

WIELOGŁOS

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

2 (20) 2014, s. 115–128

doi: 10.4467/2084395XWI.14.027.2828

www.ejournals.eu/Wieloglos

RECENZJE I OMÓWIENIA

Radosław Okulicz-KozarynUniwersytet Adama Mickiewicza
w Poznaniu

A jednak monady mają okna, czyli jak otworzyć zamknięte na siebie światy literackie

Abstract

After all the monads have the windows, or how to open the literary worlds that look inwards

The author reviews the pioneering work of Mindaugas Kvietauskas dedicated to multilingual literature, which was created in Vilnius at the beginning of the 20th century. The book of the Lithuanian historian of literature emphasises multicultural and multi-ethnic trait of the early literary modernism in Vilnius that was created in five different languages: Lithuanian, Polish, Yiddish, Belarussian and Russian. It proves that what is the most interesting in the multilingual cultural environment takes place at the crossroads of apparently looking inwards and isolated worlds of different language and different literature.

Słowa kluczowe: Kvietauskas Mindaugas, Wilno, polifonia, modernizm, wielojęzyczna literatura

Keywords: Kvietauskas Mindaugas, Vilnius, polyphony, modernism, multilingual literature

A jednak można na powrót otworzyć na siebie pozornie zamknięte światy literackie. W każdym razie udało się to litewskiemu historykowi literatury Mindaugasowi Kvietauskasowi.

Jeżeli prace humanistyczne cieszyłyby się większym zainteresowaniem publiczności kulturalnej i mogły być prezentowane na scenie, to *Polifonię literatury w Wilnie wczesnego modernizmu 1904–1915* Kvietauskasa należałoby – rozdział po rozdziale – czytać w filharmonii. Predestynuje ją do tego nie tylko tytuł, ale i koncepcja całości, która ma znamiona struktury wielogło-

sowej wyższego rzędu. Dotyczy ona literatury powstałej w jednym co prawda mieście, ale aż w pięciu językach: polskim, litewskim, białoruskim, rosyjskim oraz jidysz – w ciągu dziesięciu burzliwych lat. Wystarczy przypomnieć obfitującą w fakty, czterystustronicową *Młodą Polskę wileńską* Andrzeja Romanowskiego, by na jej przykładzie wyobrazić sobie złożoność i dynamizm całego wielojęzycznego zjawiska. Nagły wybuch twórczości w językach narodowych stanowił reakcję na jej wcześniejsze długotrwałe otamowanie, gdyż do ukazów liberalizacyjnych Mikołaja II z roku 1904, a zwłaszcza z 1905 była ona na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego zabroniona. W badaniach nad rozpoczętym wtedy, nader dynamicznym okresem dominuje przekonanie, że „rozwijane wówczas kultury narodowe stroniły na ogół od bliższych kontaktów z sąsiadami”¹ i relacje z innymi bierze się zwykle w nawias lub traktuje po macoszem. Tymczasem Mindaugas Kvietkauskas swoją pionierską pracą dowodzi, że to, co najciekawsze, rozgrywa się na styku różnych światów językowych i literackich, nie tyle nawet w ich głośnych sporach, ile w trudnym niekiedy do wysłuszenia dialogu.

Prawda, gwałtowne odrodzenie narodowości, zwłaszcza po okresie poniżenia i ucisku, nie pomaga w otwieraniu się na innych, a wprost przeciwnie, sprzyja zasklepianiu się, tworzeniu czegoś na kształt – tego pojęcia litewski autor używa dość często – monad. Monady, jak wiadomo, nie mają okien ani drzwi, albo też, ujmując rzecz literacko, mają je zamknięte. Mindaugas Kvietkauskas mówi jednak, że to zamknięcie nieszczelne albo pozorne. Jak jednak otworzyć je na siebie? Jak nie przestraszyć się zgiełku czynionego w pięciu językach? Skąd wziąć siły na ich opanowanie i cierpliwość na uprządkowanie materiału zgodnie z zasadą nie rozłącznej – jak w silnym zwyczaju – ale symultanicznej lektury? To wszystko wydaje się zadaniem niezwykle trudnym do wykonania, jakby nawet zbyt zuchwałym, a jednocześnie zachowawczym jak na czasy, w których zamiłowanie do filologii wraz z rozległością spojrzenia, właściwe komparatystom formatu Mariana Zdziechowskiego, zostały zastąpione przez krańcową nieufność do słowa i tradycji humanistycznej.

W litewskim oryginale książka nosi tytuł *Kontrapunkty literatur wileńskich. Wczesny modernizm 1904–1915 (Vilniaus literatūrą kontrapunktai. Ankstyvasis modernizmas 1904–1915)*². Można by powątpiewać w trafność zastąpienia ogólniejszego terminu polifonia węższym, gdyby nie fakt, że zabieg ten kieruje uwagę na ważny aspekt metody badawczej autora – każe spojrzeć na nią w odniesieniu do jej pierwotnych źródeł i zobaczyć zakorzenienie w miejscu, do którego została zastosowana. Mowa tu, jak łatwo zgadnąć, o przywoływanej w książce wprost i nie wprost Bachtinowskiej filozofii literatury, a w szczególności o jej, znanym już tylko miłośnikom uczonego, związku z Wilnem. Ważne impulsy w swojej refleksji o świecie i literaturze

¹ A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, Kraków 1999, s. 13; A. Romanowski jest też redaktorem Biblioteki Literatury Pogranicza.

