

## **Czytać, czego nie zapisano. Człowiek tłum Edgara Allana Poeego i jego polskie przekłady**

Opowiadanie Edgara Allana Poeego *Człowiek tłum* jest prozą powierzchni – tego, co się nam jawi, co się nam wydaje, co tylko wygląda. Nie bez przyczyny te właśnie określenia wyznaczają podstawowy rytm narracji. W *Człowieku tłum* Poe ustawił ostrość tak, że wyraźnie widzimy zaporowaną powierzchnię okiennej szyby, która oddziela siedzącego w kawiarni narratora od strumienia przechodniów na londyńskiej ulicy. Ale tak ustawiona ostrość tyleż sprzyja koncentracji na szklanej powierzchni okna, ile domaga się spojrzenia idącego głębiej, pod podszewkę widzialnego świata. Im bardziej oko narratora zatrzymuje się na tym, co zewnętrzne – na kawiarnianej szybie, potem zaś na jej odpowiednikach: ubiorze, zachowaniu i twarzach przechodniów, tym bardziej natarczywa staje się sugestia niedostrzegalnej głębi. Tę głębię powołuje do życia nadreprezentacja powierzchni. Powierzchnia daje się ująć w słowa, staje się tematem opisu, natomiast to, co być może pod nią tkwi, jest nieoznaczone, choć niepokojące, nieuchwytnie, choć drażniące. Głębia, być może iluzoryczna, nęka narratora, a wraz z nim uwodzonego jego opowieścią czytelnika. Sprzężenie obu światów w opowiadaniu Poeego pozwala uznać głębię za funkcję powierzchni.

Szanując optykę Poeego, przyjrzyjmy się zatem powierzchni opowiadania. Jego narrator przeszedł niedawno nienazwaną chorobę i wraca do zdrowia. Spędza czas w londyńskiej kawiarni, gdzie siedzi przy oknie, czytając gazety. Ta czynność czytania zostaje wkrótce przeniesiona na rzeczywistość poza kawiarnią, za szybą; przedmiotem lektury staje się to, co dzieje się na londyńskiej ulicy. Tłum przechodniów, który skupił na sobie uwagę narratora, najpierw jawi mu się jako niezróżnicowana ciżba, by po chwili zamienić się w różnorodny zbiór grup i typów ludzkich. Narrator, nie wychodząc z kawiarni, jak rasowy detektyw, z drobnych atrybutów i zewnętrznych cech przechodniów, odczytuje ich zawody, a nawet charaktery. Wyodrębnia z tłumy urzędników, złodziejasków, hazardzistów, kupców, żebraków, ulicznice, pijaków. Odstające ucho przechodnia jest dla niego dowodem na to, że ma przed oczyma kancelistę, który za uchem zwyczajowo przytrzymuje pióro. Przepastne rękawy innej grupy przechodniów zdradzają gotowych do pracy kieszonkowców, a odstający kciuk świadczy o uprawianiu hazardu. Wśród tego wielobarwnego tłumy oko obserwatora wyłapuje tajemniczą postać – jest na tyle intrygująca, że narrator wstaje, wychodzi z kawiarni i podąża za nią. Śledzi jej ruchy przez wieczór, noc i nowy dzień, aż do kolejnego zmierzchu. Razem z tajemniczym mężczyzną idzie na bazar, wchodzi do sklepów, krąży po placu, miesza się w tłumie przed teatrem, zagląda do dzielnicy nędzy, wraca na główny deptak miasta. Wreszcie, wycieńczony

wielogodzinnym śledztwem, staje przed wędrowcem, spogląda mu w twarz, ale nieznajomy nie odpowiada spojrzeniem, nie zauważa go i odchodzi. Zostawia narratora w przekonaniu, że miał do czynienia z człowiekiem kryjącym w sobie dramatyczną tajemnicę, być może tajemnicę przerażającej zbrodni.

Proponuję spojrzeć na to krótkie opowiadanie Poe'go jako na opowieść o obsesyjnej potrzebie odczytywania powierzchni widzialnego świata – o próbach przejścia od wyglądu do znaczenia, od widzenia do „wiedzenia”, od powierzchni do głębi. Takim modelowym przykładem doszukiwania się znaczeń ukrytych w śladach lub zapisanych na twarzach jest działalność detektywa lub fizjonomisty. Obie te funkcje łączy w sobie postać wielkowiejskiego *flaneura*, dlatego nie tylko wędrujący po ulicach Londynu mężczyzna z opowiadania Poe'go, lecz także jego narrator, czytający z twarzy przechodniów, takim właśnie określeniem bywają opatrywani. O *flaneurze* w *Człowieku tłum*u pisał zafascynowany opowiadaniem Baudelaire, po latach wątek ten podjął polemicznie Walter Benjamin<sup>1</sup>.

