria wartości społecznych. Szczególną troską Witkacego jest, by wpoić każdej istocie, każdemu Istnieniu Poszczególnemu, poczucie obowiązku wobec samego siebie, wobec talentów, jakie otrzymał przy narodzeniu, i uzmysłowić mu, że staje się odpowiedzialny za to, jakie plony wyda. Ontologia, estetyka i historiozofia łączą się w tym, co można nazwać „architektoniką odpowiedzialności”, by posłużyć się określeniem z Bachtinowskiej teorii kultury.

Ta koncepcja oparta jest na pojęciu niedemonstrowalnym, niewyjaśnialnym w sposób racjonalny, ponieważ ono właśnie oznacza pojęcie Istnienia Poszczególnego leżące u podstaw Witkacowskiego indywidualizmu.

Każda z postaci jego sztuk i powieści poszukuje samej siebie, a szukając własnej tożsamości, potyka się o przeszkody, jakie piętrzy przed nią społeczeństwo, oraz o własne relacje z innymi Istnieniami Poszczególnymi. Niemniej, to one same oraz ich pełne niepokoju pytania o Tajemnicę Własnego Istnienia stanowią źródło problemu.

„Kim jestem?”, „Dlaczego jestem taki, jaki jestem?” – oto pytania, które stawiają wszystkie utwory Witkacego, a które są jednocześnie także projekcją jego własnego niepokoju egzystencjalnego. Tego typu tożsamość, utkana z nieredukowalnej dwoistości ducha i ciała, stała się w ostatnim okresie życia Witkacego, fundamentem jego biologicznego monadyzmu, o którym często mówi w *Jedynym wyjściu*. Jego ostatnią próbą przezwyciężenia dwoistości jest esej *Zagadnienie psychofizyczne* – przywołanie *Niemytych dusz*, które stanowią rodzaj testamentu, jaki Witkacy przekazuje sobie współczesnym oraz przyszłym generacjom.

Oba te teksty łączy uprzywilejowanie dla biologicznego punktu widzenia na niekorzyść innych – fizycznego czy psychologicznego. W *Niemytych duszach* problem społeczny znajduje rozwiązanie poprzez wykorzystanie psychoterapii zbiorowej, sprowadzającej się – na podstawie teorii Kretschmera i Freuda – do badania ścisłych zależności między charakterem i temperamentem oraz między psychiką i zmysłami. W punkcie przecięcia ontologii z historiozofią Witkacy zdaje się widzieć możliwość ponownego kształtowania społecznych wartości opartych na odnowie wartości indywidualnych, a więc ontologicznych i estetycznych. Pojęcie „wrażenia”, zapożyczone przez Witkacego z myśli empiriokrytycznej Macha, ale głównie Corneliusa, zastosowane w teorii monadyzmu, tworzy metafizykę zmysłów, która przezwycięża dwoistość psychofizyczną, głosząc prymat materii żywej i cielesnej organiczności. Takie w istocie rzeczy nieredukowalne i nieprzekazywalne rzeczywistości okazują się jed-