² M. Kvietkauskas, *Vilniaus literatūrą kontrapunktai. Ankstyvasis modernizmas 1904–1915*, Vilnius 2007.

zawdzięczał Michaił Bachtin gimnazjalnym latom, spędzonym właśnie w Wilnie. Jego szkoła, Pierwsze Gimnazjum Wileńskie, mieściła się zresztą w gmachu uniwersytetu, zamkniętego po powstaniu listopadowym, lecz żywego w zbiorowej pamięci nie tylko rodowitych mieszkańców miasta, ale i ludności napływowej, w tym – jak Bachtin – Rosjan. „Przypuszcza się – pisze Paweł Ławryniec – że idea polifoniczności zrodziła się w głowie światowej sławy myśliciela pod wpływem wrażeń wyniesionych z wielojęzycznego miasta”³. Bachtin mieszkał tam i uczył się przed I wojną światową, to jest w tym samym czasie, którego dotyczy praca Kvietkauskasa, a który nazwał on „renesansem kilku kultur i literatur”, powstających w obliczu szybko unowocześniającego się miasta i skłaniających „ku nowemu, wolnemu wyrazowi”⁴. *Nota bene* Mindaugas Kvietkauskas wyszedł z murów Uniwersytetu Wileńskiego (*Vilniaus universitetas*) i dziś jest również jego wykładowcą, kierując zarazem Litewskim Instytutem Literatury i Folkloru (*Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas*) na Antokolu.

Polifoniczność literatury w Wilnie, o czym pisze jej autor na wstępie, stanowi próbę odpowiedzi na zagadki, jakie na co dzień, na każdym kroku stawia przed Litwinem, swoim dzisiejszym mieszkańcem, miasto pełne śladów niegdysiejszej, o ileż większej i jakże inaczej objawiającej się różnorodności. Kvietkauskas świadomie podejmuje „tropy wielojęzyczności”, a przyswoiwszy kilka języków współtworzących kulturę Wilna, próbuje uzmysłowić sobie, a następnie ukazać innym jej skomplikowanie i bogactwo. Czyni to za pomocą odczytywanej na nowo, wydobywanej z archiwalnych magazynów literatury; mury przemawiają o wiele chętniej i wyraźniej, gdy mieszczą w sobie księgozbiory. W porównawczej perspektywie poszczególne biblioteczne działy odnajdują swój wzajemny związek, odzwierciedlający w dużej mierze organiczność samego Wilna. Czesław Miłosz, którego frapowała ta cecha jego ukochanego miasta, patronuje też pracy Mindaugasa Kvietkauskasa, będącego skądinąd również tłumaczem i interpretatorem pism Noblisty⁵.

Litewski humanista zaczyna jednak swoją rekonstrukcję od innych ulic, z innego miejsca, stąd patronat Miłosza nie wyklucza polemiki z nim, a próba odnalezienia zagubionej wspólnoty nie uwalnia od wątpliwości. Skutki wieloletniego jej rozpadu dają o sobie boleśnie znać, „intuicyjnie przeczuwana jedność jakby się rozplywała”, miasto przestaje mówić w jakimkolwiek języku, zapada w milczenie, cofa się do stanu natury. „Badacz literatury czuje

³ P. Lavrinec, *Rusiškas Vilniaus tekstas [w:] Naujasis Vilniaus perskaitymas: didieji Lietuvos istoriniai pasakojimai ir daugiakultūris miesto paveldas*, red. A. Bumblauskas i in., Vilnius 2009, s. 22–23.

⁴ M. Kvietkauskas, *Polifonia literatury w Wilnie wczesnego modernizmu 1904–1915*, przeł. B. Kalęba, Kraków 2012, s. 16. Dalsze cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

⁵ Zob. m.in. Cz. Miłosz, *Poezijos liudijimas: šešios paskaitos apie mūsų amžiaus skaudulius*, iš lenkų kalbos vertė B. Speičytė, M. Kvietkauskas, Vilnius 2010; V. Daujotytė, M. Kvietkauskas, *Lietuviškijsi Česlovo Milošo kontekstai: monografija*, Vilnius 2011.

się jak wędrowiec w polodowcowym krajobrazie pełnym uskoków i jarów [...] ukształtowanych przez ignorancję, izolowane tradycje, odrębność historycznych pamięci, naznaczonych przemocą [...]” (s. 17). Skonstatowawszy taką dewastację krajobrazu kultury, najporęczniej byłoby sięgnąć do języka krytycznego, który definiuje ją „jako pole bitwy, gdzie łączą się różne polityczne i ideologiczne impulsy”, do terminologii oddającej dialektykę podległości i dominacji, słowem, do zasobu pojęciowego metody postkolonialnej. Mindaugas Kvietkauskas odnosi się do stanowisk Gayatri Chakravorty Spivak i Edwarda Saïda, dostrzegając ich zasługi, zwłaszcza w rozbrojeniu arsenału tradycyjnej, uniwersalistycznej komparatystyki, niemniej nie sięga po oferowane przez nich narzędzia. Ponieważ rozumie on Wilno nie jako wspomniane przed chwilą pole bitwy czy pobojuwisko ani miejsce przypadkowego spotkania różnych twórców i dzieł, ale jako wspólne im wszystkim terytorium zmagania się ze światem, za najlepiej odpowiadające jego intuicjom i zamierzeniom uznaje hermeneutykę i filozofię dialogu. W rozdziale metodologicznym – przełożonym przez Kamila Pecełę pod okiem Beaty Kałęby, tłumaczki całości – mającym charakter przeglądu różnych stanowisk badawczych, mniej lub bardziej pomocnych w wyznaczaniu perspektywy porównawczej, Kvietkauskas zaznacza, że jakkolwiek uznaje „stanowiska i tradycyjnej komparatystyki, i studiów postkolonialnych za doniosłe, choć niepełne”, będzie się „starał zachowywać podstawową hermeneutyczną zasadę”:

[...] teksty wileńskie wchodzą w interakcje [...], ponieważ mają udział w doświadczeniu życia w tym samym mieście i czasie.

Spośród klasyków hermeneutyki spore znaczenie ma dla Kvietkauskasa Hans Georg Gadamer, Miłoszowskie rozumienie historii zderza z koncepcją George’a Steinera i dopełnia myślą Martina Bubera – najważniejszy jednak wydaje się dla niego Bachtin.