Ale obok pracy detektywa i fizjonomisty, działalnością, która nie zaspokaja się przyswojeniem sobie „prawdy powierzchni”, lecz próbuje odczytać to, co pod powierzchnią ukryte, jest *a fortiori* praktyka przekładu. Dlatego chciałbym zestawić tu dwa polskie tłumaczenia opowiadania Poe'go – młodopolski przekład Stanisława Wyrzykowskiego i spolszczenie Sławomira Studniarza sprzed kilku lat – by dowiedzieć się, co obaj tłumacze spod powierzchni słów zdołali wyczytać<sup>2</sup>. Oba przekłady czytam jak kolejne warstwy tekstu wyjściowego, nie tyle nadpisujące się nad oryginałem (bo to by sugerowało jakąś hierarchię), ile wpisujące się w jego sensy, a tłumacze traktuję jak współczynniki spacerujących ze mną po tekście Poe'go, bo tłumacz, jak *flaneur* czytający zapisane na twarzach przechodniów tajemnicze historie, odczytuje historie przekładanego tekstu, który rozciąga się przed nim na płaskiej powierzchni kartki.

Opowiadanie Poe'go zaczyna się od metamorfozy. Jego narrator, wylaniając się z bezimiennej choroby, zamienia się w obserwatora. Chory, który wskutek choroby stracił zainteresowanie światem, nie ma daru obserwacji. Obserwacja przychodzi wraz z powrotem do zdrowia. Jest efektem dokonującej się w narratorsze zmiany rekonwalescencyjnej: umysł zdrowego już narratora żarliwie „chłonie” rzeczywistość. Można domniemywać, że jego choroba była zaprzeczeniem tego stanu umysłowej chłonności. Zamykała narratorsa we własnym świecie doznań, osłabiwszy wprawdzie więź go ze światem zmysłu.

W przekładzie Studniarza to nowe otwarcie narratora nazwane przez Poe'go „keenest appetency” jest „stanem żarliwej chłonności”, a w znacznie wcześniejszym przekładzie Wyrzykowskiego – „najbystrzejszej przenikliwości”. To zasadnicza różnica terminologiczna, wynikająca z odmiennych odczytań tekstu. „Chłonność” sugeruje przyswajanie rzeczy,

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Illuminations*, pod red. H. Arendt, Fontana, Londyn 1979, s. 174.

<sup>2</sup> Cytaty w języku angielskim z tomu: *Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York 1951. Fragmenty polskich przekładów na podstawie: E.A. Poe, *Opowiadania*, t. 1, tłum. S. Wyrzykowski, wyboru dokonał i przedmową opatrzył Władysław Kopaliński, Warszawa 1986 oraz E.A. Poe, *Wybór opowiadań*, tłum., wybór i postowie S. Studniarz, Warszawa 2002. W tekście głównym fragmenty przekładów oznaczam odpowiednimi skrótami (S. Wyrzykowski – W, S. Studniarz – S), w razie potrzeby podaję także numery stron.

otwarcie się na to, co zewnątrz ma do zaofiarowania, sygnalizuje nowo odkrytą gotowość zmysłów do komunikowania podmiotu o świecie. Tłumacz używający słowa „przenikliwość” idzie dalej: spojrzenie narratora nie jest absorpcją zewnętrznych jakości postrzeganych rzeczy, ale przebicciem się przez ich wierzchnie warstwy i dotarciem do czegoś, co można nazwać ich sensem. Przenikliwość zakłada istnienie świata przesłoniętego zasłoną, dzieli go więc na powierzchnię i głębię. Myśl lub spojrzenie nazwane „przenikliwymi” potrafią, jak czytamy w *Słowniku języka polskiego*, „przeniknąć dogłębnie”. Chłonność z kolei wiąże się z zadowalaniem się tym, co można zobaczyć na powierzchni rzeczy, podkreśla stan umysłu gotowego raczej do otwarcia się niż do otwarcia rzeczywistości.

