

**Jakub JURKOWSKI**  
UKSW, Poland

## **OBECNOŚĆ *ENEIDY* WERGILIUSZA W ZACHODNIEJ LITERATURZE MODERNISTYCZNEJ**

**Jakub JURKOWSKI**  
UKSW, Poland

## **THE PRESENCE OF VIRGIL'S *AENEID* IN CONTEMPORARY WESTERN LITERATURE**

From the very beginning the *Aeneid* has been highly esteemed and regarded as the greatest national epic of ancient Rome and a monument of Latin Literature. Virgil's poem invented a foundation myth for Rome and was one of the central pillars of the education for Roman people. It was firmly believed that despite being a pagan, he had a "Christian soul" (*anima naturaliter Christian*). The work of Vergil was not only the epitome of Roman Empire continuity (*translatio imperii*), but also the continuity of its culture (*translatio studii*). For two millennia the *Aeneid* was one of the most influential works in Western culture and the text that has stirred the imagination of the greatest writers, artists and thinkers.

Because of the fact that Virgil has exerted so strong an influence on Western culture, his work was canonised and reproduced through countless translations, emulations and domestications, providing a foundation for education and an indispensable tool enabling the transfer of virtues, qualities and moral standards of the Roman imperial tradition. The awareness of continuing the tradition of Rome has become one of the most important determinants of civic life and political evolution of many European countries and enabled implementation of bold projects, resulting in strong, lasting identity, deeply rooted in Western civilisation.

The paper is an attempt to briefly outline the problem of spiritual heritage of Virgil's epic in the literature of the 20<sup>th</sup> century. Although the work of Virgil is an undeniable part of European identity, is it still possible to call Virgil "the Classic of all Europe" (T.S. Eliot) and "Father of the West" (Th. Haecker)?

The author seeks to establish how views of Virgil's poetry have changed in contemporary Western literature; how the *Aeneid* was translated and rewritten by Josif Brodsky (*Enei i Didona*) and Hermann Broch (*Der Tod des Vergil*). The paper will take advantage of the concept of "refraction" introduced by André Lefevere, by which he meant "the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work".

The article discusses the problem of how fundamental values of Mediterranean culture epitomized in Vergil's poem are translated by abovementioned writers and if they are looking up to or turning against the classical Mediterranean form of being.

**Keywords:** Aeneid, contemporary Western literature, Yosif Brodsky, Hermann Broch  
**Ключови думи:** Eneida, zachodnia literatura, modernistyczna Yosif Brodsky, Hermann Broch

Od momentu powstania, *Eneida* Wergiliusza była dziełem wysoko cenionym, uważanym za „arcy-epos“ starożytnego Rzymu i pomnik literatury łacińskiej, fundament europejskiej paidei humanistycznej. Wergiliańska epopeja stworzyła mit założycielski dla Rzymu. Od czasów *Iliady* i *Odysei* Homera *Eneida* uchodziła za najważniejszy poemat epicki napisany w Europie. Wergiliusz wywarł przemożny wpływ na myśl ludzką i koncepcję poezji jako formy sztuki. W epoce średniowiecza uznawano go wręcz za proroka zwiastującego przyjście Chrystusa na świat, autora, który zburzył mur dzielący epokę pogańską od chrześcijańskiej (Ekloga IV), oraz określano mianem „duszy z natury chrześcijańskiej” (*anima naturaliter Christiana*) zaś samą *Eneidę* interpretowano przede wszystkim typologicznie, jako eksplikację głównych prawd wiary, wyróżniając cztery poziomy znaczenia: literalne (historyczne), alegoryczne, topologiczne (moralne) i anagogiczne<sup>1</sup>. Panowała tendencja do odczytywania w naturze i wytworach kultury ukrytego sensu, do patrzenia na rzeczywistość widzialną (*visibillum*) jako na odbłask rzeczywistości niewidzialnej (*invisibillum*) organicznie z nią zespolonej. Skłonność tę świetnie wyrażają słowa z listu do Koryntian, które stanowią aksjomat dla umysłu średniowiecznego: „Teraz widzimy niejasno przez zwierciadło, lecz później twarzą w twarz” (1Kor 13,12).