Dla Bachtina, który zresztą słów polifonia i kontrapunkt skłonny był używać wymiennie, obu jako pewnych „analogii obrazowych” (z braku odpowiedniejszych)⁶, liczyła się przede wszystkim umiejętność zestrojenia w powieści pojedynczych, samodzielnych, niepozbawionych indywidualności głosów. Dla Kvietkauskasa oznacza to zdolność do ukazania współbrzmień w wielojęzycznej przestrzeni literackiej Wilna, współzależności między dziełami poszczególnych twórców, ukazanymi w kolejnych rozdziałach i podrozdziałach, a także – co jeszcze trudniejsze – odkrycia wielogłosowości tych dzieł, będących przecież, zgodnie z jawnie przyjętym założeniem, transpozycją doświadczenia egzystencji w zróżnicowanej, polimorficznej – jak lubi mówić Kvietkauskas – rzeczywistości.

Pytanie jednak, jakimi zasadami powinno rządzić się takie przetworzenie polimorficzności, by można było mówić o polifonii. Ciekawy asumpt do roz-

⁶ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 34–35.

ważań na ten temat daje jeden z ostatnich rozdziałów, dotyczący Maksima Hareckiego i jego silnie udratyzowanego opowiadania *Anton* (*Antoni*, 1914). „W polifonicznym – tu Kvietauskas stawia znak równości – nowoczesnym świecie [...] ludzie i ich myśli obijają się o siebie niczym chaotycznie poruszające się cząstki” (s. 270–271), wśród nich zaś chce się odnaleźć i w końcu nie odnajduje się tytułowy bohater, wieśniak, nieodporny na tę temperaturę życia, choć nim zafascynowany, obiekt działania ponadludzkich, witalnych sił. Zdaniem Kvietauskasa, szczególnie ciekawie ów chaos oddają dwie sceny: w wiejskiej cerkwi i w wielkowiejskiej świątyni literackiej – kawiarni. Zostały w nich z sobą zestawione przypadkowe na pozór odgłosy, strzępy rozmów, a także – w tym pierwszym wypadku – fragmenty toczącej się liturgii. Według litewskiego historyka literatury, „nowoczesne czasy decentralizują nabożeństwo, które staje się wydarzeniem polifonicznym i w którym w tym samym czasie współistnieją przeciwieństwa” (s. 268), ale przecież to nabożeństwo cerkiewne jest ze swej natury polifoniczne, a zarazem dialogowe, będąc – by sparafrazować Bachtina zgodnie z religijnym duchem jego koncepcji – „największym dialogiem całości”⁷. Raz po raz Kvietauskas używa pojęć polimorficzności i polifonia, jakby ich znaczenia były tożsame, kiedy w istocie dzieli je ogromna odległość, mierzona stopniami artyzmu. W praktyce interpretacyjnej nie umyka to uwagi badacza. W wypadku opowiadania Hareckiego harmonię nadrzędną sankcjonuje – jak to wynika z analizy – koncepcja samooczyszczającej się cyklicznie natury, która zrównuje wartość różnych idei, głosów i aktów w perspektywie kolejnej katastrofy. Takie odzwierciedlenie chaosu rzeczywistości grozi kakofonią, a przy tym zatarciem indywidualności poszczególnych głosów, ale mimo to dzieło sztuki pozostaje dla nich ocaleniem.

Wielojęzyczny gwar ma dla autora pracy o polifonii Wilna powab mitu, oczekującego interpretacji. Niebywałe nagromadzenie dźwięków zostaje ze spokojem odsłuchane, oczyszczone z szumów i ukazane jako skomplikowany, a zarazem fascynujący kontrapunktyczny układ indywidualnych głosów. Ile się wówczas ukazuje obco brzmiących – dla ogromnej większości – nazwisk: Jewgienij Szweder, Jelena Zeland-Dubelt, Simon Dubnow, Daniel Czarny i Samuel Niger, Uria Kacenenbogen, Aron Wajter, Perec Hirszbejn, Ramūnas Bytautas, Nikołaj Krainski, Ignas Šeinius, Maksim Harecki, Lejb Najdus! Na tle z rzadka u nas odnotowywanych Kazysa Puidy, Mykolasa Biržiški, Jonasa Biliūnasa, Maksima Bahdanowicza, Zmitroka Biaduli (Samuela Pławnika) do rzędu wielkości urastają Emma Jeleńska (Jeleńska-Dmochowska) i Zdzisław Kleszczyński, a rola gwiazdy zdaje się przypadać Jerzemu Jankowskiemu (Yankowskiemu). Mikalojus Konstantinas Čiurlionis wraz z Sofiją Kymantaitė-Čiurlionienė występują tam niejako poza konkurencją. Można by zareagować na to z wyższością klasyka jako na jeszcze jedną próbę lansowania zjawisk peryferyjnych, ale roztropniej nie powtarzać starych błędów i po raz kolejny nie odmawiać Wilnu i Litwie zasług w odkrywaniu

⁷ *Ibidem*.

nowych przestrzeni artystycznych. Zamiast apriorycznie odrzucać literaturę, która nie miała wcześniej wielu okazji wybrzmieć nawet *unisono*, a tym bardziej w pięciogłosie – lepiej jej z najwyższą uwagą wysłuchać. Trzeba powiedzieć, że filolodzy należący do tak zwanych małych narodów mają w tym względzie dużo więcej wyczucia niż przedstawiciele liczniejszych i bardziej okrzepłych nacji, ponieważ nie stać ich na lekceważenie nawet drobnych przejawów aktywności kulturalnej. Kvietkauskas zachowuje tę pełną atencji wrażliwość wobec dorobku Litwinów, ale przenosi ją też na dokonania innych narodów. Nie ukrywa nieporadności jednych utworów, ale i nie waha się podkreślać śmiałości artystycznej wizji innych, a także poetyckiej urody czy nowatorstwa. Wszystkie je prezentuje jako współzależne części tej samej wielopiętrowej konstrukcji, ale dostrzega też ich urodę samoistną, odnajdując ją to w intrygującej przestrzeni lub oryginalnej aktualizacji motywów, to w wyrazistym rysunku lub złożoności wnętrza bohaterów, to znów w bogactwie i interferencji sensów. Odslaniając nieoczywistą genealogię oraz niejawnie powinowactwa filozoficzne i literackie, odnajduje mutacje idei kolektywizmu i indywidualizmu, nietzscheanizmu i mesjanizmu (wprawdzie tak nienazwanego), dekadentyzmu i prometeizmu, witalizmu oraz katastrofizmu. Sprzyja temu wielorakość interpretowanych zjawisk, w której Kvietkauskas, korzystając z prac Richarda Schepparda czy Carla Emila Schorskego, widzi istotny dowód oddziaływania na kulturę Wilna tendencji wczesnomodernistycznych z całą ich heterogenicznością.

