

Katarzyna Majdzik

Oblicza melancholii *Szafa Olgi Tokarczuk* i jej chorwacki przekład

W latach osiemdziesiątych XIX w. Vincent van Gogh namalował serię martwych natur przedstawiających znoszone buty. Na obrazach z tego cyklu, utrzymanych w ciemnych, ciepłych barwach, malowanych grubą kreską, urywanymi pociągnięciami pędzla, widnieją zniszczone, rozdeptane trzewiki (na niektórych obrazach jeden z butów jest ułożony podeszwą do góry), które podobno były własnością samego artysty¹. Na bodaj najbardziej znanym z cyklu obrazie w tonacji ciemnożółto-brązowej widać w połowie rozsznurowane buty, stanowiące ciemną plamę barwną na nieco jaśniejszym, żółtawym tle. *Nature morte* holenderskiego malarza epatuje widza smutkiem i tęsknotą², w tych zwyczajnych przedmiotach zakłęta jest jakaś melancholia.

Buty van Gogha noszą ślady ich właściciela. Skrywają czyjąś historię: jakieś wydarzenie, czyjeś życie lub, jak chciałby Martin Heidegger, czyjś trud. One

¹ Zdania w tej kwestii są jednak podzielone, a problem własności namalowanych trzewików roztrząsało wielu interpretatorów dzieł van Gogha. Własność butów przypisywano różnym osobom także ze względu na idee, których doszukiwali się poszczególni interpretatorzy. M. Heidegger, na przykład, w jednym z esejów stwierdza, że buty należeć musiały do jakiejś wieśniaczki, a swój wygląd zawdzięczają pracy chłopki ponad siły. Por. M. Heidegger: *O źródle dzieła sztuki*. „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.

² „Van Gogh malował buty, w których nieszczęśliwy przemierzał Paryż, tęskniąc pewnie za czymś nieokreślonym, jakimś światłem oddającym pełnię uczuć [...]” — brzmią słowa pewnej interpretacji dzieła. E. Pępiak: *Buty, jabłka, paciorki. Szkice o sztuce XX wieku*. Dostępny w Internecie: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstB4.htm> (Data dostępu: 9.03.2011).

same jednak są martwe i trwają w bezruchu (tematem obrazu, wedle przyjętych konwencji, jest przecież to, co martwe — *nature morte*, lub/i nieruchome — *stil-leven*³). Są zastępnikiem (znakiem!) ich właściciela (być może samego malarza), którego nieobecność wywołuje nieokreślone, dojmujące poczucie melancholii. Melancholia bowiem ma swoje źródło w braku (lub utracie) obiektu⁴. Płótno holenderskiego mistrza przedstawia zatem brak w najczystszej postaci — jedynie za pomocą tak paradoksalnego stwierdzenia (o możliwości zobrazowania „braku/niczego”) można ukazać istotę poruszanego problemu.

Buty namalowane przez van Gogha wyłaniają się z nieokreślonej i nieograniczonej (poza fizycznymi wymiarami ramy obrazu) przestrzeni. Wydobycie przedmiotu z pustki znamionuje te same przecucia, które sformułował Tadeusz Sławek: „[...] przeżycie bytu jest odsłonięciem »nic« sąsiadującego z każdym »coś/ktoś«. Każdy przedmiot, każdy byt rysuje się nam (nieprzypadkowy to czasownik) na horyzoncie »nic«, który jest jakimś »czymś« łączącym się z bytem, lecz niedającym się stematyzować, ograniczyć konturem”⁵. Dialektyka „czegoś” i „niczego” jest zatem związana nie tylko z postrzeganiem, lecz także z ontologią podmiotu (czy każdego innego bytu). Również w tym sensie nieobecność „naznacza” obraz van Gogha: postrzega się (i rysuje!) przedmiot wyłaniający się z nicości, a więc pustce (nicości, brakowi) zaprzeczający, ale także jedynie dzięki nicości istniejący. Odróżniający się od „niczego” przedmiot przeciwstawia się pustce tylko dlatego, że „istnieje” „nic” (a raczej nie istnieje „coś”), któremu może się sprzeciwić: na pustym, nieokreślonym tle pojawia się kreska, potem obraz, słowem „coś”. Nieokreślone tło, z którego wyłania się para butów, uświadamia nam owo „nic”, które nieuchronnie towarzyszy każdej rzeczy (każdemu „coś”).

Zniszczone trzewiki van Gogha równocześnie jednak nieubłaganie przywołują na myśl rozpad, kres, a więc powrót do nicości, z której w heroicznym geście wydobył je malarz. I choć para butów jest naznaczona melancholią, choć z ich powyginanych cholewek i wytartej przyszwyy wygląda śmierć, są one jednak trwałym świadectwem osobistego przeżycia, ukazują indywidualny stosunek do świata, intymną wizję artysty. Sztuka przez wielu ujmowana jest jako sposób przeciwstawiania się nicości przez możliwość przedłużenia w czasie trwania, lecz nade wszystko przeciwstawienia się melancholii. Tworzenie to

³ Historia terminu „martwa natura” sięga XVII-wiecznych zapisków holenderskich, w których obrazy o określonej tematyce (martwej natury właśnie) inwentaryzowano pod hasłem *stil-leven* („nieruchome/ciche życie”). Ekwiwalentne terminy to: niem. *Stilleben*, ang. *still life* oraz franc. *nature morte* („martwa natura”).

⁴ Więcej o różnicy między brakiem a utratą jako źródłami melancholii zob. S. Žižek: *Melancholia i akt etyczny*. Tłum. M. Szuster. „ResPublica” 2001, 10. Dostępny w Internecie: <http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=869> (Data dostępu: 15.03.2011).

⁵ T. Sławek: *Widok z okna (zamiast wstępu)* [wstęp]. W: S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili*. Wstęp T. Sławek. Posłowie K. Uniłowski. Katowice 2001.

niemalże terapeutyczny seans pozwalający wyrwać się z uścisku melancholii, dotrzeć do tego, co ukryte głęboko w człowieku (do tego, co Julia Kristeva nazywie „semiotycznym”). Z biegiem czasu jednak wytwór indywidualnego aktu kreacji ulegnie obiektywizacji, uogólnieniu (prawa sztuki zadziałają tak samo, jak prawa historii, która ocala, lecz równocześnie wymazuje indywidualność i konkretność przeżycia, zrównuje wszystkich i wszystko⁶). „Najważniejsza jest historyczność spotkania ze światem, inna w przypadku każdego z nas”⁷, stwierdza w zbiorze esejów *Nagrobek ciotki Cili* Stefan Szymutko, zastanawiając się, w jaki sposób ocalić tę historyczność (a więc konkretność, intymność) przeżywania w literaturze. „[...] zbawienia szukać można tylko za pośrednictwem łaski detalu, szczegółu i niuansu”⁸, brzmi odpowiedź, która natychmiast skieruje naszą uwagę na formę obrazu van Gogha (ziemistą kolorystykę, specyficzną kreskę — nerwowo poszarpaną, gdzieniegdzie zmieniającą się w barwny kleks, zawijasy sznurowadeł, zagięcia na butach, zdeformowaną podeszwę itp.), która wyraża wrażliwość i umysłowość malarza.