Już na samej powierzchni przekładu widać, że obaj tłumacze inaczej rozkładają akcenty w opisie stanu ozdrowienia narratora. Jest to stan („the mood... when the film from the mental vision departs”), w którym u Wyrzykowskiego „rozprasza się obłok, co tłumili jasność widzenia duchowego”, natomiast u Studniarza „spada bielmo zaciemniające intelektualny ogląd”. Oprócz tego, że te dwa zdania mają odmienną stylistykę, mówią o dwóch różnych stanach, a ich odrębność jest wyznaczona przez odległość semantyczną między „obłokiem” a „bielmem”. Obłok jest zewnętrzną przeszkodą uniemożliwiającą jasność spojrzenia i osłaniającą rzeczy; bielmo nie jest zasłoną rzeczy, ale wadą aparatu percepcji – zasłania nieprzejrzystą warstewką (wewnętrzne) oko. Opisane wyżej rozróżnienie między przenikliwością a chłonnością, a więc między otwarciem rzeczy a otwarciem się na rzeczy, ma tu swoje konsekwentne przedłużenie – obłok nie pozwala patrzeć przenikliwie, bielmo nie pozwala chłonąć. Studniarz opisuje więc powrót do zdrowia w kategoriach zmiany podmiotowej – zachodzi ona w narratorze, w jego wewnętrznych możliwościach oglądu rzeczywistości i nawiązania z nią kontaktu. U Wyrzykowskiego rekonwalescencja jest zmianą w środowisku narratora, w sposobie, z jakim świat się do niego przebija. Zmiana zachodzi w przedmiotach, a nie w podmiocie. Tu, wraz z powrotem narratora do zdrowia, jaśniej nie tyle umysł, ile rzeczywistość.

Zmianę, którą przeszedł narrator, Poe definiuje jeszcze dokładniej w kolejnych zdaniach drugiego akapitu, podsuwając czytelnikowi nazwiska dwóch filozofów, Leibniza i Gorgiasza: ten pierwszy ma być uosobieniem „przejrzystego rozumowania” [W] lub intelektualnej „szczeroci i wymowności” [S], ten drugi – to „bałamutna i nikła retoryka” [W] lub „obłądna, acz błaha retoryka” [S]. Dojście do zdrowia oznacza więc zastąpienie Gorgiasza Leibnizem, retoryki rozumowaniem (rozumem), a także: stylu myślenia, a więc też: powierzchni głębią. Jeśli zachodzi ta ostatnia okoliczność, otrzymujemy zapowiedź odejścia od zauroczenia powierzchnią, które kojarzy się tradycyjnie z szaleństwem, i wybór rozumu, który jasnością myśli potrafi przebić się przez powierzchnię ku głębi. Ten wyemancypowany, „leibnizowski” rozum, efekt rekonwalescencji i dochodzenia do zdrowia, w opowiadaniu Poe’go odpowiada więc za poszukiwanie ukrytych treści w tym, co zewnętrzne. Poszukiwanie to zamienia się jednak u Poe’go w obsesję. Nie pozwalając narratorowi przyjąć faktu istnienia czystej, a więc nieznaczającej zewnętrzności, każe mu tę zewnętrzność interpretować: śledzić „Człowieka tłumy”, chodzić za nim

w obfędnym przywiązaniu i uzależnieniu, w nadziei, że pod jego twarzą kryje się tajemnica, którą rozum może przeniknąć. Ozdrowienie narratora jest więc paradoksalnie początkiem nowej choroby – nieumiejętności przyjęcia powierzchni obserwowanego świata. To choroba kompulsywnej wiary, że pod powierzchnią kryje się prawda, którą dopiero należy odczytać. Opowiadanie o ozdrowieniu zamienia się w historię obsesji.

Ciekawe, że narrator Poego wybiega za jedną tajemniczą twarzą, choć wcześniej odczytał ich dziesiątki, siedząc – „wtuliwszy się w szybę” [S 111] – w londyńskiej kawiarni. To jedno oblicze niepokoi w sposób szczególny, gdyż, jak można się domyślać, ono właśnie nie poddało się interpretacji. A twarz niezinterpretowana i nieodczytana byłaby nie do przyjęcia w świecie narratora, który za model swojego komunikowania się z rzeczywistością obrał przejrzysty rozum Leibniza (w tle pozostaje, ironicznie, pamięć o Leibnizowskich monadach). Postawmy tezę, że tajemniczy „Człowiek tłumy” nie dał się odczytać, bo jego twarz nie była zapisana. Okazała się czystą powierzchnią, albo też – w swojej jednostkowości – nie dała się uchwycić w żadne językowe formuły, a tym samym pozostała nieodczytana. Odczytać można bowiem to, co należy do ogólności, do typów i klas, tak jak odczytani zostali przedstawiciele rozpoznawanych przez narratora zawodów; poza możliwością lektury leży natomiast jednostkowość, oblicze anonimowego mężczyzny, którego do żadnej ze znanych narratorowi kategorii nie udało się z pewnością przypisać. Narrator nie ma dla niego języka – dlatego wybiega za wędrownym i obsesyjnie podąża jego tropem.