Za bodaj najlepsze odzwierciedlenie tych tendencji służyć może – analizowana w ostatniej części pracy o *Polifonii* – proza Ignasa Šeiniusa, w szczególności rozgrywająca się w Wilnie powieść *Bangos siaučia (Fale szaleją)*. Wzjętę nowoczesnego miasta litewski pisarz roztacza w „zmiennym, żywiołowym i zdecentralizowanym nurcie” – wypadków, obrazów, myśli, ideałów, szytych zresztą, jak zauważa Kvietkauskas, pospieszonym, „chaotycznym ściegiem” (s. 261). Artystyczna żywiołowość i światopoglądowa niejednorodność paradoksalnie współgra z zakończeniem powieści, zawarte w nim bowiem pozytywistyczne zalecenia, stanowiąc niejako wyjście ze złożonej sytuacji kuchennymi drzwiami, nie pozwalają zapomnieć, że ten stały, choć kontestowany składnik ideowy urbanistycznego pejzażu, jakim jest utylitaryzm, zaznaczył silnie swoją obecność również przed I wojną światową⁸.

We wczesnym modernizmie wileńskim Mindaugas Kvietkauskas wyodrębnia trzy fazy, podporządkowane kolejno dominantom: prometeizmu, estetyzmu wraz z – by skorzystać tu z terminu odnoszonego najczęściej do rosyjskiej kultury przełomu wieków – kosmizmem, na koniec zaś witalizmu. Oddźwięki modernistycznego zwrotu ku wnętrzu nadwrażliwej jednostki, coraz wyraźniejsze w Wilnie po roku 1904, zostały najpierw zagłuszone przez wybuch świadomości tragicznej i radykalny głos buntu społecznego (s. 155,

⁸ Zob. T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907–1914* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

159). W roku 1908 przyszedł czas na realizację hasła wolności artysty i autonomii sztuki, odpowiednio – depozytariusza i wyrazicielki „kosmicznego porządku” (s. 161). Na koniec, w latach 1912–1915 znalazła ujście filozofia życia w kilku nader oryginalnych odmianach. We wszystkich fazach pojawiały się te same albo analogiczne motywy rozmaicie przetwarzane, inaczej waloryzowane, a komplementarność kolejnych przemian odzwierciedla niejako nietzscheańską koncepcję następstwa faz apolińskich i dionizyjskich.

Do wstępnej fazy modernizmu wileńskiego Mindaugas Kvietkauskas zaliczył powieści Emmy Jeleńskiej *Z miłości i Dwór w Haliniszkach*. Zadecydowały o tym nie tylko losy bohaterów, tak czy inaczej ulegających prądom emancypacyjnym, ale przede wszystkim intymistyczne opisy pomieszczeń, które dowodzą większego, niż można by przypuszczać, rozpowszechnienia modernistycznego gustu i poprzedzającej świadomość uczuciowości. Z kolei w *Nabroskach i sylwetach (Szkicach i sylwetkach)* Rosjanina Jewgienija Szwadera wyobrażenia zamkniętych wnętrz, schronień dla eskapistów i sybarytów, egzotycznie wystylizowanych mieszczańskich salonów i buduarów są przede wszystkim wyrazem dekadencejskiej spekulacji oraz pragnień. Jakkolwiek nie zdążyły się one jeszcze w Wilnie zdomować, to w literaturze niejednokrotnie stanowiły przeciwwagę dla skądinąd naturalnych obrazów nędzy. W modernizmie bowiem wrażliwość na nią w dziwny sposób łączyła się z upodobaniem do wyrafinowania.

Walka z ubóstwem i wszelkimi więzami krępującymi jednostkę stała się celem socjalistycznego publicysty i dramaturga Arona Wajtera (wł. Ajzyka Mejera Deweniszskiego, piszącego najpierw pod pseudonimem Anin). Dziełami tego pisarza i aktywisty zawładnęła „wyobraźnia rewolucyjno-misteryjna”, która najwyraźniej miała też wpływ na organizowane przez niego w roku 1905 manifestacje. Podczas najsłynniejszej i najbardziej spośród nich spektakularnej w nocnym kondukcie pogrzebowym blisko „pięćdziesiąt tysięcy ludzi szło przez Wilno, niosąc płonące pochodnie” (s. 93). Ambicją Wajtera było stworzenie „pokolenia zjednoczonych tytanów” (s. 120) i ostateczna przemiana świata. „Pierwszy dojrzały paradygmat modernistycznej kultury i literatury, pierwszy dobrze słyszalny kontrapunkt wileński objawił się pod postacią prometeistycznego buntu” (s. 101). Kvietkauskas analizuje dramat Wajtera *Fartog (Przedświt)*, sprawiający zresztą wrażenie, jakby odnosił się on nie tylko do petersburskiej Krwawej Niedzieli i innych wydarzeń rewolucji 1905 roku, ale i do manifestacji w Warszawie sprzed ponad czterdziestu lat, kiedy został zastrzelony Michał Landy, a zarazem do *Dziadów* Mickiewicza i *Wesela* Wyspiańskiego (s. 123). Obok dzieła Wajtera autor *Polifoniczności* stawia dramat o uczuciu przełamującym bariery socjalne, ograniczenia moralne i religijne – *Kraft un Libe (Siłę i miłość)* Urii Kacenenelbogena⁹. Utwór ten – pisze Kvietkauskas:

⁹ Chciałoby się spytać, czy to krewny innego wybitnego Katzenellenboga – Oskara Ortwina?