W myśli średniowiecznej każdy przedmiot materialny uważany był za wizualizację tego, co jest jego odpowiednikiem w planie wyższym i w ten sposób stawał się niejako symbolem tamtej rzeczy i rzeczywistości. „Symbolizm był powszechny, a myślenie było nieustającym odkrywaniem ukrytych znaczeń, niezmienną <<hierofanią>>. Świat ukryty był bowiem światem świętym, sakralnym, myśl symboliczna zaś była tylko wypracowaną, wyklarowaną na poziomie ludzi uczonych formą myśli magicznej, kryjącej powszechne sposoby myślenia (...). Zawsze szło o to, by znaleźć klucze do świata ukrytego, świata prawdziwego i wiecznego, tego, w którym można szukać ocalenia”<sup>2</sup>.

Bardzo trafnie średniowieczny symbolizm analizuje Huizinga: „Nie zapomniano wówczas nigdy, że każda rzecz mogłaby utracić sens, gdyby znaczenie jej poczęło wyczerpywać się w bezpośredniej funkcji i formie, w jakiej się przejawia, pamiętano też, że wszystkie przedmioty sięgają mają dość głęboko w świat pozazmysłowy (...). Świadomość ta mogła występować niekiedy w chorobliwej

<sup>1</sup> Ta koncepcja, przetworzona i zniuansowana, z nastawieniem ergo- i poietocentrycznym ożyje współcześnie pod piórem znakomitego kanadyjskiego krytyka Northropa Frye’a w jego klasycznym dziele *Anatomy of criticism*, w którym utwór literacki jest rozpatrywany i w jego literalnej wykładni i na wielu rozmaitych archetypowo-mitycznych poziomach, które wszystkie są zogniskowane w mikrokosmosie utworu.

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. Hanna Szumańska-Grossowa, Gdańsk – Warszawa 2002, s. 394.

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, tłum. Magdalena Kimuła, Mikołaj Olszewski, Kraków 2006, s. 74.

formie obsesji, przy której wszystkie sprawy wydają się zawierać jakąś tajemnicę, którą należałoby poznać, lecz której poznać się nie da<sup>73</sup>. Sama forma i fabuły mitologiczne była z reguły deprecjonowana i odrzucona po wydobyciu z nich cennych *logoi spermatikoi*.

Do czasów Dantego nie było poety dorównującego Wergiliuszowi potęgą wyobraźni. Dante pisał w Boskiej komedii: „Ty jesteś Mistrz mój, ty moja Powaga/ Przez Cię jedynie styl mój nabył piętna/Sztuki, skąd dzisiaj moja cześć się wzmagą<sup>74</sup>. Dzieło Wergiliusza było nie tylko symbolem ciągłości imperium rzymskiego (*translatio imperii*), ale również ciągłości jego kultury (*translatio studii*). Przez dwa tysiąclecia *Eneida* poruszała wyobraźnię największych pisarzy, artystów i filozofów (m.in. Augustyna, Dantego, Chaucera, J. Milтона, A. Tennysona, E. Pounda, T.S. Eliota), pozostając jednym z najbardziej wpływowych dzieł kultury zachodniej. Chociaż twórczość Wergiliusza wciąż stanowi niezaprzeczną część tożsamości europejskiej, to czy na pewno wciąż jeszcze nazwać go możemy za T.S. Eliotem „klasykiem całej Europy”<sup>75</sup> („the classic of all Europe”) lub Th. Haeckerem „ojcem Zachodu”<sup>76</sup> („Father of the West”)?

Przedmiotem mojej uwagi staną się: wiersz *Eneasz* i *Dydona* J. Brodskiego oraz powieść *Śmierć Wergilego* H. Brocha. Realizacje te nazywam za André Lefeverem refrakcjami, czyli „adaptowaniem dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane”<sup>77</sup>.