Zwróćmy w tym miejscu uwagę na to, że istotnym rysem opowiadania jest gra wielojęzyczności. Tekst zaczyna się od francuskiego cytatu z Le Bruyere’a – *C’est grand malheur, de ne pouvoir être seul*, na tej samej stronie znajdziemy jeszcze obcojęzyczne zdanie, tym razem po niemiecku – *es lässt sich nicht lesen*, przełożone na angielski – *it does not permit itself to be read*, odnoszące się do niemieckiej książki, a akapit niżej frazę grecką – *αχλutz η πριυ επηενν*. W ostatnim zdaniu opowiadania pojawi się jeszcze jeden zwrot obcojęzyczny, tym razem z łaciny, a będzie to tytuł jednego z dzieł niemieckiego autora Grünningera – *Hortulus Animae*. Te obcojęzyczne cytaty, dla wielu czytelników Poego nieczytelne, są zaparowaną szybą, nieprzezroczystą powierzchnią, za którą kryje się zapisany w nieznanym języku sens. Zwroty obcojęzyczne to przykłady tekstów, których założona głębia pozostaje do odczytania. Zakłada się tu istnienie sensu, choć dla wielu czytelników nieznających języka jest on niedostępny. Obcojęzyczne cytaty nie są dla nich pozbawionym sensu wtrętem, ale fragmentem tekstu, co do którego mają pewność, że niesie jakąś, niedostępną im w tej chwili, ale dającą się w pewnych warunkach odczytać, treść. Domagają się więc przekładu. O ile w opowiadaniu Poego zdanie niemieckie jest przełożone na angielski, o tyle fraza francuska, grecka i łacińska pozostają w oryginalnym brzmieniu. To zdania, które (dla niektórych czytelników) „nie dają się czytać”, *do not permit themselves to be read*. Ustanawiają status wszystkich pozostałych zdań opowiadania i wyznaczają czytelnikom syzyfowe zadanie: lekturę opowiadania, a także jego przekład, co ma być jak skanowanie powierzchni prowadzone po to, by odnaleźć pod powierzchnią sens, czyli głębię, podobną do tej, którą próbował znaleźć

narrator, przyglądając się twarzy „Człowieka tłumu”. Końcowym efektem tej pracy może być to samo, co spotkało narratora: kiedy w końcu spojrzął w twarz Człowiekowi, którego całą noc i cały następny dzień śledził, zaprzestał dalszego wędrowania jego tropem, gdyż zrozumiał, że nie dowie się „niczego więcej ani o nim, ani o jego uczynkach” [W 195]. Spojrzenie w oczy „Człowiekowi tłumu” uświadomiło narratorowi, że tylko tyle może się z niej dowiedzieć, ile w niej zobaczy, że tej twarzy nie przeczyta, bo ona „nie daje się czytać”. Czy ten koniec nie jest więc jednak przyznaniem zwycięstwa Gorgiaszowi nad Leibnizem, retoryki nad rozumem? Jeśli ostatecznie niezgłębione, a więc nieodczytane sekrety, ukryte rzekomo pod twarzą „Człowieka tłumu”, porównane są z księgą o obcojęzycznym tytule *Hortulus Animae*, a całe opowiadanie kończy się powtórzeniem niemieckojęzycznej frazy, przypominającej o tekście, który „nie da się czytać”, nie pozwala się czytać, stawia opór próbom interpretacji, to zostajemy na powierzchni, stajemy wobec obcojęzycznego, niedostępnego nam i nieczytelnego komunikatu. Ta ostateczna powierzchowność uznana zostaje za „łaskę Bożą” [W], za „błogosławieństwo” [S], jakby narrator chciał powiedzieć: dobrze, że nie potrafimy niektórych tekstów przeczytać. Dobrze, że Leibniz, ze swoją klarownością umysłu, ponosi porażkę.

To punkt dojścia opowiadania, kres wędrówki narratora. Od konstatacji, że są pewne treści, których nie da się wypowiedzieć, tak jak niektórych księzek nie da się czytać, do uznania tego faktu za błogosławieństwo, gdyż treści te mogą być dla nas niebezpieczne – to tajemnice przerażające jak najokrutniejsze zbrodnie. *Es lässt sich nicht lesen*, lub *It does not permit itself to be read* – obaj tłumacze jednakowo oddają tę zasadniczą dla opowiadania Poego frazę: „nie da się czytać”. Ale jest to fraza dwuznaczna – „nie da się” jako wyrażenie bezosobowe oznacza tyle co „nie można jej [książki] czytać”, istnieje jakaś przeszkoda, choćby zewnętrzna, uniemożliwiająca lekturę, na przykład „nie da się czytać, bo jest za ciemno”. Można jednak iść bliżej niemieckiego i angielskiego oryginału i dostrzec w tym wyrażeniu zdanie z orzeczeniem i podmiotem. A więc nie tyle „nie da się czytać tej książki”, ile „ta książka nie da się czytać” – czyli: nie pozwala się czytać, gdyż sama stawia opór lekturze.