[...] jest bodaj najjaskrawszym przykładem, najwyraźniejszą literacką oznaką, iż dążenie do kulturalnej i społecznej wolności, które pielęgnowało kilka narodów Litwy, w latach 1904–1905 sięgnęło poziomu nowoczesnego indywidualizmu

i przyobekło postać „mesjanistycznej mitologii wolności jednostki” (s. 118).

Niezmiernie zajmujące przekształcenia romantycznego, rewolucyjnego prometeizmu Kvietkauskas odnajduje w twórczości Jonasa Biliūnasa. Najpierw wyklada znaczenia poetyckiej, alegorycznej noweli *Ant Uetlibergo giedra!* (*Na Uetlibergu pogodnie!*), w której idea prometejskiej ofiary przybiera postać samoofiarowania się „mocarzy”, bohaterów ludzkości, by przejść do analizy genialnego skądinąd opowiadania o powstaniu 1863 roku *Liūdna pasaka* (*Smutna opowieść*), dowodząc, że ono też należy do „paradygmatu egzystencjalnego tragizmu”, charakterystycznego dla modernistycznej świadomości.

Paroksyzm tej świadomości, zapowiadający dramaty ekspresjonistów czy teatr absurdu (s. 193), znalazł swój wyraz w jednoaktówce *Eynzame Veltn* (*Samotne światy*) Pereca Hirszbejna, w której „pojęcie przestrzeni i czasu jest relatywne, zdecentralizowane, zaś komunikacja międzyludzka – to synchroniczne monologi cierpienia” (s. 153). Pisarz nicuje w niej ludzkie i metafizyczne wartości, wyszydza koncepcję harmonii uniwersalnej, zaprzecza nadziei na wyzwolenie czy zbawienie.

Utwory powstałe w promieniu bezpośredniego oddziaływania rewolucji, według Kvietkauskasa, dają wyraz przemocy nad człowiekiem, zapowiadając zarazem „socjokosmiczną rewolucję bądź katastrofę”, dzieło Pereca ukazuje bezwyjściowość sytuacji, w której sztuka niejako zamyka się w kręgu problemowym dyktowanym przez aktualną rzeczywistość.

Około roku 1908 wśród artystów wileńskich młodszego pokolenia zaczął zdobywać uznanie modernistyczny postulat uwolnienia sztuki od funkcji służebnych, potrzeba zwrócenia się ku przestrzeni autonomicznej literatury jako domenie wzniosłości (s. 159). Umysł podporządkowuje sobie „hierarchiczny arystokratyzm z jego irracjonalizmem, asocjacionizmem i symboliką sztuki czystej”, a czyni to – jednocześnie w trzech kręgach językowych – za pomocą almanachów i magazynów literackich *Žorawce*, „Literarische Monatesschrift” („Miesięcznik Literacki”), „Vaivorykštė” („Tęcza”). Zgodnie z terminologią przyjętą w badaniach litewskich, pokrótce omówioną przez Kvietkauskasa, nazywa on to nasilenie estetyzmu neoromantycznym. Oczywiście, z punktu widzenia polskiej historii literatury określenie to, od wielu lat zarzucone, nie wydaje się najszcześniejsze i jeśli zasługiwałoby na reaktywację, to prędzej w odniesieniu do utworów prometejskich, które często nie kryją swojej romantycznej genealogii. Trudno teraz wdawać się w szerszą polemikę, nie ma zresztą naglącej potrzeby ujednoczenia stanowiska, choć i tu monadom dyscyplin przydałyby się okna: wspólny namysł i debata w szerszym gronie. Na pewno jednak byłoby korzystne dla polskiego czytelnika, gdyby miał on szansę dowiedzieć się o tej różnicy w polskiej i litewskiej nauce o literaturze

z przypisu „od tłumacza” czy „od redakcji”. Miejsc, w których warto odnotować takie rozbieżności w nomenklaturze, jest w książce przynajmniej parę.

Niewątpliwie jednak, kiedy rozprawa Mindaugasa Kvietkauskasa wejdzie już u nas na dobre w obieg, co byłoby wielce pożądane, wyznaczona przez niego sieć odniesień międzyliterackich rozciągnie się na inne zjawiska młodopolskie, niż tylko te, które są ukazane czy wzmiankowane w pracy. Podczas lektury fragmentu *Polifoniczności...* o Ramūnasia Bytautasie, młodym filozofie, zainspirowanym myślą Wilhelma Wundta głosicielu „kosmicznego indywidualizmu”, „idei wolności jednostek i samorzutnej harmonii” (s. 190), zainteresowanym problematyką naukową, ale i artystyczną tudzież podstawami narodowego bytu, narzuca się chęć porównania jego koncepcji z myślą chociażby Stanisława Brzozowskiego. Kiedy natomiast w ostatniej części rozprawy pojawia się *Jenergeticzeskaja psichologija (Psychologia energetyczna)* Nikołaja Krainskiego, teoria nieobliczalności świata tego apologety irracjonalności wystawia na pokusę odniesienia jego obserwacji do poetyckiego świata Leśmiana. Z kolei uwaga o „niepotocznym rozumieniu baśni” (s. 135) nasuwa na myśl analizy Anny Czabanowskiej-Wróbel z *Baśni w literaturze Młodej Polski*¹⁰.