#### Eneasz i Dydona J. Brodskiego

| Иосиф Бродский - Дидона и Эней  | Eneasz i Dydona (tłum. Czesław Miłosz)  |
|---|---|
| <p>Великий человек смотрел в окно,<br/>а для нее весь мир кончался краем<br/>его широкой, греческой туники,<br/>обильем складок походившей на<br/>остановившееся море.<br/>Он же<br/>смотрел в окно, и взгляд его сейчас<br/>был так далек от этих мест, что губы<br/>застыли, точно раковина, где<br/>таится гул, и горизонт в бокале<br/>был неподвижен.<br/>А ее любовь<br/>была лишь рыбой – может и<br/>способной<br/>пуститьсь в море вслед за кораблем<br/>и, рассекая волны гибким телом,<br/>возможно, обогнать его... но он -<br/>он мысленно уже ступил на сушу.<br/>И море обернулось морем слез.<br/>Но, как известно, именно в минуту</p> | <p>Wielki mąż patrzył w okno. Ale dla niej<br/>Świat kończył się na rąbku jego greckiej<br/>Szerokiej tuniki, obfityścią fałd<br/>Podobnej morzu, co znieruchomiło.<br/>Patrzył, wzrok jego był już tak daleko<br/>Od tego miejsca, że usta zastygły<br/>Jak muszla, w której trwa szum, i w pucharze<br/>Stężał horyzont. Podczas gdy jej miłość<br/>Była jak ryba, i nawet by mogła<br/>Popłynąć morzem w ślad za jego żaglem<br/>I gibkim ciałem rozcinając fale<br/>Dogonić go – choć on, niestety,<br/>W myślach już dobił do stałego lądu,<br/>I zamiast morza, było morze łez.<br/>Jednak, jak wiemy, dokładnie w momencie<br/>Rozpaczy, zrywa się pomyślny wiatr,<br/>I wielki mąż opuścił Kartaginę.<br/>A wtedy ona, stojąc przed ogniskiem,<br/>Które pod murem miasta rozpalili<br/>Żołnierze jej, widziała jak w drżącej</p> |

<sup>4</sup> Dante, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1990.

<sup>5</sup> Por. T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.

<sup>6</sup> Por. Th. Haecker, *Virgil. Father of the West*, New York 1934.

<sup>7</sup> A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 225.

Но, как известно, именно в минуту  
отчаянья и начинает дуть  
попутный ветер. И великий муж  
покинул Карфаген.

Она стояла  
перед костром, который разожгли  
под городской стеной ее солдаты,  
и видела, как в мареве костра,  
дрожавшем между пламенем и  
дымом,  
беззвучно рассыпался Карфаген  
задолго до пророчества Катона.

Żołnierze jej, widziała jak w drżącej  
Mgiełce żaru pomiędzy płomieniem i dymem  
Rozpada się bezdźwięcznie Kartagina,  
Na wiele lat przed wróżbą Katona<sup>8</sup>

W wywiadzie pochodzącym z 1974 r. Brodski wymienia dwa dzieła sztuki, które oprócz *Eneidy* zainspirowały go do napisania wiersza. Pomimo uderzającego podobieństwa do utworów Kawafisa, posługującego się w swoich wierszach mitologicznym sztafażem, rosyjski poeta wskazuje na prymarną inspirację cyklem Anny Achmatowej o Eneasz i Dydonie, będącego sekwencją elegii miłosnych opowiadających o rozłące Achmatowej z ukochanym. Drugą inspiracją była opera Henry’ego Purcella *Dido and Aeneas*. Brodski wskazał jednak, że zasadniczym tematem jego wiersza nie jest bynajmniej miłość. Dydona i Eneasz to przede wszystkim wiersz o destrukcji Kartaginy<sup>9</sup>.

Przypomnijmy, że głównym wątkiem *Eneidy* są losy Eneasza, jego wędrówka spod Troi do Lacjum, gdzie w przyszłości miał powstać Rzym; celem autora było wykazanie, że Rzymianie są potomkami Trojan. W tym celu posłużyły się przepowiedniami i wizjami przyszłości, które dostosował do potrzeb propagandowego przesłania i nadania boskiego wymiaru postaci Eneasza ukazanego w eposie jako protoplasta rodu Cezara i praojciec rzymskiej potęgi. Wergiliusz postawił sobie za cel przedstawienie wielkich wydarzeń z dziejów Rzymu, które uświetniłoby osobę cesarza Oktawiana Augusta, legitymizowało prawa julijskiego rodu do pełnienia najwyższych funkcji publicznych, jak również stało się oficjalnym mitem założycielskim dla ludu rzymskiego.