Ta subiektywna malarska wizja jest jednak czymś więcej. To przekład na język sztuki najintymniejszej mowy podmiotu, wyrażenie za pomocą dostępnych symboli i form tego, co ledwie dostępne samemu podmiotowi, bo zakłęte w jego nieświadomości.

Melancholia, jak widać z przytoczonych wynurzeń, przybierać może różne postaci i przejawiać się w różnych momentach i sferach życia, bo też odmiennie i wielorako styka się człowiek z nicością. Idąc tropem podjętych rozważań o źródłach i mechanizmach melancholii, jej związku z językiem (symbolizacyjnymi zdolnościami i ograniczeniami podmiotu, o czym zaledwie napomknęliśmy, mówiąc o obiekcie będącym znakiem tego, co utracone), roli sztuki w zmaganiu się z nicością, przekładzie mowy nieświadomości, a także — rozwijając te refleksje — o tłumaczeniu tekstu (i o jego melancholijnej kondycji), sięgnijmy po króciutkie opowiadanie Olgi Tokarczuk pt. *Szafa* i jego przekład na język chorwacki⁹. Okazuje się bowiem, że melancholia nie jest stanem właściwym jedynie człowiekowi. Określać może ona także kondycję tekstu, szczególnie zaś w momencie przekładu niezbywalnie wpisanego w sytuację hermeneutyczną.

Narratorem opowiadania Tokarczuk jest kobieta, która przeprowadziwszy się ze swoim partnerem R. do „nowego starego mieszkania” kupuje Szafę. Od samego początku mebel traktowany jest przez obojga z czułością („czule pogładził jej drewniane ciało, zupełnie jak krowę, którą kupuje się do nowego gospodarstwa”, „wstrzykiwałam [w Szafę] terpentynę, tę niezawodną szczepionkę przeciwko

⁶ Por. także M. Janion: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?* Warszawa 1996.

⁷ S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili...*

⁸ Ibidem, T. Sławek.

⁹ Cytaty według wydań: O. Tokarczuk: *Szafa*. Kraków 2005; Eadem: *Ormar*. Prev. Đ. Čilić. In: *Orkestru iza leđa: antologija poljske kratke priče*. Izbor I. Vidović Bolt, D. Nowacki. Zagreb 2001.

okrucuchom czasu”), jak człowiek, co dodatkowo podkreśla pisownia wielką literą słowa „Szafa”. Odkąd mebel przebywa w mieszkaniu pary, między kobietą i Szafą nawiązuje się pewna specyficzna, intymna relacja: „Szafa stała się uczestnikiem naszych snów”, „Kiedyś obudziłam się w nocy z jakiegoś snu, ciężkiego jak duszne powietrze i pragnęłam Szafy jak mężczyzny”. Pewnego dnia kobieta wchodzi do środka mebla: „Dotknęłam palcami wyslizganej gałki i Szafa otworzyła się przede mną”. Magnetyzm Szafy „wciąga” kobietę do jej wnętrza, gdzie z dnia na dzień spędza coraz więcej czasu („Najpierw przesiadywałam w niej późne popołudnia, kiedy nie było R. w domu. Potem robiłam z rana tylko najpotrzebniejsze rzeczy, zakupy, nastawienie prania, jakiś telefon i wchodziłam do Szafy, cicho zamykając za sobą drzwi”). W końcu proceder zapoczątkowany przez kobietę staje się także udziałem R.: „Pociągnęłam go za sobą i stanęliśmy przed Szafą. [...] Usiedliśmy w Szafie naprzeciwko siebie. Twarze zasłoniły nam wiszące ubrania. Szafa zamknęła za nami drzwi. Tak w niej zamieszkaliśmy”.

Nie sposób określić, gdzie i kiedy dokładnie toczy się akcja opowiadania Tokarczuk. Autorka podsuwa czytelnikowi zaledwie drobne ślady — wciśnięty w szparę w podłodze stary widelec ze swastyką, resztki gazety, z której można odczytać jedynie słowo „proletariusze”, muzyka górniczych orkiestr dochodząca zza okna — pozwalające tylko w przybliżeniu określić związek z jakimś miejscem i czasem historycznym. Drobne przedmioty i ledwie słyszalna muzyka są martwymi pozostałościami po świecie, który nie stanowi jednak właściwej przestrzeni życiowej bohaterów opowiadania. Ich obecność w pustym mieszkaniu pary jest równie melancholijna, jak buty namalowane przez van Gogha. Są one świadectwem nieobecnego świata, którego były częścią (tak samo „nieobecny” jest świat zza okna, w którym grają górnicze orkiestry).

Wydarzenia, o których mowa w opowiadaniu, zamykają się w przestrzeni wspólnego mieszkania narratorki, R. i Szafy. Przestrzeń mieszkania przeciwstawiona jest majaczącemu zza okna światu zewnętrznemu. Postaci ograniczają się tylko do wymienionych. Szafa staje się jednym z bohaterów historii, zwroty, którymi posługuje się narratorka mówiąc o meblu, wyraźnie go personifikują: „stałyśmy naprzeciwko siebie”, „Szafa otworzyła się przede mną”. Konstrukcja bohaterów opiera się na opozycji: ona — wrażliwa, emocjonalna, ona pierwsza poddaje się magnetyzmowi mebla, i wreszcie, to ona od samego początku „ma wrażenie własnej niedorzeczności”¹⁰, on (R.) — mniej podatny na działanie Szafy, kieruje się racjonalnymi przesłankami (o Szafie mówi: „Będzie pasowała do naszych mebli”). Upływający czas odmierzają wydarzenia dotyczące życia trójki: przeprowadzka, „kwarantanna” Szafy, codzienne czynności, wchodzenie do Szafy, okresy snu i aktywności. „Pisanie powieści jest dla mnie przeniesio-

¹⁰ Przypomnijmy także inny utwór O. Tokarczuk *E.E.*, którego bohaterka — dojrzewająca dziewczyna — nabywa dziwnych, paranormalnych zdolności (te są znakiem wkroczenia w specyficzny okres życia — dojrzwania bohaterki). Znów kobiecość łączy autorka ze specyficzną wrażliwością i otwartością na inne (za)światy.

nym w dojrzałość opowiadaniem sobie samemu bajek”, zwykła mawiać autorka *Szafy*. Brak obecności realiów historycznych w opowiadaniu, beczasowość i nieokreśloność miejsca, specyficzni bohaterowie powołani do życia na kartach *Szafy*, nawiązują również do konwencji bajki. Uniwersalność opowieści (wszak wiadomo, że umieszczenie akcji „nigdy i nigdzie” implikuje w istocie jej powszechność, dzianie się „zawsze i wszędzie”) i postawienie w jej centrum Szafy wpisuje się w jeszcze jedną cechę bajki, mianowicie, alegoryczność. Nie mamy bowiem wątpliwości, że za pozornie prościutką fabułą pióra Tokarczuk kryją się dodatkowe sensy.