Rozprawa Kvietkauskasa zawiera mnóstwo takich pokus, którym na szczęście autor, mimo znakomitej znajomości naszej literatury, nie ulega, trzymając się z konsekwencją obranych założeń. Zgodnie z nimi rozdział o filozofii Bytautasie wprowadza w część, której przedmiotem są poematy prozą Mykalojusza Konstantinasa Čiurlionisa, Sofiji Kymantaitė-Čiurlionienė, przede wszystkim *Atsibudau netikėtai...* (*Obudziłam się niespodziewanie...*)¹¹, a także Zmitroka Biaduli *Abrazki (Obrazki)* i Pereca Hirszbejna *Vanderer-troymen (Sny wędrowca, 1908)*. Malarstwo Čiurlionisa, pokazywane wówczas w Wilnie na wystawach zbiorowych *Lietuvių dailės draugijos* (*Lietuvių dailės draugija* to Litewskie Towarzystwo Sztuk Pięknych) jako chluba młodej kultury litewskiej, dowód na śmiałość jej dążeń, dzięki swemu uniwersalizmowi wywoływało żywy oddźwięk również wśród odbiorców innych narodowości. Kvietkauskas wydobywa z rosyjskiego „Siewiero-Zapadnego Gołosu” wnikliwe uwagi o jego malarstwie, zamieszczone tam przez żydowskiego poetę symbolistę, Lejba Najdusa. Przypomina też programowe wypowiedzi Samuela Nigera z „*Literarische Monatsschrift*”, postulujące arystokratyzm jako sposób na przezwycięzenie dziedzictwa zniewolenia, jedyną drogę do podniesienia kultury jidysz na wyżyny duchowe ludzkości. Według niego bez „dumnej tożsamości narodowej” (s. 180) nowoczesnej jednostce nie uda się osiągnąć wewnętrznej spójności i odnaleźć harmonii w wszechświecie. W jego projekcie symbolicznej sztuki przyszłości jako ekspresji indywidualium, wyrazu zbiorowości narodowej i odwzorowania kosmosu Kvietkauskas dostrzega

¹⁰ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

¹¹ Równie dobrze tytuł ten można by przetłumaczyć *Obudziłam się niespodziewanie* albo – zgodnie z logiką – *nagle*. Widać, że w tym miejscu przydałby się jakiś komentarz tłumacza.

istotne korespondencje z dziełem litewskiego artysty. Uzmysławia je przez przywołanie kompozycji malarskiej *Rex*, by potem szczegółowo przedstawić mechanizm budowania przestrzeni, a zwłaszcza „wnoszenia się ku transcendentnym przestrzeniom” w *Listach do Dewduraczka* i innych poematach prozą Čiurlionisa. W analizie pozostających w kręgu analogicznych wyobrażeń utworów poetyckich Sofiji Kymantaitė-Čiurlionienė prowadzi interpretację dalej, odsłaniając mroczną stronę owych wzlotów, świat bowiem „doświadczany jako nieskończone, zwierciadlane odbicie samego siebie” jest zarazem otchłanią (s. 207); stąd też od ekstazy krok do przerażenia. Powszechna harmonia okazuje się też pozorna w *Abrazkach* Biaduli, w których dochodzi do konfliktu między „dwoma idyllicznymi rzeczywistościami, których nie da się pogodzić” (s. 209): idylliczną wizją ducha-indywidualisty i wysublimowanym obrazem życia w stanie natury, na wsi, której obcy jest wszelki indywidualizm. Podobnie destrukcyjne sprzeczności ujawniają się przy końcu cyklu *Vanderer-troymen* Hirszbajna – poetycki kosmos rozpadł się pod „ciśnieniem chaotycznych zewnętrznych sił” (s. 216). Na jego gruzach doszło do kolejnych przeobrażeń artystycznych.

Podmuch witalizmu, przemieszczający się przez Wilno w latach 1912–1915, wprowadził do literatury wiele ruchu, zamieszał wśród idei i zainspirował do śmiałych poszukiwań twórczych. Obok Šeiniusa i jego wspomnianej tu już wcześniej powieści *Bangos siaučia* oraz Krainskiego jako autora nie tylko oryginalnej koncepcji psychologiczno-metafizycznej, ale i dramatu *Wo makie noczi* (*W mroku nocy*), w rozdziale poświęconym tej fazie wileńskiego modernizmu Kvietkauskas omawia poezje Jankowskiego, Kleszczyńskiego, Hareckiego, Bahdanawicza i Najdusa.

Bez wątpienia, *Wo makie noczi* daje osobliwy wyraz przekonaniom Krainskiego o otaczającym nas świecie „niepowstrzymanych fal energetycznych, wśród których ludzka świadomość pływa niczym mała łódeczka” (s. 231), nie wykląda bowiem ich wprost, tylko wyraża przez groteskowo odkształconą formę. Kryminalna akcja tego dramatu, analizowanego przez Kvietkauskasa w kontrapunkcie do *Eynzame veltn* Hirszbajna, rozgrywa się nie według reguł gatunku, ale według własnych – irracjonalnych, do wtóru absurdalnych wypowiedzi bohaterów, pacjentów i personelu szpitala psychiatrycznego. Postępują zresztą oni nawet wbrew tym oczekiwaniom, które można by powziąć na podstawie znajomości zapatrywań autora.

Zagadnienie groteski pojawia się też w rozdziale *Poetycki bal maskowy*, dotyczącym twórczości Jerzego Jankowskiego i Zdzisława Kleszczyńskiego. Pisząc o pierwszym z nich, Kvietkauskas odwołał się najpierw do jego niezwykle treściwej – a sporadycznie tylko przypominanej w naszej historii literatury – wypowiedzi programowej z 1909 roku *O przełomie ideowym wśród młodzieży naszej*. Następnie na wspólnej płaszczyźnie interpretacyjnej umieścił *Pogrzeb duszy*, poemat z cyklu *Przemiany*, zamieszczone w antologii *Žorawce* z 1910 roku, oraz cykl *Złote trosy*, napisany jeszcze w Wilnie, ale wydrukowany już w futurystycznym zbiorze *Tram w popszek ulicy* z roku