Jedna z legend, którą wykorzystał Wergiliusz mówiła o tym, iż Eneasz w drodze do Lacjum zapędzony burzą na wybrzeże Afryki został ocalony przez mieszkańców założonej przez królową Dydonę Kartaginy. Dydona, pełna podziwu dla bohatera, na skutek opowieści o jego podróży spod płonącej Troi, ogarnięta uczuciem miłości, pragnęła go w Kartaginie zatrzymać, poślubić i oddać mu królestwo. Podczas gdy jego towarzysze naprawiali statki, Eneasz korzystał z gościnności królowej. Pewnego razu oboje zaskoczeni burzą podczas polowania znaleźli schronienie w grotcie i tam

<sup>8</sup> J. Brodski, *Eneasz i Dydona*, [w:]: Cz. Miłosz, *Przekłady poetyckie wszystkie*, Kraków 2015, s. 670.

<sup>9</sup> Zob. Anne-Marie Brumm, *The Muse in Exile: Conversations with the Russian Poet, Joseph Brodsky*, [w:] „Mosaic”, 1974 Fall, s. 229-246.

Dydona została kochanką Eneasza. Jowisz jednak kierując się wyrokami losu posłał do Eneasza Merkurego, który przypomniał Trojańczykowi o jego misji. Eneasze – posłuszny woli bogów – opuścił zakochaną królową i udał się w dalszą drogę do wyznaczonej mu przez bogów Italii. Opuszczona i zrozpaczona Dydona kazała wznieść wielki stos a następnie przebiła się mieczem podarowanym jej przez Eneasza i rzuciła się w płomień. Przedtem jednak przeklęła kochankę i cały jego ród. Wątek Dydony w *Eneidzie* posłużył Wergiliuszowi jako antycypacja, przyczyna i mityczna próba generalna wojen punickich oraz eksplikacja uczucia nienawiści pomiędzy Kartagińczykami i Rzymianami. Wojny punickie miały być spełnieniem się klątwy rzuconej przez Dydonę za odpływającym z Kartaginy Eneaszem.

Misja dziejowa Eneasza i założenie przez jego potomków Rzymu zostało przedstawione w *Eneidzie* jako realizacja woli bogów, wyrażonej przez fatum. Sam Eneasze jest określany zaraz na początku *Eneidy* jako *fato profugus* – uchodzący z wyroku fatum. Pojęcie fatum było niezwykle istotne dla religii rzymskiej. W *Eneidzie* wyraz fatum został użyty 126 razy. Fatum to bóstwo przeznaczenia u Rzymian. Słowo pochodzi od łacińskiego czasownika *fari* – mówić. Forma fatum to imiesłów czasu przeszłego i znaczy „to, co zostało powiedziane”, a tym samym zdecydowane, zadekretowane, zarządzane przez bogów. Fatum to nieodwołalny wyrok boski, los przypisany każdemu śmiertelnikowi. Postanowienie Eneasza o opuszczeniu Dydony jest niezłomne. Narrator uzasadnia je słowami „*fata obstant*”.

Brodski w swym wierszu odfatalizowuje i delegitymizuje wergiliańską wizję dziejów, w której nadrzędną rolę odgrywała opatrność bogów i boskie prawa („Tak losem rządzi Jowisz, tak prawa chcą boże” – *Eneida*, III 376) oraz gdzie o przeznaczeniu decydował Jowisz, któremu nie tylko ludzie, ale i bogowie musieli ulegać<sup>10</sup>.

W tragicznym romansie z Wergiliańskiego eposu rosyjski poeta ujrzał przede wszystkim przyszlą katastrofę afrykańskiego państwa. Brodski przy pomocy mitów, symboli, archetypów przepisuje historię Eneasza i Dydony i na nowo przedstawia nam konflikt Rzymu i Kartaginy. Dokonuje jego psychologizacji – rysuje go jako konflikt archetypów męskości i kobiecości. Lefewere pisał, że „literaturę jako całość można w ostatecznym rachunku kontemplować, komentować na wiele zasadniczo subiektywnych sposobów. Refrakcje z reguły opierają się na zasadach które są w istocie obce literaturze i zostały na jej grunt przeszczepione jak psychoanaliza i filozofia”<sup>11</sup>.

Na czym polegałby konflikt między Eneaszem i Dydoną? W czym zdaniem Brodskiego leży jego istota? Eneasze z wiersza Brodskiego charakteryzowany jako wielki człowiek (Великий человек), jest personifikacją związanego z archetypem męskości epickiego żywiołu działania. Pragnie wyjść ze świata naturalnej niewoli, reprezentowanego przez Dydonę. Rzeczywistość przedstawiona w wierszu podzielona została według kryterium władztwa Morza i władztwa Lądu, talassokracji i tellurokracji i zasadza się na archetypowej, jungowskiej, opozycji *animy* i *animusa*. Co

<sup>10</sup> Por. P. Boyancij, *La religion de Virgile*, Paris 1963, ss. 38–57.