W powieści Sinclaira Lewisa *Lew, czarownica i stara szafa* tytułowa szafa jest magiczna i stanowi przejście do innego świata — Narnii. Za sprawą tajemniczego mebla, podczas dziecięcej zabawy, jako pierwsza do tajemniczej krainy przedostaje się dziewczynka (!) o imieniu Lucja. W Narnii wraz z rodzeństwem przyjdzie jej przeżyć rozmaite przygody aż do chwili, gdy stanie się osobą dorosłą. Nie tylko Lewis w szafie upatruje przejście (zakamuflowane) do innego świata. W opowiadaniu Tokarczuk zamknięta przestrzeń Szafy sama w sobie stanowi inną rzeczywistość: „Zapachniało stamtąd innymi miejscami i czasem, który był mi obcy. Boże, a jednak coś przypominał, coś tak znajomego, tak bliskiego [...]”. Szafa przywołuje zatem jakieś dawne wspomnienie, świat, który kiedyś był bliski narratorce, który jednak utraciła.

Echem tego (utraconego) świata jest poczucie, o którym już wspominaliśmy. Emil Cioran stwierdza bowiem: „Melancholia to żal po innym świecie, nigdy jednak nie dowiedziałem się, po jakim”. Szukając rozstrzygnięć dla wątpliwości Ciorana, przywołajmy koncepcję melancholii wypracowaną na gruncie psychoanalizy, ze szczególną uwagą przyjrzyjmy się tezom J. Kristevej. Już Zygmunta Freud zauważył, że mechanizm melancholii polega na patologicznym trwaniu w identyfikacji z utraconym obiektem. Tak oto przeciwstawił Freud melancholię żałobie, która prowadzić ma do akceptacji utraty: „Zawsze istnieje pozostałość — komentuje Slavoj Žižek — której nie sposób przepracować w procesie żałoby, zaś ostateczna wierność jest właśnie wiernością w stosunku do tej pozostałości. Żałoba jest rodzajem zdrady, powtórnym uśmierceniem utraconego obiektu, natomiast melancholijny podmiot pozostaje wierny utraconemu obiektowi i odmawia wyrzeczenia się łączącej go z nim więzi”¹¹. Podmiot melancholijny (w stanie nieokreślonej, nacechowanej patologicznie tęsknoty i niemożności wyrażenia za pomocą znaków części swojej osobowości) związany z utraconym (czy nieistniejącym, wyobrażonym) obiektem¹² cierpi ze względu na przepaść,

¹¹ S. Žižek: *Melancholia...*

¹² Por. Lacanowskie pojęcie „object petit a”. Por. także rozważania o braku/utracie i melancholii S. Žižka, który stwierdza: „[...] melancholik popełnia paralogizm czystej zdolności pragnienia, którego źródłem jest pomieszenie utraty i braku: o ile przedmiot pragnienia jest pierwotnie i w konstytutywnym sensie czymś, czego brak, melancholia interpretuje ten brak jako utratę — zupełnie jakby brakujący obiekt był czymś, co kiedyś znajdowało się w naszym posiadaniu i co dopiero później

jaka występuje między tym, co semiotyczne, a tym, co symboliczne (Kristeva), między biologią a reprezentacją.

Życie bytu mówiącego toczy się w dialektyce między biegunem semiotycznym i symbolicznym, twierdzi J. Kristeva. Pierwszy (który jest pierwszym także ze względu na przedwerbalny status i najwcześniejszą konstytucję¹³) obejmuje to, co w życiu podmiotu cielesne, emocjonalne, dynamiczne i popędowe, drugi natomiast sprowadza się do tego, co intelektualne, tetyczne, statyczne i obciążone stabilnym znaczeniem. Podmiot jest miejscem zderzenia tych dwóch impulsów, szczególnie obecnych w mowie. Kategorie zaproponowane przez Kristevą nie są dualistyczne. Przeciwnie, wzajemnie się dopełniają. W egzystencję podmiotu oraz w jego mowę wpisane jest rozszczepienie na to, co semiotyczne i symboliczne. Przywołując wypracowane w psychoanalizie pojęcia, uzupełnijmy te konstatacje: (1) afektualny impuls semiotyczny dla podmiotu stanowi pozostałość po Matce, gdyż to ciało matki odpowiada za popędowe potrzeby dziecka, które początkowo jest z nim związane (psychicznie i fizycznie); (2) reprezentantem porządku symbolicznego jest natomiast Ojciec, którego zastępuje się czasem Dziadkiem (w celu uniknięcia problemu „kompleksu Edypa”)¹⁴. W każdym razie, jest ktoś „Trzeci” (lub Ojciec/Dziadek), będący instancją mediacyjną pośredniczącą między dzieckiem a matką: „Podmiotowość może się ustanowić jedynie dzięki mediacji za pomocą »trzeciej strony« [...] unieważniającej ostry dualizm. [...] Dziecko może wkroczyć na drogę symbolicznej indywidualizacji”¹⁵.