Gdy sformułowanie to powraca w drugim zdaniu opowiadania w lekko zmodyfikowanej formie, zmieniającej „czytanie” na „wypowiadanie” („they do not permit themselves to be told”), tylko Wyrzykowski powtarza zastosowaną wcześniej strukturę zdaniową, pisząc, że „bywają tajemnice, które nie dają się wypowiedzieć”, Studniarz natomiast odchodzi od swojej pierwotnej wersji – „istnieją sekrety, które nie chcą przejść przez gardło”. Sekwencja Poego, „es lässt sich nicht lesen – it does not permit itself to be read – they do not permit themselves to be told”, w pierwszym przekładzie przybiera postać: „es lässt sich nicht lesen – nie daje się czytać – nie dają się wypowiedzieć”, a w drugim: „es lässt sich nicht lesen – nie da się czytać – nie chcą przejść przez gardło”. Wyrzykowski trzymał się oryginału, powtarzając pierwszą frazę, Studniarz pokusił się o idiom, odchodząc od powtórzenia i gubiąc pierwotny sens. Ten idiom oznacza wstyd, zażenowanie, które jawią się jako czynniki uniemożliwiające lekturę – *Słownik frazeologiczny* definiuje wyrażenie „coś nie chce przejść przez gardło” w następujący sposób:

„ktoś nie chce lub nie może czegoś powiedzieć, bo odczuwa lęk albo nie chce sprawiać przykrości”. Gdy Wyrzykowski pisze, że pewne treści „nie dają się wypowiedzieć”, stawia bardziej radykalną, a chyba bliższą Poemu tezę istnienia treści, które nie poddają się artykulacji, bo tkwią poza możliwościami języka. Nie jest to więc wewnętrzna cenzura (na przykład lęk) wstrzymująca ujawnianie niektórych treści, ale niemożność wynikająca z istoty rzeczy, z nieprzekładalności pewnych sensów na język. Jest to niemożność nie tyle podmiotu (wypowiedzi), ile (jej) przedmiotu. Podsumujmy: opowiadanie zaczyna się od spostrzeżenia, które możemy czytać na dwa sposoby – są tajemnice, których nie usłyszymy, gdyż wstyd lub lęk nie pozwalają nam ich wypowiedzieć (w tym kierunku zmierza przekład Studniarza), albo też one same stawiają opór językowi, pozostając poza słowami (odczytanie bliższe Wyrzykowskiemu). Ponieważ Poe wspomina na początku opowiadania o niemieckiej książce, a więc o tekście obcojęzycznym, uznajmy za Wyrzykowskim, że to kwestia ograniczeń języka, a nie wewnętrznej cenzury wstydu czy lęku, ma tu znaczenie podstawowe.

Dyskusja nad pierwszymi zdaniami opowiadania każe nam przyjrzeć się bliżej zdaniom zamykającym utwór, jest on bowiem spięty wyraźną klamrą. Ostatnie zdanie Poego, wypowiedziane po kapitulacji narratora, zaczyna się od słów: „The worst heart of the world is a grosser book than *The Hortulus Animae*”. Polscy tłumacze odmiennie przekładają to, zdawałoby się, proste zdanie: „Serce, najgorsze na świecie, jest księgą niedostępniejszą niż *Hortulus Animae*” [W] lub „Sekrety zapisane w najnikczemniejszym sercu na świecie są bardziej odrażającą księgą niż *Hortulus Animae*” [S]. Drogi tłumacz rozchodzą się już przy przymiotniku „grosser”: Wyrzykowski, pisząc o „najgorszym sercu”, stwierdza, że jest ono niedostępne, dla Studniarza jest ono odrażające, co wzmacnia omówione wyżej rozróżnienie między dwiema interpretacjami zdania „nie da się czytać”, jakie proponują obaj tłumacze. Studniarz jednak uzupełnia tekst Poego: nie chodzi tu już o serce, ale o jego treść, czyli sekrety serca. Tłumacz dokonuje tu dość daleko idącej interpolacji, wprowadzając „sekrety”, wzmacnia opozycję powierzchni i głębi, ale też, co ważniejsze, wprowadza metaforę lekturową, gdy stwierdza, że te sekrety są w sercu zapisane. Dla Studniarza rzeczywistość to tekst, który należy odczytać – ta interpretacyjna ingerencja jest dobrze osadzona w oryginalnej metaforze opowiadania Poego, pamiętajmy bowiem, że *Człowiek tłumy* zaczyna się od przywołania książki i przywołaniem książki się kończy, a problemem wyjściowym staje się możliwość lub niemożliwość czytania.