1920, dostarczając przy okazji kolejnego dowodu na ciągłość tradycji, na zakorzenienie w dokonujących się już w Młodej Polsce przewartościowaniach wielu zjawisk, które zwykło się uważać za gest radykalnego zerwania i bezwzględного nowatorstwa (równoległą drogą podążali na przykład Tytus Czyżewski i Aleksander Wat). Gwałtowność nowoczesnej cywilizacji, jej nieuporządkowanie i zmienność wyzwoliły w człowieku irracjonalne siły, wyrwały z uśpienia „archaiczne bestie”, kulturę zamieniły w zbiór mało użytecznych konwencji, a proces twórczy w rodzaj maskarady, rządzonej „niezrozumiałym i bezlitosnym dla siebie samej, pierwotnym żywiołem podświadomości” (s. 248–249). Jeżeli w skarnawalizowanym świecie Jankowskiego relatywizm sprzyja rozkiełznaniu wyobraźni, to u Kleszczyńskiego odgrywa rolę przeciwną, uniemożliwiającą wszelką spontaniczność. W jego „ironicznym teatrze marionetek” panuje niepodzielnie konwencjonalność, wszystko w nim wydaje się względne i pozorne, choć w istocie – jak zauważa Kvietkauskas w celnym, ale nieco zbyt krótkim odczytaniu *Pogrzebu lalki* – tłem pustych rytuałów jest w tomie „ciemność nocy, niezbadana głębia, bezwolny i chaotyczny strumień życia [...], bezcelowa aktywność miasta” (s. 250).

W zbiorze jednego z najważniejszych poetów białoruskich XX wieku, Maksima Bahdanowicza, *Wjjanok (Wianek, 1913)* miasto to nie złowrogie tło dla pozbawionych autentyczności ludzi-kukielek, nie strumień, ale rwący „nurt, który wciąga i jednakowo miesza z sobą osoby, głosy, fragmenty rzeczywistości [...], groźna, destabilizująca realność i nikomu niepodlegająca siła” (s. 278). Choć krępuje ono i wyradza to, co naturalne, to i w nim znajdują ujście dionizyjskie, „tajemnicze, chtoniczne siły”, tkwiące u podstaw frapującej wizji poetyckiej Bahdanowicza.

Inny wileński symbolista, piszący w jidysz ziemianin, Lejb Najdus, autor tomu *Lirik. Ershtes bukh (Liryka. Księga pierwsza, 1915)*, zakomponowanego jak utwór muzyczny i wydanego w Wilnie na wzór paryskich *les livres d'artiste* (s. 291) – łączył witalizm z arystokratyzmem. Już we wcześniejszych utworach stworzył on własny język poetycki, będący językiem zmysłowej miłości, dzięki któremu czy też dzięki której spoił z sobą obserwację codzienności i odwołania do kultury wysokiej, konkret i wysublimowanie, różne piętra znaczeniowe i rejestry stylistyczne, co w ostatnich wierszach pozwoliło mu dać osadzony w realiach, niezwykle sugestywny obraz uniwersalnej harmonii, jedności bytu, pojętej też jako jedność i harmonia różnych sfer kulturalnych Wilna oraz różnych podwileńskich światów. W wierszu Najdusa *Der tog iz a midert zu mayrev gegangen (Zmęczony dzień wędrował ku wieczorowi)*, wirtuozowsko zinterpretowanym przez Kvietkauskasa, w dialog wchodzi modlitwy żydowska i chrześcijańska: „we wspólnej przestrzeni przyrody zaczynają się niespodziewanie nakładać na siebie niczym w palimpseście, łączyć się i współbrzmieć w nierozzerwalnym już teraz *kontrapunkcie religijnych tradycji*” (s. 305). Trudno sobie wymarzyć lepszy przedmiot na zakończenie pracy o polifonii niż poezja Najdusa. Być może to dlatego w polskim tłumaczeniu pominięto rozdział podsumowujący, choć szkoda, że czytelnik nie został

w ogóle poinformowany o motywacjach takiego posunięcia. Szkoda też, że i inne decyzje translatorskie, począwszy od modyfikacji tytułu, nie zostały przedstawione. Godny najwyższego uznania, ogromny wysiłek translatorski, jakim było bez wątpienia udostępnienie polskiemu czytelnikowi tej rozprawy Mindaugas Kvietkauskasa, powinien zaowocować dłuższą refleksją, ujawnieniem zasad przyświecających tłumaczeniu, a nie tylko zdawkowym, nawet nie półstronicowym *Słowem od tłumacza*.

Można się stamtąd dowiedzieć, że oprócz widniejącej na karcie tytułowej polonistki i lituanistki Beaty Kalęby, doświadczonej już w pracy nad przekładami, w przedsięwzięciu brały też udział trzy inne, początkujące osoby: jedna w szerszym, wskazanym już zakresie, dwie inne w mniejszym, nieujawnionym. Trudno też zorientować się, choć być może informacje te skutecznie ukrywają się w tym czy innym przypisie, kto dokonywał filologicznych tłumaczeń z rosyjskiego, jidysz i białoruskiego. Jeżeli jakość pierwszych dwóch budzi uznanie, to ostatnie pozostawiają wiele do życzenia, gubiąc wartość literacką, a niekiedy nawet sens cytowanych fragmentów. Niewiele tu zresztą pomogło odnalezienie niektórych utworów w *Antologii poezji białoruskiej* Jana Huszczy, gdyż one również nie oddają należycie wartości oryginałów. Skądinąd dobrze byłoby odnotować, że opowiadania Jonasa Biliūnasa były już przyswajane polszczyźnie¹², choć i w tym wypadku należałoby się pewnie wstrzymać z wykorzystaniem tych przekładów. Tak czy inaczej, dają tu o sobie znać rozmaite usterki, które obciążają nie tyle konto tłumacza (tłumaczy), ile redaktora, którego nazwiska brakuje na stronie redakcyjnej książki, a wprawnej ręki – na pozostałych. W ferworze pracy przekładowej można niejedną omyłkę przeoczyć czy zostawić wątpliwość do późniejszego rozstrzygnięcia, a następnie w natłoku podobnych spraw już tam nie wrócić, rolę wydawnictwa natomiast jest to wszystko wyłapać i poprawić. Najwłaściwiej zresztą byłoby, gdyby tłumaczenie zostało przejrane przez jakiegoś lituanistę, kogoś, kto wychwyciłby na przykład przyczyny niezrozumiałości zdania „Poeta [...] wybiera poczucie desublimacji sztuki” (s. 225) (poczuć się nie wybiera), gdyż tkwi ona w niekontrolowanie dokonanej podmianie słowa *judesys* – ruch, na *jausmas* – poczucie. Fraza: „Poeta [...] pasirenka *meno desublimacijos judesį*”¹³ powinna po polsku brzmieć: „Poeta [...] wybiera gest *desublimacji sztuki*” (albo „chwyt”); z zachowaniem sygnału cytowania, ponieważ autorem sformułowania „desublimacja sztuki” jest Schorske.