Przestrzeń Szafy z opowiadania Tokarczuk kusi bohaterów jakimś innym światem, jednocześnie jednak jest to świat zaskakująco swojski. Szafa unieważnia dotychczasowe różnice, hierarchie, prawa rzeczywistości obowiązujące poza nią: „[...] wszystko miało w ciemności taki sam kolor. W Szafie niczym nie różniła się moja kobiecość od męskości R. Nie miało też znaczenia, czy coś jest gładkie, czy chropowate, owalne czy kanciaste, dalekie czy bliskie, obce czy swojskie”. Przestrzeń Szafy jest zatem rzeczywistością jakby wywróconą

utraciłmy. Słowem, melancholia zaciera fakt, że obiektu brak od samego początku, że jego pojawienie się jest korelatem jego braku, że obiekt ten jest niczym innym, jak tylko pozytywowizacją pustki czy braku [...]”. S. Žižek: *Melancholia...*

¹³ Mógłby odpowiadać Lacanowskiej „fazie lustra” (lub „stadium zwierciadła”). Według J. Lacana, jednym z etapów życia dziecka jest tzw. stadium zwierciadła, które charakteryzuje konflikt w psychice dziecka widzącego swoje odbicie w lustrze jako niepodzielną całość (*Gestalt*, by posłużyć się pojęciem zaczerpniętym z psychologii osobowości). Na tym etapie życia (między szóstym a osiemnastym miesiącem) dziecko postrzega siebie jako „pokawalkowane”. Nie ma ono idei ciała jako całości ani odrębności własnej tożsamości. Dlatego właśnie zaobserwowane lustrzane odbicie rodzi w nim konflikt, a równocześnie zapoczątkuje etap formowania własnego „ego”. Por. J. Lacan: *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcje ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*. Tłum. J.W. Aleksandrowicz. „Psychoterapia” 1987, nr 4.

¹⁴ Por. M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*. [wstęp]. W: J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. i wstęp M.P. Markowski. Kraków 2007.

¹⁵ Ibidem.

do góry nogami, znajdującą się poza znanymi z życia codziennego zasadami, znaczeniami, sensami¹⁶.

Gest wejścia do Szafy jest więc powrotem do źródła (do tego, co przed-symboliczne), do przestrzeni znajdującej się poza czasem. W Matce-Szafie odnajdujemy pierwotną przestrzeń semiotyczną, wracamy do swej prymarnej formy, umierając jako istoty symboliczne. Powrót do Matki jest zatem nierozzerwalnie związany ze śmiercią (w Szafie „nie było różnicy między żywym i martwym”) i tak również należy interpretować gest wchodzenia do wnętrza mebla. To żegnanie się z dotychczasowym światem, ukazanie obojętności wobec szumu codzienności, wycofywanie się z gwaru życia do ciszy nie-życia („Na początku R. wychodził gdzieś na zewnątrz, jakieś zakupy, jakaś praca czy coś w tym rodzaju. Ale potem ten wysiłek stał się zbyt bolesny. Dni zrobiły się dłuższe. Z ulic dochodzi czasem przytłumiona ulica górniczych orkiestr. Słońce znika i wraca, a wtedy okna próbują bezskutecznie wciągnąć je do wewnątrz”). Dlatego w miarę rozwoju fabuły bohaterowie spędzają w Szafie coraz więcej czasu, powoli (bez buntu) wycofując się w inny świat (niegdyś tak bliski, potem zapomniany).

Nie przypadkiem autorka wybrała Szafę na symboliczne miejsce powrotu do przestrzeni semiotycznej. Ciemność panująca w Szafie nie jest złowroga, lecz raczej matczyzna. By przebywać w Szafie, należy usiąść, skulić się i przybrać pozycję embrionalną (trudno o wyraźniejszy znak łączności z osobą Matki). Cisza wewnątrz Szafy pozwala na przysłuchiwanie się własnemu oddechowi, wyznaczającemu rytm nieświadomości podmiotu: „Nasze oddechy, najpierw nierówne i urywane, znalazły jeden rytm i nie było między nami żadnej różnicy”. Ta niezwykła przestrzeń, jak już wspominaliśmy, odpowiadałaby psychoanalitycznej kategorii Matki, co częściowo zatarte zostanie w przekładzie. W tekście w języku chorwackim tytułowa „Szafa” to „Ormar” — rzeczownik rodzaju męskiego. Rozbieżność dotycząca kategorii gramatycznej rodzaju w języku chorwackim i polskim spowoduje częściowe zatarcie tak istotnej w tekście oryginału symboliki Szafy. Đurđica Čilić, tłumaczka na język chorwacki, musiała poddać się wymogom języka docelowego. I tak, Szafa-Matka występuje w przekładzie jako „postać męska”: „bio je taman, star i koštao je manje nego prijevoz, Ormar je za nama zatvorio vrata”, czy wreszcie, brzmiące w przekładzie dość komicznie zestawienie wyrazu „Szafa” — „Ormar” — w rodzaju męskim z „krową” (po chorwacku rzeczownikiem w rodzaju żeńskim): „Odgovarat će uz naš namještaj — rekao je R. i nježno pomilovao njegovo drveno tijelo, baš kao kravu koja se kupuje za novo gospodarstvo”. W przekładzie zatem, na skutek zdawałoby się

¹⁶ Także poza potrzebą definiowania seksualności (kobiecość w szafie niczym nie różni się od męskości). Psychoanaliza stawia tezę o potrzebie włożenia ogromnego wysiłku w ukształtowanie swojej seksualności w momencie zerwania z Matką (kategoria psychoanalityczna). Szafa to miejsce, w którym nie ma potrzeby definiowania i przepracowywania własnej seksualności. Jest to zatem czasoprzestrzeń przedsymboliczna (czy semiotyczna w ujęciu J. Kristevej).

niewielkiej różnicy gramatycznej, niektóre sensy oryginału stają się mniej wyraziste.

Jeżeli Tokarczuk opisuje, jak rozumiemy, zachowanie podmiotu melancholijnego, a gest wejścia do Szafy jest powrotem do utraconego świata (czy też do Matki), to jesteśmy równocześnie świadkami powrotu podmiotu do przestrzeni semiotycznej. O ile człowiek, jako pełnowartościowy podmiot, może zaistnieć dopiero w chwili ustanowienia kontaktu z Ojcem (uśmiercenia Matki), można powiedzieć, że wówczas wyłania się z chaosu (niebytu), o tyle powrót do Matki będzie zwrotem ku niebytowi, ku pierwotnemu stanowi (nie)istnienia. Przywołajmy w tym miejscu Freudowskie pojęcie „popędu śmierci” (uzupełnione później przez kolejne — „masochizmu pierwotnego”). Byt ożywiony pojawił się po nieożywionym, musi zatem — wnioskuje twórca psychoanalizy — występować specyficzny popęd, który dąży do przywrócenia stanu wcześniejszego¹⁷. Popęd śmierci to „tendencja powrotu do tego, co nieorganiczne, oraz do homeostazy, czyli do tego, co pozostaje w opozycji do erotycznych zasad rozładowania i połączenia”¹⁸. Tymczasem J. Kristeva, zainspirowana pismami M. Klein, dochodzi do wniosku, że taka reakcja thanatyczna może być, oprócz przyczyn natury biologicznej, rezultatem lęku przed tym samym zagrożeniem (śmiercią). Powołuje się na M. Klein: „Ja pierwotne w dużej mierze pozbawione jest zwartości, a skłonność do spójności występuje na przemian ze skłonnością do dezintegracji, do rozpadu na kawałki [...]. Lęk przed byciem zniszczonym od środka zostaje utrzymany w mocy. Wydaje mi się, że wynika on z braku spójności, że »ja«, pod presją lęku, zmierza do tego, by rozpaść się na kawałki”. Za melancholijnymi lękami podmiotu stoi zawsze poczucie jakiegoś braku, np. jakichś symbolicznych niedostatków (które Freud nazwałby „żałobą po matczym obiekcie”). Opisany mechanizm obserwujemy także w opowiadaniu Tokarczuk.