Obaj tłumacze inaczej spacerują po tym intrygującym tekście i inne sensory wyczytują z twarzy przechodnia. W ostatnim akapicie opowiadania narrator Studniarza „żądny jest przeniknięcia jego [to jest Człowieka tłumy] tajemnicy, która tak mnie urzekła”, narrator Wyrzykowskiego „poprzysięga sobie nie wyrzec się dochodzeń, które rozbudziły we mnie najwyższe zajęcie”. W angielskiej wersji zdanie to brzmi: „resolute not to abandon a scrutiny in which I now felt an interest all-absorbing”. Studniarz, odchodząc od dosłowności przekładu, przypomina więc o tym elemencie postaci Człowieka, który kazał narratorowi śledzić go przez całą noc i cały dzień – pojawia się słowo

„tajemnica”, którego w oryginale nie ma. Wraca też słowo z początku opowiadania – „przeniknięcie”. W zestawieniu z „dochodzeniem” Wyrzykowskiego ma ono sens przebijania się przez powłokę, dostrzegania tego, co ukryte. „Dochodzenie” przywołuje na myśl racjonalne procedury, umiejętność świadomego i ukierunkowanego wykorzystania władz umysłu, dlatego też narrator Wyrzykowskiego podejmuje się realizacji pewnego planu, zakłada, że będzie dochodził, a więc badał. Wyrzykowski zresztą do tego ostatniego czasownika jest szczególnie przywiązany – jego narrator oznajmia na przykład: „podając się urokowi niezwykłego oświelenia, począłem badać twarze ludzkie” [W 190], gdy u Studniarza występuje czasownik mniej intencjonalny, niekoniecznie wiążący się z analityczną pracą intelektu: „zacząłem bliżej przyglądać się pojedynczym obliczom” [S 110]. O ile u Wyrzykowskiego narrator „poprzyściągł sobie”, a więc znowu świadomie dokonał wyboru określonego typu działań, o tyle u Studniarza „jest żądny”, kieruje nim potężniejsza od niego siła, która może pozostawać poza kontrolą podmiotu. Ten narrator został urzeczony, a więc pozostaje pod wpływem uroku tajemnicy, jest już w mocy Człowieka. Przekład Studniarza, bardziej niż Wyrzykowskiego, pozwala więc przyjąć interpretację, która w postępowaniu narratora doczytuje się śladów obłądu.

Takie przesunięcie znaczeń, akcentujące u Wyrzykowskiego intencjonalne, świadome działanie, u Studniarza zaś prowadzące do podkreślania elementu mimowolności i działania pod wpływem siły, nad którą narrator do końca nie panuje (obłądu?), znajdziemy w dwu przekładach sformułowania Poego w jednym z wcześniejszych akapitów opowiadania: „in my then peculiar mental state” [324], czyli dosłownie „w ówczesnym osobliwym stanie mojego umysłu”. Obaj tłumacze dokonują tu ciekawych uściślających interpolicji, jakby w przekonaniu, że ogólnikowe słowo „peculiar” – czyli osobliwy, dziwny – domagało się uzupełnienia. Wyrzykowski pisze o „osobliwym skupieniu mojego umysłu”, Studniarz idzie, nie po raz pierwszy zresztą, dużo dalej: „wprawiony w stan swoistego transu”. Dla starszego tłumacza, akcentującego, jak wspomnieliśmy, analityczną i świadomą pracę obserwatora, stan umysłu jest skupieniem, a więc stanem charakteryzującym się czujnością, badawczym nastawieniem, koncentracją na przedmiocie dociekań. Zwróćmy uwagę, jak odległe jest to od wyczytanego przez Studniarza transu, oznaczającego, że umysł jest w stanie pobudzenia, ba, że znajduje się w mocy sił, nad którymi nie panuje – bo uruchomione zostały procesy, które przejęły nad nim władzę. Skupienie i trans to dwa słowa znakomicie charakteryzujące bieguny, między którymi może znaleźć się interpretacja opowiadania Poego, a tym samym jeden z wyników tej interpretacji – przekład.

Ciekawa jest drobna z pozoru różnica w przekładzie końcowego fragmentu tego zdania. Dzięki skupieniu lub transowi narrator przyznaje bowiem, że mógł „niejednokrotnie dzieje długich lat odczytywać w tym krótkim mgnieniu jednego spojrzenia” [W] lub „w mgnieniu oka wyczytać z niej [to jest z każdej twarzy] historię całego życia” [S]. To, co Wyrzykowski określa „krótkim mgnieniem jednego spojrzenia”, u Studniarza staje się „mgnieniem oka” – wydaje się, że różnica sensów jest niewielka lub zgoła żadna, zamiast „spojrzenia” mamy w późniejszym przekładzie metonimicznie związane