nak barierą nie do pokonania wobec jakiegokolwiek próby ich zracjonalizowania czy wyabstrahowania. To składowe części jedności w wielości, które określają Istnienie Poszczególne, pokrewne Tajemnicy Istnienia. Witkacy stawia oczywiste pytania: „Jak nazwać zapach róży? Jak wyrazić czerwień?”. Zapach oraz barwa to jednocześnie i wspólny mianownik, ale też i fenomeny niepodzielne – wewnętrznie, metafizycznie i jednostkowo. Owa niepowtarzalna jedyność w postrzeganiu każdej monady, jaką jest człowiek zamknięty w swoim „ja” niczym w oblężonej twierdzy, nie jest – ogólnie rzecz ujmując – brana pod uwagę w sztuce przekładu. Poszukuje się „ekwiwalencji”, przerzuca mosty między jedną strukturą a drugą, na uboczu pozostawiając istotę rzeczy, i grzęźnie w mechanicznym przybliżeniu tekstu przekładu, przybliżeniu zakładającym, a jakże, przejrzystość niemożliwą i nieczytelną. Taka przejrzystość wydaje się jednak na co dzień w powszechnej opinii czymś absolutnie oczywistym. O tłumaczonych tekstach powiada się bowiem, jakby to było oczywiste, że „reprodukcją” oryginał, tak jakby nie było żadnej różnicy między oryginałem a jego kopią. Ta uwaga zresztą nie dotyczy li tylko tekstu przekładanego, dotyczy tekstu w ogóle. Tekstologia jako nauka filologiczna pozostaje ciągle dziedziną zarezerwowaną wyłącznie dla specjalistów. Gdyby jednak porównać różne wydania najbardziej klasycznych tekstów, można by między nimi znaleźć porażające różnice. Zdarzyło mi się pracować z grupą studentów na powieściowych tekstach Balzaka i Dostojewskiego (tekstach „oryginalnych”) i mogę stwierdzić, że rozmaite wydania „bieżące”, którymi posługiwali się moi studenci, były wariantami tekstu różniącymi się znacznie między sobą. Nie od dziś jednak wiadomo, że posługując się nawet najlepszym tekstem krytycznym, zawsze będziemy mieli do czynienia z jakąś jego wersją – tyle wersji, ilu czytelników. Iluzoryczna zatem jest dyskusja o *Jaszczurze* czy *Zbrodni i karze* w oderwaniu od realiów, jak gdyby w grę wchodziły raz na zawsze wszystkim objawione prawdy. Nic nie jest ogólne, wszystko natomiast – poszczególne. W sztuce, filozofii, kulturze istnieje wyłącznie owo poszczególne, krańcowe, nadzwyczaj subtelne, nieskończenie mała część różnicy, która powoduje, że komunikacja staje się złudna, a język i historia to dziwne hipostazy, jak bańki wypełnione wiatrem i mitami, zręcznym wybiegiem myślowym, które mają wypełnić egzystencjalną pustkę człowieka – biologicznej monady, odrębnej i indywidualnej. Jednostka oznacza indywiduum, istotę niepodzielną, nieredukowalną i nierozwiązywalną, a teksty są jak ludzie.

Budowa dzieła sztuki jest transpozycją struktury człowieczej, nie mniej żadnej nie można zestawić ze strukturą społeczeństwa, które ze swej istoty oparte jest na instrumentalizacji oraz banalizacji ludzkich przymiotów będących dlań tylko alibi.

Postępowa utopia artystycznych awangard początku XX wieku miała nadzieję ten proces odwrócić. Jest ona także obecna u Witkacego, zwłaszcza w jego tekstach pedagogicznych, higienicznych, takich jak *Narkotyki*, *Niemyte dusze* czy też *Jedyne wyjście*.

Gdy niemożliwe i nie do pomyślenia okazuje się uzyskanie pewnej osmozy, która by kwestionowała każdy przekład, możliwe staje się określenie granic Tajemnicy. Jeżeli zatem fuzja jest niemożliwa, to każde jej przybliżone spełnienie może otworzyć względnie nieograniczone pole badaczowi zakamarków pamięci i ludzkiego pragnienia. Świadomi własnej inności, zwracamy się ku obcemu nam tajemniczemu bytowi i zastanawiamy się, w jaki sposób możemy oswoić nieuchwytną dla nas – inną – rzeczywistość, jak skonkretyzować absolut zamknięty w całkowitym relatywizmie takiego bytu.

Olśniewającym przybliżeniem podobnego spełnienia w literaturze jest *W poszukiwaniu...* Marcela Prousta, które, niezależnie od wpływu Bergsona, antypatii Witkacego, wydaje mi się najbardziej oszałamiającym przykładem intelektualnej rekonstrukcji świata zmysłów: brama otwierająca się ku Tajemnicy Istnienia i oferująca każdemu wgląd w istotę intymnego doświadczenia – niedefiniowalnego, tajemnego i nieprzeniknionego. Dzięki cudownemu fenomenowi, jakim jest sztuka przekładu, to, co dalekie i obce, wnika w nas i nam przynależy, to zaś, co odległe, staje się bliskie. Za sprawą takiego fenomenu wspólnie udaliśmy się do snu i wskrzesiliśmy czas dzieciństwa, delektując się smakiem magdalenki namoczonej w herbacie. Powieść Prousta to suma kultury i życia, która przez pryzmat najbardziej osobistego doświadczenia tworzy historię zbiorową, a autobiografię przemienia w baśń. Słowa oczyszczone ze zbytecznej powłoki, z ich codziennego „balastu” zużytych treści, dzięki literackiej magii oraz poetyckiej alchemii, przenikają do świadomości i podświadomości czytelnika, a narracja Prousta przekłada osobiste doświadczenie w czarowne zaklęcie, które przeistacza język, budząc go z koszmarne snu i semantycznej inercji.