Pierwszemu kontaktowi narratorki z Szafą towarzyszy „wrażenie własnej niedorzeczności”, jakby sama obecność mebla przywoływała absurdalność i absolutność śmierci, jej moc znoszenia (unieważniania) sensów. Późniejszej konfrontacji z meblem towarzyszy cisza i poczucie nietrwałości: „Stałyśmy naprzeciwko siebie i to ja byłam tym, co kruche, ruchliwe i przemijające. Ona stanowiła po prostu samą siebie. W sposób doskonały była tym, czym jest”. Tautologiczne „była tym, czym jest” podkreślające absolutność bycia Szafy — na wzór biblijnego „Jestem, który jestem” — uwydatnia niestałość istnienia bohaterki. W przekładzie na język chorwacki, z uwagi na dostosowywanie form gramatycznych do rodzaju męskiego wyrazu „Ormar”, skojarzenia biblijne będą jeszcze bardziej oczywiste („bio to što jest”). Na tym jednak nie koniec nawią-

¹⁷ Por. J. Kristeva: *Czarne słońce*...

¹⁸ Ibidem. Freud stwierdza także: „[...] w życiu psychicznym występuje jakaś siła, którą zależnie od jej celów nazywamy popędem agresji albo destrukcji i którą wywodzimy z pierwotnego w ożywionej materii popędu śmierci”. S. Freud: *Analyse terminée et interminable*. In: *Résultats, Idée, Problèmes*. T. 2. Cyt. za: J. Kristeva: *Czarne słońce*...

zań biblijnych. Wejście do Szafy jest poprzedzone serią wspólnych dla kobiety i R. snów, tak częstego biblijnego sposobu komunikacji bóstwa z człowiekiem. „A potem mieliśmy sen” — opowiada narratorka, zaczynając króciutki *passus* nacechowany stylem biblijnym¹⁹. Długie, wielokrotnie współrzędnie złożone zdanie opisujące sen zostaje jednak w przekładzie na język chorwacki podzielone na dwa krótsze: „Śniła nam się absolutna cisza, i że wszystko było w niej zawieszane, jak dekoracje na wystawach sklepów, i że byliśmy w tej ciszy szczęśliwi, ponieważ byliśmy wszędzie nieobecni” („Sanjali smo apsolutnu tišinu i da je sve u njoj bilo izloženo kao dekoracija u izložima dućana. I da smo u toj tišini bili sretni jer nas nigdje nije bilo”). Paradoksalne wyrażenie, a w takie obfitują także teksty biblijne, „byliśmy wszędzie nieobecni” zostaje przełożone bardziej konwencjonalnie na „nas nigdzie nije bilo” (tzn. „nas nigdzie nie było”), co również umniejsza siły przekazu tekstu. Styl, jaki wybrała Tokarczuk, ma bowiem za zadanie uogólnić opowieść, uczynić ją alegoryczną. Co więcej, użycie składni współrzędnej wielokrotnie złożonej służy lokalizacji wydarzeń poza czasem. W tak skonstruowanych wypowiedziach panuje jednoczesność i równoległość. Czynności nie występują w porządku przyczynowo-skutkowym, bo taki cechuje zdania podrzędnie złożone (zgodnie z teorią Waltera Onga²⁰).

W języku (rozumiany zarówno jako system, jak i, szerzej, jako zespół praktyk dyskursywnych) oryginału i przekładu wpisane są odmienne światy i odmienne sposoby interpretacji rzeczywistości. Oba teksty istnieją w danych kontekstach (kulturowych, literackich, estetycznych, historycznych itp.). Te różnice są źródłem barier kulturowych, które sam akt przekładu próbuje pokonać. Zwykle udaje mu się to częściowo, przekład bowiem jest formą negocjacji, kompromisu między dwoma rzeczywistościami (językowymi i szerzej — kulturowymi)²¹. Proza Tokarczuk posługująca się formami dyskursu podobnymi w obu kulturach (np. styl biblijny), odwołująca się do znanej obu kulturom symboliki (np. symbolika szafy), poruszająca się w ramach tematyki ogólnoludzkiej (skłonna raczej do abstrahowania od konkretności i historyczności pojmowanej w związku ze specyficznymi dla czasu historycznego szczegółami) ułatwia proces przekładu. Tekst w języku docelowym może bowiem operować na wspólnych, ekwiwalentnych formach i znaczeniach. W ten sposób również przekracza się bariery kul-

¹⁹ Składnia współrzędna i towarzysząca jej figura wyliczenia elementów/wydarzeń snu wprowadza do *Szafy* żywioł ustnej opowieści. Zupełnie jakby narratorka chciała jak najszybciej opowiedzieć sen, tak aby go nie zapomnieć. Cechy takiej wypowiedzi są analogiczne do przedstawionej przez W. Onga charakterystyki mowy w kulturach oralnych. Por. W. Ong: *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*. Tłum. i wstęp J. Japoła. Lublin 1992.

²⁰ Por. *ibidem*.

²¹ Dlatego też o oryginale mówi się w związku z kognitywną teorią języka jako o prototypie (B. Tokarz), do którego przekład się zbliża (K. Majdzik — pojęcie „ruchowej ontologii” przekładu). Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; Por. K. Majdzik: *Błąd i jego konsekwencje w przekładzie „Sahiba” Nenada Veličkovića*. W: *Błąd (i jego konsekwencje) w przekładzie*. Red. P. Fast, A. Świeściak. Katowice 2010.

turowe. Przekład w takich warunkach dowodzi możliwości porozumienia ponad podziałami, wpisania we wspólny kontekst kulturowy. Absolutna odpowiedniość nie jest, naturalnie, możliwa.