z nim „oko” – przejście od funkcji do organu. Dzieje się tu jednak coś ważniejszego niż wspomniane metonimiczne przesunięcie: następuje bowiem wyraźna frazeologizacja wypowiedzi. O ile „mgnienie spojrzenia” jest okazjonalną frazą opisową, o tyle „mgnienie oka” jawi się jako fraza skonwencjonalizowana, frazeologizm, który zawiesza dosłowne znaczenie słów, narzucając im sens idiomatyczny: „bardzo szybko”. Sens dosłowny tkwi jednak nadal we frazeologizmie, ale staje się niemal niezauważalny, przesłonięty sensem idiomatycznym. Czytam to jako dodatkowy sygnał charakterystycznej dla przekładu Studniarza, konsekwentnie przywoływanej sugestii, że narrator nie jest do końca świadomym panem swoich działań. Bliższy jest Gorgiaszowi niż Leibnizowi. Obserwacja dzieje się częściowo mimowolnie, podskórnie, tak jak podskórnie we frazeologizmie „w okamgnieniu” tkwi pierwotny jego sens: patrzeć. Czas jest mierzony – nie jak u Eliota łyżeczkami od kawy, ale krótkimi spojrzeniami, nieświadomymi i nierejestrowanymi. Jest to paradoksalne przypomnienie w opowiadaniu o śledztwie, a więc o pracy detektywistycznej, analitycznej, prowadzonej w stanie jasności umysłu, której patronuje Leibniz. Jednak Poe, jak widać, snuje tu dwugłosową opowieść, której tematem jest wzajemne przenikanie się powierzchni i głębi – w czytaniu twarzy ta podwójność ma postać współistnienia procesów analitycznych, świadomych, intencjonalnych z jednej strony, i nieświadomych, podprogowych, ponadpodmiotowych z drugiej.

Zauważmy, że Studniarz nie tylko w tym fragmencie wprowadza we frazeologizmach ukryte odniesienia do widzenia: gdy Wyrzykowski pisze: „zawodowych urzędników poznawało się od razu” [W 188], Studniarz proponuje inny przekład: „wyraźnie rzuciła się w oczy rzesza urzędników” [S 108]. W kolejnym akapicie czeka nas znowu znacząca różnica translatorskich wyborów – Wyrzykowski: „Co do drugiej odmiany starszych subiektów (...) niepodobna było się pomylić”, a Studniarz: „Wyższych urzędników (...) nie sposób było przeoczyć”. Mimowolne przywoływanie patrzenia i narządu wzroku przewija się więc przez przekład drugiego z tłumaczy, nadając kierunek interpretacji opowiadania.

A nie jest to cecha o marginalnym znaczeniu. Zauważmy bowiem w tym miejscu, że patrzeć jest u Poego nie tylko czytaniem, pozwalającym interpretować rzeczywistość, to także często cecha definicyjna pozwalająca ustalić tożsamość. Narrator nie tylko patrzy, ale patrzy, jak patrzą inni, czyta ich spojrzenie, próbując dotrzeć do niejawnej o nich prawdy:

„Widziałem żydowskich handlarzy o drapieżnym spojrzeniu, które odcinało się od oblicza wyrażającego najuniżeńszą pokorę; krzepkich zawodowych żebraków, patrzących spode łba na kwestarzy, których rozpacz wyłącznie wygnała na ulicę w poszukiwaniu miłosierdzia u bliźnich; upiornych cherlaków naznaczonych piętnem śmierci, którzy snuli się wśród tłumu, patrząc każdemu żałośnie w oczy, jakby się łudzili, że znajdą tam przypadkowe pocieszenie czy utraconą nadzieję; skromne dziewczęta, wracające po długim dniu pracy do ponurego domu i z zawstyżeniem raczej niż z oburzeniem wzdragające się przed spojrzeniami łobuzów” [S 109].

Drapieżne spojrzenie handlarzy, żebracy patrzący spode łba, cherlacy patrzący żałośnie w oczy, spojrzenia łobuzów rzucane na skromne dziewczęta – toż to prawdziwy karnawał patrzenia! Obserwator patrzy na patrzących, przez ich patrzanie