<sup>11</sup> A. Lefewere, *op. cit.*, s. 245.

charakterystyczne, ani Dydona ani Eneasza nie są nazwani po imieniu. Dydona została przedstawiona jako ta, która cały świat postrzega przez pryzmat symboli kobiecości. Jako kobiece *signifiants* pojawiają się zatem przedmioty wklęsłe i wydrążone takie jak puchar czy muszla. Jak muszla, w której trwa szum, jawią się Dydonie usta Eneasza.

Eliade zauważył, że skojarzenie między morską muszlą a kobiecymi narządami płciowymi były nieobce Grekom i Rzymianom. Narodziny Wenus w muszli stanowią ilustrację tego mitycznego związku bogini z jej atrybutem. Symbolika narodzin i odrodzenia wzięła się rytualna funkcja muszli. Muszla była też jednym z emblematów miłości i zaślubin. Wizerunek muszli przypomina spiralę, która posiada bliskie związki z księżycem, wodami, płodnością, narodzinami i życiem pozagrobowym<sup>12</sup>.

Wielki człowiek, jak peryfrastycznie określa się Eneasza jest zaś uosobieniem providencjalistycznego, prospektywnego, mesjanistycznego wymiaru istnienia. „Patrzył, wzrok jego był już tak daleko od tego miejsca”. Jest jak Odyseusz ze słynnej interpretacji frankfurczykó w Horkheimera i Adorno – pragnie wyjść nietknięty przez syrenie pokusy Dydony, zerwać z naturalnym porządkiem życia i śmierci i zapanować nad żywiołem, stać się rozumnym, racjonalnym, refleksyjnym, oświeconym podmiotem, panem swojego *ego*. Ascetycznym gestem chce odciąć się od zmysłowej rozkoszy i dobić do stałego lądu. („*W myślach już dobił do stałego lądu*“).

Eneasza to emblemat ideologii postępu, która głosi, że jesteśmy świadkami nieustającego doskonalenia się ludzkości. Przy takim rozumieniu procesu historycznego wszelkie koszty „postępu” – niegodziwości i wojny – łatwo usprawiedliwiano jako cenę za ostateczne spełnienie, ku któremu dzieje zmierzają. Brodski pokazuje, że żadna przyszłość nie może usprawiedliwiać minionego bólu. Ostrzega przed imperiami budowanymi na ludzkich kościach.

Doniosła rola rzymskiego eposu stworzonego przez poetę z Mantui wyrażała się przez wieki w świadomości nadaniu ciężaru gatunkowego (*gravitas*) cywilizacyjnej misji Eneasza. Trud założenia Rzymu jest oddany w 33 wersie pierwszej księgi, kiedy padają pamiętne słowa o ciężarze, wadze a zarazem nieuchronności przedsięwzięcia podjętego przez rzymskiego protoplastę: *Tantae molis erat Romanam condere gentem*<sup>13</sup> (*Taki trud był, gród Romy na trwałym wzniesić zrębie*<sup>14</sup>, tłum. T. Karyłowski). Narrator eposu stale pokazuje jak Eneasza z pieczołowitością i wielkim nabożeństwem (*pietas*) podejmuje się tej roli. Scharakteryzowany został jako mąż odznaczający się pobożnością (*insignem pietate virum*). Rzymskie słowo *pietas* obdarzone jest o wiele większym ciężarem gatunkowym niż tłumaczenie pobożność, nabożność. *Pietas* to nie tylko obojętność wobec starszych i mądrzejszych. Jest to postawa, która konotuje poczucie zobowiązania wobec tych wszystkich, którym to

<sup>12</sup> Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Warszawa 2009, s. 182-183.

<sup>13</sup> *P. Vergilii Maronis opera*, recognovit F.A. Hirtzel, Oxonii 1963.

<sup>14</sup> Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, tłum. T. Karyłowski, Wrocław 1981, s. 6.

zobowiązanie jest należne (bogów, państwa, rodziców, współmałżonków, dzieci) Jest to jedno z kluczowych pojęć Wergiliańskiego eposu. Epitet *pious* jest jednym z najczęstszych określeń Eneasza. Stawka misji podjętej przez trojańskiego królewicza jest niebagatelna – imperium bez granic (*imperium sine fine*).