Taki przekład nie jest jednostronny, oznacza wzajemne przenikanie skończonych światów, intelektu i zmysłów, pierwiastka racjonalnego i irracjonalnego, ogółu i szczegółu, zbiorowości i indywidualności. Łączy hermetycznie zamknięte naczynia dzięki magii języka „odnalezionego”, wskrzeszonego, wyzwolonego z katalepsji i niebytu. Sztuka przekładu nie jest mechaniczną transkrypcją, nie jest „dekodowaniem” dla zabawy dowolnie zamiennych znaków. To klucz do aktu tworzenia, narodzin i zmartwychwstania zarazem. Przekształca materię nieożywioną w ożywioną, tę zaś – w rzeczywistość duchową. Sztuka i filozofia postępują odwrotnie. Artysta zmierza od wielości ku jedności, ożywia martwe przedmioty, wskrzesza je, czyni bliskie, personalizuje, odnajduje jedność i niepowta-

rzalność w wielości i różnorodności – tworzy nowe światy. Filozof zaś zmierza od jedności ku wielości, używa skalpela analitycznej inteligencji, by uchwycić istotę nieodgadnionej tajemnicy i określić jej granice, dekomponuje system egocentrycznej rzeczywistości zanurzonej w nieprzezroczystej magmie, usiłując zracjonalizować popędy ukryte w zakamarkach duszy – eksploruje przepaści.

Podobnie jak Proust w swojej powieści Witkiewicz korzysta z analitycznej inteligencji w twórczej intuicji. Dla narratora *W poszukiwaniu...* bodźcem do rekonstrukcji świata staje się impuls, o którym Paul Valéry powiadał, że jest jak pierwszy wers, jak błysk. Inteligencja oraz intuicja zakładają istnienie między nimi ciągłej intymnej interakcji. Intuicja jest jak wytrysk, jak błyskawica, jest nieprzewidywalna niczym łaska, musi mieć tylko odpowiednio przygotowany grunt.

Praca, ale też wytrwałość i staranność, wiedza oraz fachowość i to nagłe olśnienie płynące ze sfer podświadomego – taka jest kombinacja elementów, które składają się na niezwykle trudne zadanie tłumacza.

Przekład wymaga czasu, musi dojrzeć od wewnątrz. To sztuka, która w niewielkim tylko stopniu podlega utylitarnym wyzwaniom społeczeństwa instrumentalnego, jest całkowicie bezinteresowna jak akt tworzenia, a ze społecznego punktu widzenia – dowodem na absolutną nieprzystawalność sztuki i życia.

Przekład oznacza dyskretną graniczącą z nieobecnością. Świadomy tej sytuacji muszę jednak z ogromnym wstydem przyznać, że miałbym kłopot z przytoczeniem nazwisk tłumaczy większości przeczytanych dzieł literatury obcej. Nawet jeśli je zauważam, szybko o nich zapominam. Niełatwo byłoby mi, na przykład, przytoczyć nazwiska świetnych skądinąd tłumaczy, którzy w oficynie L'Âge d'Homme pozyskali dla języka francuskiego powieści Thomasa Wolfe'a. Myślę tu zresztą także o wszystkich innych wspaniałych ludziach, którzy z pokorą poświęcają swój talent literaturze powszechnej.

Tłumacz jest jak oficjalny służący autora, ale służący podstępny i nieznośny, przyczajony bowiem na obrzeżach tekstu pragnie tylko jednego: przydać mu nowe oblicze. To jego powołanie, jego misja, ale też i zadanie.

Społeczne usytuowanie tłumacza jest dzisiaj ewidentnym przejawem dewaluacji intelektualnego wysiłku, na co za życia uskarżał się już sam Witkacy. Oczywiście, związane to było z jego własnym niepokojem, niemniej ma szerszy rezonans: przypomina o kryzysie kultury i o nadszarpniętych związkach między kulturą i społeczeństwem, czego szczególnie niezwykle bystrym obserwatorem był w XX wieku Witkacy.

W rezultacie takiej właśnie sytuacji dobrzy tłumacze, tacy z powołania, „zawodowcy”, dla których przekładanie z języka obcego staje się rze-

czywistą profesją, rezygnujący z jakiegokolwiek innego źródła dochodu, stają się na dłuższą metę zwykłymi tylko wyrobnikami.

Ten prawie nieodwracalny proces unaocznia rozbieżność między wartościami estetycznymi i indywidualnymi a wartościami ekonomicznymi i społecznymi, uwypuklając rozdział, który leży u podstaw między innymi katastroficznej wizji historii Witkacego.