dociera do ich tożsamości, przy czym zawsze, ilekroć w opowiadaniu powraca ten temat patrzenia, mamy do czynienia z kontrastem między pozorem a rzeczywistością, lub – ciekawiej – między powierzchnią a głębią. Stereotypowy wizerunek Żyda handlarza, rozpoczynający cytowany powyżej akapit, ujawnia rozbieżność między obliczem pełnym unżenia a spojrzeniem drapieżnym – przypominając o grze pozorów, która może zmylić nieuważnego obserwatora. W dalszej części akapitu ulicznica przywodzi „na myśl posąg opisywany przez Lukiana: powierzchnia niczym marmur z Paros, a wnętrze wypełnione plugastwem”. Tak jak istnieje sprzeczność między prawdą spojrzenia a fałszem twarzy dostrzeżona u żydowskich handlarzy, tak istnieje różnica między spojrzeniem zatrzymującym się na powierzchni a spojrzeniem przenikającym do wnętrza. Wzrok handlarza jest bowiem wyrazem treści głębokich, wewnętrznych, gdy tymczasem twarz jest maską, zewnętrzem, powierzchnią, która służy ukryciu. Podobną opozycję widać w obrazie cherlaków naznaczonych śmiercią: znak nieuchronnego końca jest widoczną cechą powierzchni (ich cielesnej powłoki), stąd ich żałosne spojrzenia skierowane są w oczy przechodniów, gdyż jedynie w oczach można znaleźć nadzieję – treść inną, głębszą, zaprzeczającą treści powierzchniowej. Innego typu spojrzenie to spojrzenia „łobuzów” lub – jak (celnie) tłumaczy Wyrzykowski – „rozpustników”, rzucane na skromne dziewczęta, a wywołujące w nich „zawstydzenie” (Studniarz) lub doprowadzające je do łez (Wyrzykowski – znowu bliżej oryginału: „shrinking tearfully”). To spojrzenia, które przenikają pod powłokę stroju, neglżują obserwowaną osobę, wywołując poczucie wstydu. U Poeo w opisie pstrego tłumy spoiwem staje się spojrzenie, jedyna broń i cecha definicyjna *flaneura*. To ono uruchamia grę między pozorem a prawdą, zewnętrzem a wnętrzem, powierzchnią a głębią. Jest grą intruzyjną, gdyż wnika brutalnie na teren prywatny, nie spotykając skutecznego oporu. Ukrywa i ujawnia zarazem, wiążąc najrozmaitsze klasy opisywanych przez Poeo przechodniów, i – co więcej – zamieniając obserwację w lekturę, a obserwowane powierzchnie w otwarte księgi.

Swój zamieszczony w *Pasażach* szkic poświęcony postaci *flaneura* Walter Benjamin poprzedza mottem z Hofmannsthal: „Czytać to, czego nigdy nie zapisano”<sup>3</sup>. Narrator Poeo czuje się urzeczony twarzą nieznanego „Człowieka tłumy”, niewolniczo lub wręcz obłąkanie podąża przez noc i dzień jego śladem, próbując odczytać jego tajemnicę. Kręci się z nieznanym w kółko, traci siły, wreszcie poddaje się. Wyrokuje zupełnie arbitralnie, że nieznanym jest „wcieleniem i duchem zbrodni” [S] lub „typem i geniuszem wszelkiej zbrodni” [W]. Zauważmy na marginesie, że u Poeo mamy „deep crime”, dosłownie: „głęboka zbrodnia”, co doskonale dopełnia prowadzoną przez całe opowiadanie grę między powierzchnią a głębią.

Kłęska narratora od początku wydaje się nieunikniona. Być może próbował czytać to, czego nigdy nie zapisano. Być może w twarzy Człowieka nie było żadnej tajemnicy. Być może to, co zauroczyło narratora, było tylko cechą powierzchni, rysem fizjonomii, parą na szybie, w którą wtulił się, obserwując londyńską ulicę. Narrator nie może

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 461.

przyjąć takiego wyjaśnienia, czytanie staje się bowiem dla niego czynnością kompulsywną. Postępuje więc jak tłumacz podczas pracy nad tekstem. Bo tłumacz też nie zadowolona się tym, co widzi na stronie, zagląda głębiej, pod powierzchnię słów, dopisuje tajemnice słowom, których nie potrafi jasno i jednoznacznie odczytać, gdyż one po prostu odczytać się nie dają – „sie lassen sich nicht lesen”. Jak prawdziwy *flaneur* wędrujący po tekście czyta także to, czego nigdy nie zapisano.

## Summary

*To read what has not been written.*

*E.A. Poe's "The Man of the Crowd" and its Polish Translations*

The article looks at Edgar Allan Poe's short story „Man of the Crowd” through its two Polish translations, one coming from the early twentieth century, the other from 2002. The story, dramatizing the interplay between the surface and the depth, the external and the internal, the explicit and the covert, is notable for the quotations in three foreign languages, including ancient Greek. It can be claimed that their function is to suggest that there are “impenetrable” texts, with meanings hidden for those with no knowledge of the code. If Poe's narrator follows one of the passers-by, it is because the stranger's face, contrary to the readable faces of other Londoners, does not lend itself to interpretation – his face is written “in a foreign language”. The narrator, driven by the desire to interpret everything he sees, cannot leave the text, which is the stranger's face, unread. His search for meanings, his inability to accept surfaces, turns into an obsession.

Different lexical choices made by the two Polish translators lead to differing readings of Poe's story: one accentuates the narrator's intentional effort to examine and interpret, the other – his intuitive grasp of the meaning of the phenomena he observes. One tends to underline the outward-directed, analytical and penetrating power of the mind, the other – its spontaneous absorptive faculty. The translator's task is thus like the *flaneur's*: just as the latter reads covert stories from the surface of people's faces, so does the translator read the supposedly hidden senses from the surfaces of the text.