W opowiadaniu Tokarczuk znajduje się fragment *Modlitwy do Anioła Stróża*, której słowa wypowiada narratorka, po raz pierwszy wchodząc do Szafy. Wersy modlitwy zestawiane są z obrazami jawiącymi się przed oczyma bohaterki. Są to wizje podsumowujące wydarzenia jej życia, bieg dni, skojarzenia, symbole, których pochodzenie nie jest do końca jasne (zapewne należą do nieświadomości): „»Aniele boży, stróżu mój« — zobaczyłam mojego anioła z twarzą tak piękną, że musiała być martwa, [...] »Rano« — zapach kawy i jasne okna raniące zaspany wzrok, »wieczór« — spowalniający się czas, kiedy zachodzi słońce”. W przekładzie wykorzystano wyjątki z chorwackiej wersji modlitwy pt. *Molitva Anđelu Čuvaru*. Różnią się one nieco od tych znajdujących się w oryginale przede wszystkim rytmem (ze względu na minimalne przesunięcie miejsc sylab akcentowanych), zatem nieco inaczej pulsowała będzie mowa podmiotów wypowiadających się w obu tekstach. We fragmencie tym przywołuje się między innymi wyobrażenie ze znanego, często reprodukowanego obrazka Hansa Zatzki, przedstawiającego właśnie Anioła Stróża: „»bądź mi zawsze do pomocy« — anioł strzegący dzieci, które idą nad przepaścią”. Chorwacka wersja modlitwy nie wspomina wprost o pomocy. Mówi natomiast o boskiej obietnicy, tym samym w przekładzie odwołanie do obrazka z modlitewników i religijnych śpiewników dla dzieci nie jest już tak oczywiste, a intencja zestawiania słów modlitwy z odpowiednimi asocjacjami się gubi: „»Prema Bożjem obećanju« — anđeo čuvar djece koja idu iznad propasti”. Różni się także dalszy fragment: „»Strzeż, broń mojej duszy i ciała mego« — tekturowe paczki z napisem OSTROŻNIE KRUCHE” („»Čuvaj mene noću, danju« — kartonske pakete s napisom PAZI LOMLJIVO”). Polska wersja odwołuje się do konkretnych założeń ontologicznych, do określonej wizji człowieka, którego dusza i ciało są zagrożone. Są kruche, bo kruchość jest wpisana w kondycję podmiotu melancholijnego. W wersji chorwackiej przywołuje się znów czas, prośba o nieustanną ochronę do anioła stróża nie zawiera refleksji metafizycznej.

W tekście Tokarczuk nie ma dialogów. Modlitwa do anioła to nieliczne słowa wypowiedane przez narratorkę: „Kiedy umysł zostaje z sobą sam na sam, zaczyna się modlić. Taka bowiem jest natura umysłu”. Język jest zatem lekarstwem na samotność i melancholię, umożliwia mowę nieświadomości ze względu na rozszczępienie, któremu ulega: „Istnieje więc z jednej strony dyskurs normy i czystości, zakładanych przez umowę społeczną, której kapłan celebrowe symboliczny pokój i — z drugiej strony — pieśń, taniec, malarstwo, gra słów, radość sylabizowania, wprowadzenie fantazmatów do opowiadania”²². Właściwością znaku jest odnoszenie się w świadomości podmiotu do czegoś innego niż

²² M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

on sam, znak coś oznacza, ale nie jest samą tą rzeczą. W tym sensie w genezie języka zakłęta jest nieobecność i brak²³. Język jest narzędziem, dzięki któremu podmiot może zwalczyć melancholię, gdyż utracony obiekt zastępowany jest znakiem (jego ersatzem)²⁴. Czasoprzestrzeń Szafy jest ekwiwalentem nieświadomości narratorki, a nieświadomość jest przecież głęboko ukryta. Istota melancholii polega na niemożności przełożenia zjawisk (doznań, afektów, popędów) należących do tej sfery na kod symboliczny. Narratorka, jakby mimochodem (co sugeruje zapis w nawiasie), wyraża tę samą myśl: „[...] a jednak coś przypominał [miejsce i czas panujący w Szafie — K.M.], coś tak znajomego, tak bliskiego, że nie starczyłoby słów, żeby to nazwać (słowa potrzebują przecież dystansu do nazywania)”.

Sam język jednak łączy w sobie to, co semiotyczne i symboliczne: „Znaczenia języka przechowują w sobie swoją semiotyczną genezę i symboliczne reguły [...]. Bez wymiaru symbolicznego mielibyśmy do czynienia jedynie z bezkształtnym bełkotem ciała, z kolei bez wymiaru semiotycznego — pozbawieni byłibyśmy w mowie tego, co wyłącznie nasze. Semiotyczność to znak naszej nieusuwalnej idiomatyczności, która zabarwia nasze wypowiedzi. Znajduje się ona w tonie głosu, gestach, rytmie, barwie, w ujawnianych przez nas emocjach, niepowtarzalnym stylu. Ta emocjonalna wyjątkowość zapewnia nam związanie tego, co mówimy, z naszym doświadczeniem, które jest doświadczeniem ciała”²⁵. Konkretność detalu jest zatem tym, co świadczy w mowie o wyjątkowości podmiotu. To ta sama recepta na manifestację historycznego spotkania ze światem, jaką dał nam przywoływany na początku S. Szymutko, i której wypatrywaliśmy na płótnie van Gogha. To idiomatyczność, która wyczerała ze skojarzeń i rytmu frazy modlitwy do anioła. Wojciech Rusinek, analizując problem podmiotowości melancholijnej w utworach Andrzeja Stasiuka, wyliczał najistotniejsze cechy strategii narratorskiej wpisującej się w *écriture mélancolique*. Znalazły się wśród nich: enumeracje, nachalne powtórzenia, refreny, stematyzowane poszukiwanie „środka”, pragnienie jedności oraz figura błędzenia (*flaneire*), „błądzenie narracyjne”. Rozluźnienie rygorów narracyjnych nie jest jednak cechą charakterystyczną analizowanego opowiadania Tokarczuk, która poza krótkimi fragmentami (np. modlitwy *Aniele Boże*) nie stosuje tak pojmowanego języka melancholijnego. Zdaje się, że strategia obrona w *Szafie* zasadzo-

²³ O problemie tym nieco inaczej pisze K. Uniłowski: „Umieramy zatem czy może raczej znikamy? A jeśli pismo jest związane z nieobecnością (także w wymiarze praktycznym — piszemy do kogoś, kogo nie ma), to w takim razie jedynym, co mogłoby się za jego sprawą pojawić, będą nawiedzające nas widma zmarłych, ich zjawy, ale także zjawy znaczenia, sensu, innych tekstów, także zjawy nas samych [...]”. K. Uniłowski: *Zamiast posłowania* [posłowie]. W: S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili...*

²⁴ Dlatego też melancholię określa się jako asymbolię. Jest ona rozumiana jako nieumiejętność posługiwania się znakami, to wrażenie niewystarczalności znaku jako reprezentanta nieświadomych treści.