Przy okazji można by też zauważyć, że właściwy przekład tytułu noweli Biliūnasa *Brisiaus galas* to *Koniec Brysia*, a nie *Brisiusa*, jako że dotyczy ono psa o popularnym swego czasu w Rzeczypospolitej nazwaniu. Warto by też zadbać, by Tyfona nie nazwano Teofanem, a Лясун (Liasun) – tytułowa postać jednego z cyklów Bahdanowicza, duch z białoruskiej mitologii, władca lasu,

¹² J. Biliūnas, *Smutna opowieść i inne opowiadania*, przeł. A. Lau-Gniadowska, Warszawa 1956.

¹³ M. Kvietkauskas, *Vilniaus literatūrų kontrapunktai...*, s. 247.

Leśny czy Borowy, nie został przerobiony na leśnika, i to w rozdziale dotyczącym podziemnego, chtonicznego świata.

Czytelnik *Polifonii* już na IV stronie okładki napotyka pozbawione przydawki dopełniaczowej słowo *przejaw* zamiast *zjawisko* („najślabiej rozpoznany przejaw”, po litewsku *reiškinys*), a wewnątrz książki, na poziomie leksyki, trafia raz po raz na różne pospieszne, nieprzemyślane lub błędne rozwiązania, na przykład na paragatunkowe określenie „cykl przyrodniczy” zamiast na ścisły termin „cykl natury” (lit. *gamtos ciklas*¹⁴; mowa o „kategoriach czasu lub cyklu natury”). Podobnie „zewnątrzny chaos” stał się „postronnym chaosem” (s. 217), „skarnawalizowane Wilno” – „karnawalicznym” (s. 262), „harmonijna, apolińska propozycja” – „harmonizującą” (s. 181). To dość poważne niedopatrzenia, a przecież chciałoby się pospierać także o kwestie subtelniejsze, jak szyk zdania czy wyrazów, o to np. że „jednowymiarowe typy” to zgoła nie to samo, co „typy jednowymiarowe” (s. 148), ponieważ pierwsze występują w życiu, a drugie – w poetyce. Określenie „na modłę Jugendstilu” (s. 192) jest jednocześnie mylące i pejoratywne, a zwrotu litewskiego „jugendo maniera” właściwiej byłoby nie zawracać do niemieckiego źródłosłowu, ale oddać „w secesyjnej manierze”.

Praca Mindaugasa Kvietkauskasa, choć nie jest pozbawiona walorów literackich, nie ma charakteru popularnego, stąd jej trudny, ale precyzyjny język wymaga adekwatnego oddania w przekładzie – bez zbędnych kolokwializmów typu „wodolejstwo” i „usensownia się” (zamiast „nabiera sensu”). To już zdecydowanie sprawa redaktora, który też powinien był dostrzec i usunąć krępujące pomyłki, podobnie jak korektor nadmiar głosek *a* w słowie „kakofoonia”. Jednocześnie najzupełniej bez potrzeby wypunktowano jako błąd szacowny słowiański archaizm, zastosowany przez Jankowskiego zgodnie ze stylistycznymi preferencjami epoki: „Wielka jest nasza obec [sic!]” (s. 192).

W gestii redakcji było też wyłapanie rozmaitych niekonsekwencji – a to, że strofa w oryginale pięciowersowa w tłumaczeniu jedną linijkę zgubiła, a to, że tytuły czasopism należy zapisywać według norm obowiązujących we właściwych im językach (np. „Vilniaus žinios”, a nie „Vilniaus Žinios”), a to znów, że zapis Mikołaj Konstanty Čiurlionis jest hybrydyczny, kiedy właściwy i konsekwentny to Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Takich uchybień jest niestety więcej i nie sposób nie mieć tu żalu do renomowanej oficyny wydawniczej o brak należytego przygotowania książki do druku.

Mimo to jednak dobrze się stało, że pięć lat po wydaniu litewskim pionierska rozprawa Mindaugasa Kvietkauskasa ukazała się po polsku. Rzadko przecież przekłada się z litewskiego na polski; nieporównywalnie częściej – w Polsce nie uświadamia się skali tego zjawiska – prace naszych autorów publikowane są na Litwie. A przecież, jak widać, powstają tam dzieła, bez dostępu do których byłibyśmy dużo ubożsi.

¹⁴ *Ibidem*, s. 197.

W *Polifoniczności literatury w Wilnie* splatają się myśli, motywy, tematy, w nieoczekiwane interakcje wchodzi z sobą sprzeczne, a nawet antagonistyczne tradycje kulturalne, żywioły narodowe, indywidualne ambicje, które, teoretycznie rzecz biorąc, powinny się zwalczać i wykluczać. Ma ona w tym pewne podobieństwo do – przywołanego we wstępie do rozprawy – oratorium Onutė Narbutaitė *Centones meae urbi*, choć jego zakrój, pomimo skromności, jest symfoniczny. W obliczu na pozór niemożliwego do ogarnięcia chaosu Mindaugas Kvietkauskas stworzył dzieło bogate i zdyscyplinowane, wyrafinowane intelektualnie i znakomicie skomponowane, słowem: koncertowe.