Przekład literacki zatem nigdy nie będzie efektem pracy jakiejś maszyny, ponieważ czerpie swoją moc z nieprzerwanego i zindywidualizowanego procesu myślowego twórcy. Nie może być czynnością mechaniczną, gdyż jest aktem tworzenia, który recepcję zamienia w kreację. Jest niczym alchemia, która przemienia dane postrzegane subiektywnie w obiektywnie istniejącą materię dzieła o wartości mierzonej wagą jego realnej autonomii. O jakości przekładu stanowi nie tyle sens, ile styl. To tak, jakby o krajobrazie powiedzieć, że ma swój „styl”², który go uszlachetnia. Przekład to coś szczególnego i subiektywnego zarazem; to dzieło sztuki – wyjątkowe i niepowtarzalne.

Taka też mogłaby być konkluzja na temat roli metafizycznego zmysłu, który, zdaniem Witkacego, tworzy podstawy kultury. Witkacowski punkt widzenia, antycypując niejako założenia estetyki recepcji i hermeneutyki, przenosi środek ciężkości z estetyki dzieła oraz autora na odbiorcę.

Niezrozumiała zatem wydawać się może zadziorność Witkacego, z jaką całe życie zwalczał relatywizm i pluralizm Leona Chwistka.

Nie byłoby ani sensu, ani jakiegokolwiek wartości bez owej celowości transcendencji, bez projekcji w regiony wykraczające poza relatywizm, przypadkowość i efemeryczność. Surrealność czy transrealność, które przeobrażają metafizyczny zmysł artysty, istnieją tylko wtedy, gdy możliwe jest przejście od odbioru subiektywnego do obiektywnej kreacji, gdy możliwe staje się przewartościowanie porządku Istnienia Poszczególnego, świadomego siebie, w porządek zespolonych bytów intersubiektywnych. Takie przeobrażenie zachodzić może na trzech poziomach, stanowiących zarazem różne wymiary metafizycznego zmysłu, jak i różne sposoby dochodzenia do Tajemnicy Istnienia: na poziomie religii, która poprzez wiarę obłaskawia strach przed Tajemnicą, na poziomie sztuki, która strach ten egzorcyzmuje, a w akcie *katharsis* negację życia przemienia w realność dzieła sztuki, oraz na poziomie filozofii, która, wykraczając poza egzystencjalny niepokój, tworzy abstrakcyjne konstrukty. Dualne zespolenie pierwiastka psychicznego i fizycznego staje się zatem nieredukowalną jednią.

² Myśl tę zasugerował mi Jean-Claude Marcadé, podziwiając krajobraz Delf.

W przekładzie literackim konwersja, która jest wehikułem sensu, staje się odpowiednikiem poetyki rezystencji, nie zaś naturalistycznej poetyki reprodukcji.

To sugeruje transgresję, a nie ekwiwalentyzację, jak się często uważa, w najlepszym tego słowa znaczeniu, także w przypadku tekstów uchodzących za nieprzetłumaczalne. Rezultat będzie tym bardziej przekonujący, im gwałtowniejsza ingerencja w tekst oryginału. Recepcja dzieła, miast pokusy „restytucji” tekstu-matki, polega na jego przyswojeniu w drodze negacji. Nie chodzi o odtworzenie „tego samego” tekstu w ramach innej struktury językowej, kulturowej czy mentalnej, chodzi o stworzenie „innego” tekstu, który byłby wampiryczną projekcją oryginału. Sztuka przekładu bowiem ma w sobie coś z demonicznego opętania, podobnie jak cała twórczość artystyczna. Witkacy to doskonale rozumiał i pomyłką jest przypisywać jego „demoniczność” jakiemuś szczególnemu prądowi literackiemu, wywodzącemu się z modernizmu Młodej Polski; jego „demoniczność” jest raczej pochodną „ontologicznego” rozumienia natury samej sztuki. Przekład jest niczym akt miłosny, który graniczy ze zbrodnią. Tłumacz, by począć „swoje” dzieło, musi zdławić w sobie autora pierwowzoru, który weń wniknął. Tylko wtedy powstanie dzieło żywe i unikatowe, nie zaś surogat, bękarci owoc czy nędzna kopia.

Jeżeli wielcy dyrygenci to twórcy muzyki, której nie komponują, a reżyserzy to artyści przekładający pierwowzór na własny tekst sceniczny, to profesjonalni tłumacze są autorami ukrytymi w cieniu oryginału.