²⁵ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

na na tych samych (co np. u Stasiuka) przeżyciach melancholijnego podmiotu, na doświadczeniu rozpadu i rozproszenia (które podlega tematyzacji w opowiadaniu Tokarczuk), polega na odrzuceniu chaosu narracyjnego. Prosty język, jasny szkielet fabularny, oparcie opowiadania na kontraście, alegoryczny wymiar historii, unikanie dialogów (akcentowanie w narracji momentów ciszy), skupienie się na detalach (człowiek w otoczeniu rzeczy jest także tematem tego opowiadania) każe domyślać się innego wymiaru melancholii. Ontologiczna niepewność, zauważa Rusinek, prowadzić może bądź do całkowitej destrukcji podmiotu nadawczego, bądź do jego przeciwieństwa, a mianowicie prób odbudowania, ustanowienia tożsamości. I właśnie ten drugi plan działania realizowany jest w *Szafie*. A. Bielik-Robson, powołując się na M. Klein, pisze o „pozytywnej roli melancholii”: „[...] pozycja depresyjna — dawniejsza melancholia — wyraża się w zgodzie na wycofanie się z aktywności, w pogodnym smutku. [...] jest oznaką dojrzałości, to w niej bowiem podmiot godzi się z koniecznością uwikłania w struktury, które nie są od niego zależne, a więc z koniecznością życia w świecie, o którym już wie, że nie wszystko w nim będzie szło po jego myśli”²⁶. Bohaterowie opowiadania akceptują świat i swój los. Przyjmując Szafę w swoje progi, poczynili pierwszy krok ku ostatecznej stabilizacji i przypięcztowaniu swojego losu: „I odtąd codziennie Szafa wciągała mnie w siebie, była wielkim lejmem w naszej sypialni. Najpierw przesiadywałam w niej późne popołudnia, kiedy nie było R. w domu. Potem robiłam z rana tylko najpotrzebniejsze rzeczy [...] i wchodziłam do Szafy”. Zastanawia przekład na język chorwacki tego fragmentu: „Otada me je Ormar svakodnevno mamio u sebe, bio je veliki usisni otvor u našoj spavaćoj sobi. Isprva bih u njemu presjedila kasna popodneva kad R. nije bio kod kuće. Kasnije sam ujutro obavljala samo najpotrebnije [...] pa ulazila u Ormar”. Czasownik „presjediti” (tu występujący jako odpowiednik polskiego „przesiadywać”) występuje w języku chorwackim w aspekcie dokonanym. Tłumaczka na język chorwacki posłużyła się wyjątkową konstrukcją gramatyczną. Mianowicie, użyła trybu przypuszczającego („[...] bih u njemu presjedila [...]”), by podkreślić habitualny aspekt czynności wyrażonej wspomnianym czasownikiem. Zmiana kategorii gramatycznej w stosunku do tekstu oryginału niewątpliwie wymuszona przez możliwości („kondycjonal” w języku chorwackim w funkcji habitualnej odnoszący się do przeszłości) i ograniczenia (brak aspektu niedokonanego czasownika „presjediti”) systemów językowych uczestniczących w procesie translacji każe jednak zwrócić uwagę na fenomen użytej konstrukcji gramatycznej. Nasza językowa intuicja odnajdzie w koncepcie potencjalności wyrażającej przeszłość i nawyk posmak dystansu do przedstawionych czynności, a także ich hipotetyczność, niepewny status. Jednocześnie jednak dostrze-

²⁶ A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000. Cyt. za: W. Rusinek: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czupik-Lityńska, M. Buczek. Katowice 2005.

żemy, jak tryb przypuszczający znieśie nie tylko realność czynności, lecz także w niepojęty sposób unieważni różnice czasowe (pomiesza przeszłość z przyszłością). Tak jak czasowość i realność świata doczesnego znosi przestrzeń wewnątrz Szafy: „W środku nie miało znaczenia, jaka jest pora dnia, jaka pora roku, jaki rok”.

Podmiot melancholijny milczy, utraciłszy wiarę w możliwości reprezentacyjne języka, a dręczące go afekty są niekomunikowalne. Jaki jest zatem ratunek dla podmiotu o takiej kondycji? Odpowiedzią jest posłużenie się skutecznym narzędziem, które zdoła przywrócić, a może lepiej nadać, sens mowie. Takim narzędziem jest naturalnie sztuka, która, tworząc symboliczny dystans wobec nienazywalnego, stanowi odwrotność melancholii²⁷. Szczególnie zaś literatura wykorzystująca język jako instancję pośredniczącą między ciałem a rozumem.

„Oczy umierających, które obok mówią coś innego niż ich usta: nieuchronność w spojrzeniu, bezużyteczna mądrość kogoś, kto pojął determinizm końca”²⁸ — opisuje spojrzenie towarzyszące umieraniu w książce S. Szymutko. Rozumiejące spojrzenie może wypatrzeć nicość, z której wyłaniają się rzeczy i do której nieuchronnie zmierzają. Również z takich czarnych dziur niebytu wyłania się Szafa w opowiadaniu Tokarczuk: „[...] przyglądałam się serwetkom. W ich nicianym wzorze nie było jednak porządku. Ktoś szydełkiem robił dziury w ciągłości materii. Przez te dziury popatrzyłam na Szafę i przypomniał mi się tamten sen. To od niej płynęła ta cisza”. Szafa wyłania się z nicości, lecz dopiero na skutek spojrzenia, które nadaje jej nowy sens. Na skutek wysiłku rozumienia nabrała swego wyjątkowego znaczenia. Szafie towarzyszy jednak cisza. Milczenie bowiem jest najbardziej znamiennej oznaką melancholii, tej „milczącej nienawiści do świata”²⁹. Milczenie jest skutkiem braku separacji z obiektem.