Dowodnie świadczyć o tym może postawa pisarzy dwujęzycznych wobec przekładów ich własnych tekstów. Julien Green przyznał, że nie znośił czytać po francusku swoich dzieł napisanych po angielsku i odwrotnie; za każdym razem miał ochotę napisać je na nowo, ponieważ, choćby najlepiej przełożone, dla niego „brzmiały fałszywie”. Świadczy to o tym, że w przekładzie literackim nie sens czy zawartość tekstu są ważne, lecz jego styl.

Forma niesie ze sobą sens inny niż złudną „dosłowność”. W tym najczęściej spotykanym przypadku mamy do czynienia nie z przekładem, lecz z uproszczeniem. To nie przypadek, że Witkacy, szukając Prawdy Absolutnej, którą obdarza Izydora, swoje *alter ego*, przeciwstawia formę dosłowności. Można by dodać, iż jedną z cech upadku kultury zachodniej jest rosnąca tendencja do upraszczania miast przekładania. Inny pisarz dwujęzyczny Vladimir Nabokov, który sam był tłumaczem, wielokrotnie redagował swoją autobiografię z rosyjskiego na angielski, później z angielskiego na rosyjski, gdyż nie zadowalała go zbyt dosłowna transkrypcja, zmuszająca do nieustannego odtwarzania myśli za pomocą innej struktury, całkowitego przerabiania formy, stylu, środków wyrazu, adaptując je i przemieszczając po to, by pozostać możliwie najbardziej wierny swojej prawdzie wewnętrznej.

Mimo iż Witkacy krytycznie odnosił się do awangard, przejmując poetykę modernizmu, która, począwszy od Baudelaire'a, wydaje się współtworzyć poetykę przekładu opartego na zasadzie powszechnej analogii.

Poszukujący jedni, lecz spętani dualizmem kulturowo-społecznym swojej historiozofii, rysem psycho-fizycznym ontologii, którą stworzył, oraz subiektywnym obiektywizmem swojej estetyki Witkacy rozwiązał mimo to powyższe antynomie, objaśniając każdy z pierwiastków składowych terminu określeniem go uzupełniającym. Zabieg ten odwołuje się do zasady analogii, która uprawomocnia interferencje między składowymi. W swoim traktacie o ontologii ogólnej *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (1935) Witkacy pisze: „Trudność opisanie Istnienia polega na jego dwoistości. Orientacja ogólna, jednolita, jest możliwa jedynie przy zrozumieniu pojęcia »sprowadzalności« i »wyrażalności« danego poglądu w terminach innego”³. I dalej: „Poznawalność jest to sprowadzalność czegoś nieznanego do czegoś znanego; wyrażalność jednego systemu pojęć w terminach drugiego”⁴.

Pojęcie Czystej Formy, dalekie od wyzyskania swojej istoty, jest podobnie przekładane – zgodnie z definicją *pars pro toto* Eisensteina, którego założenia programu w zakresie estetyki, mimo iż koncentrujące się na antropologii kultury, są przecież bardzo zbliżone do założeń estetyki Witkacego. Tak więc fenomen ekstazy, wyjścia „poza siebie” spowodowanego przez szok lub nadmiar używania, można wyjaśnić jedynie poprzez zmysł metafizyczny.

Co do kryteriów dzieła sztuki wypada dodać, iż, odwrotnie niż zazwyczaj się sądzi, kategorie pozwalające Witkacemu zdefiniować oraz wyodrębnić dzieło sztuki nie odnoszą się do zmysłu metafizycznego samego w sobie, lecz do sposobu i poziomu, w jaki się go transponuje, „sprowadza”.

Nie chodzi, oczywiście, o status kulturowo-społeczny dominującego rodzaju literackiego, jak to miało miejsce na przykład w literaturze francuskiej, gdy „promowano” poezję w XVI wieku, teatr w XVII czy powieść w wieku XIX, lecz o jego status ontologiczno-estetyczny, nieodwołujący się do ekscytacji „bebechami” metafizycznego zmysłu, by prowokować zaskakujące reakcje, lecz odwołujący się do stopnia jego artystycznego wyrafinowania.

przełożył Zdzisław Hryhorowicz

³ S.I. Witkiewicz, *Notions et propositions impliquées par la notion d'Existence*, Casa Mianowski, 1935, s. 449.

⁴ Tamże, s. 468.