Podmiot w stanie melancholii może się z niej wyzwolić przez podjęcie wysiłku pokonania patologicznej asymbolii. Psychoanaliza stoi jednak na stanowisku, że interpretacja (rozumienie) może uwolnić człowieka od melancholii, o ile towarzyszy mu wysiłek interpretacyjny jakiegoś Innego (konieczny jest zatem proces zwany „przeniesieniem”, któremu towarzyszy psychoanalitik w roli współkonstruktora sensów)³⁰. Oprócz twórczości — lekarstwa na melancholię — konieczna jest jeszcze interpretacja i identyfikacja (nadanie sensu i zawłaszczenie go w drodze obustronnego przeniesienia). Przenosząc problematykę na grunt

²⁷ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

²⁸ S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili...*

²⁹ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

³⁰ Także R. Schafer i D.P. Spencer, psychoanaliticy i komentatorzy myśli Z. Freuda, podważają Freudowską psychoanalizę jako koncepcję o charakterze pozytywistycznym. Akcentując rolę doświadczenia i znaczenia w życiu psychicznym podmiotu, dochodzą do wniosku, że psychoanaliza jest dyscypliną interpretacyjną, obracającą się w sferze znaczeń, a nie faktów. Odwołując się do pojęcia narracji, podkreślają rolę interpretatora (psychoanalitika) w konstruowaniu sensów i budowaniu spójnej narracji o życiu podmiotu-pacjenta. Por. K. Rosner: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2006.

nauki o literaturze, nie sposób przemilczeć zagadnienia lektury tekstu literackiego. Markowski stwierdza, że tekst, który nie jest interpretowany, jest tekstem na granicy depresji. Dopiero interpretator użyje mu siły symbolu, by ten mógł przemówić³¹. Nas refleksja Markowskiego prowadzi nieuchronnie ku przemyśleniom dotyczącym kondycji tekstu poddanego przekładowi. Proces przekładu jest, jak pamiętamy, (re)interpretacją oryginału. Ten ostatni staje się obiektem hermeneutycznego wysiłku tłumacza. W ten sposób oryginał zyskuje nowe znaczenia, stanowi „komunię duchową dwóch podmiotów”³² i już sama jego ontologia wyklucza popadnięcie w depresyjne stany. Dodatkowo rozszerza się krąg odbiorców (interpretatorów) dzieła. Sytuacja nie jest jednak tak jednoznaczna i prosta. W akcie przekładu nieuniknione jest zatracenie i przesunięcie pewnych sensów (obserwowaliśmy to kilkakrotnie nawet w przekładzie tak uniwersalnego tekstu, jakim jest *Szafa* Tokarczuk). Przekład, jako efekt, jest zatem naznaczony niezbywalnie jakimś brakiem, utratą znaczeń, których nie da się wyrazić za pomocą języka docelowego. Obszary niewysłowionego, asymbolicznego naznaczają taki tekst z tekstu, w którym milcząco obecna jest nieobecność (melancholia)³³.

Melancholia może przybierać różne postaci (tak w życiu podmiotu, jak i w literaturze) i obejmować swym zasięgiem rozmaite sfery życia i aktywności podmiotu. Uczucie to związane z doznawaniem braku, niemocy i asymbolii często bywało waloryzowane dodatnio. Tworzyło *ethos* poetów i filozofów. Melancholia jako kategoria psychoanalityczna jest uniwersalna. U jej podstaw leży mechanizm zaburzenia symbolicznej relacji ze światem, która zakotwiczona jest przede wszystkim w języku (ze swej natury łączącym impulsy semiotyczne z wymiarem symbolicznym). Podmiot melancholijny zrekonstruowany przez nas w opowiadaniu O. Tokarczuk pt. *Szafa* w geście wejścia do wnętrza Szafy odnajduje sposób na powrót do utraconego świata semiotycznego. Powrót do symbolicznej Matki jest równocześnie powrotem do niebytu (okresu sprzed ukształtowania się podmiotowości), a więc symbolicznym umieraniem. Opowiadanie Tokarczuk ze względu na swój uniwersalny wymiar stanowi wdzięczny obiekt przekładu. Symbolika, użyte przez pisarkę style literackie, uniwersalna fabuła ułatwiają przekład, gdyż wpisują go we wspólne z oryginałem ramy kulturowe. Niezaprzeczalnie jednak istnieją także bariery kulturowe, które ów przekład utrudniają, a których głównym źródłem jest sam język (np. odmienne kategorie rodzaju gramatycznego lub inne możliwości użycia trybów czasownika).

Melancholia może określać nie tylko podmiot, lecz także kondycję tekstu. Szczególnie zaś dotyczy tekstu w przekładzie. Ten bowiem broni się przed me-

³¹ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

³² G. Poulet, cyt. za: M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

³³ Przekład zatem wyprowadzałby oryginał ze stanu depresji, sam jednak wpadając w pułapkę melancholii. Można by jednak, idąc o krok dalej, wskazać na nieusuwalną więź przekładu z oryginałem (wzajemnie się do siebie odnoszących) jako więź opartą na obecności (istnieniu) drugiego (Innego), która może uchronić przed popadnięciem w melancholię.

lanchoľią (brakiem interpretacji) samym faktem bycia przekładanym, a więc interpretowanym. Jednakże w interpretację translaticzną zawsze wpisane sę odstepstwa od sensu oryginału i redukcje, które naznaczają produkt aktu przekładu brakiem i tym samym kondycją melancholijną.

Katarzyna Majdzik

Lica melankolije *Ormar* Olge Tokarczuk i njegov hrvatski prijevod

Sažetak

U članku se raspravlja o problematici melankolije, njezinim izvorima, mehanizmima te njezinoj suštini. Na osnovi priče Olge Tokarczuk pod naslovom *Ormar* te njezinog prijevoda na hrvatski jezik traži se odgovor na pitanja o odnosu melankolije i jezika, razmatra se umjetnost kao način borbe s nebitkom (pa tako i s melankolijom), ispituju se načini prisutnosti i postojanja melankoličnog subjektiviteta u tekstu. Kategorija melankolije (porijeklom iz psihoanalize) može poslužiti također za određivanje bića teksta, a posebno prijevoda.

Rekonstruirana na osnovi *Ormara* melankolija je općekulturni (ili radije izvankulturni) fenomen. Univerzalnost melankolije i alegoričan karakter priče Olge Tokarczuk ukidaju barijere između kulture originala i prijevoda, upisujući ih u isti okvir što olakšava prevođenje. Glavni izvor kulturnih barijera su u tom slučaju jezične (osobito gramatičke) razlike.

Ključne riječi: melankolija, subjektivitet, psihoanaliza, prijevod, interpretacija.

Katarzyna Majdzik

The Faces of Melancholy *The Wardrobe* by Olga Tokarczuk and its translation into Croatian

Summary

The aim of this article is to illustrate the phenomenon of melancholy, its sources, mechanisms and modes of existence. Basing on *The Wardrobe* by Olga Tokarczuk and its Croatian translation the author tries to demonstrate a relation between melancholy and language, she considers the art as a kind of fight against nothingness (and melancholy) and explores the textual manifestation of melancholic subjectivity. A psychoanalytic approach to melancholy aids to determine the condition of text (the translated text in particular).

The image of melancholy reconstructed from *The Wardrobe* is a culture-independent phenomenon. The universalism of melancholy and the allegorical nature of Tokarczuk's work remove barriers between original and translated text culture facilitating the act of translation. The main source of cultural barriers, in this case, are the linguistic (mainly grammatical) differences.

Key words: melancholy, subjectivity, psychoanalysis, translation, interpretation.