W swoim wierszu Brodski na mitycznym poziomie dyskursu odkrywa przed nami linearną regułę, w oparciu o którą skonstruowana została wergiliańska narracja. W jednym ze swoich antyimperialistycznych esejów zatytułowanym *Ucieczka z Bizancjum* nazywa Wergiliusza tym, który bodaj pierwszy – przynajmniej w literaturze – zastosował zasadę linearną: jego bohater nigdy nie wraca, zawsze odjeżdża.

Takie spojrzenie na historię jest uderzająco podobne do krytycznego ujęcia Waltera Benjamina, który w swoim ostatnim tekście *O pojęciu historii*<sup>15</sup> zrodzonym w skrajnie dramatycznych okolicznościach roku 1940, kiedy Europę okupowały już armie Hitlera, na krótko przed samobójczą śmiercią wykazał, że za ideologią postępu kryje się właśnie specyficzna koncepcja czasowości. „Ideologia postępu zakłada strukturę czasu jako czegoś «pustego i jednorodnego», co biegnie linearnie od początku ku jakiemuś celowi. Jest on zatem przedstawiany jako kontinuum, w którym zachodzą powiązane przyczynowo zjawiska. (...) Historyzm dowodził istnienia prawidłowości dziejowych, umożliwiających przewidywanie przyszłości. Dzieje będą zgodne z prawami, które można poznać. Oznacza to, że pewne zjawiska w historii należy uznać za nieuchronne i niepowstrzymane. Przy takim rozumieniu procesu historycznego wszelkie koszty «postępu» – niegodziwości i wojny – łatwo usprawiedliwiano jako cenę za ostateczne spełnienie, ku któremu dzieje zmierzają. Choć dzieje nie są «krajną szczęścia», to prowadzą do szczęśliwego finału»<sup>16</sup>.

Wizji historii jako stałego postępu Benjamin przeciwstawia koncepcję dziejów jako permanentnej katastrofy. Przeciwno optymistycznemu fatalizmowi stawia ofatalizowany pesymizm. Swe rozumowanie zaczyna od konstatacji, że samo to, iż istniejący stan rzeczy trwa i nic, co istotowo „nowe”, nie może się wyłonić, należy uznać za katastrofę.

Brodski czyta historię Dydony i Eneasza „pod włos” i bierze stronę zwyciężonej królowej. Współczuje Dydonie jako tej, która przegrała. Dla rosyjskiego emigranta historia nie jest triumfalistycznym pochodem, lecz jawi się jako pofragmentowana, nieciągła, nie układająca się w żaden logiczny postęp. Triumf linearności sprowadza się do tego, że człowiek – w tym także i przede wszystkim poeta – oderwany został od swoich korzeni, od swojego miejsca w świecie. Symbol natomiast ma korzenie. Symbole pogrążają nas w tajemniczym doświadczeniu mocy. To właśnie Dydona, ewokowana w wierszu przy pomocy symboliki konotującej kobiecość, *das ewig Weibliche* reprezentuje – konieczne dopełnienie, bez którego niemożliwe jest odzyskanie kosmicznego centrum i sensu wszechświata.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 413-425.

<sup>16</sup> R. Pawlik, *Agamben i czas mesjański. Glosa do przekładu prelekcji Kościół i królestwo*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn Apokaliptyczny” 2011, nr 3, s. 84-85.

Zapoznanie wymiaru mitycznego i archetypowego zdaniem Brodskiego okazało się katastrofą dla ludzkości, ponieważ przestano rozpoznawać boskość zawartą immanentnie w hierofaniach życia. Brodski pisał, że „zasada linearna, wyczuwająca w sobie pewną nieodpowiedzialność związaną z linearną ideą egzystencji – pragnie to zrównoważyć szczegółową projekcją przyszłości. Rezultatem jest albo <<wsteczna przepowiednia>>, jak opowieści Anchizesa w Eneidzie, albo społeczny utopizm, albo idea wiecznego życia, tj. chrześcijaństwo. Nie ma między nimi dużych różnic”<sup>17</sup>.

Opowieść Anchizesa, o której wspomina Brodski to słynna przepowiednia, którą Wergiliusz wkłada w usta ojca Eneasza, Anchizesa, kiedy syn odwiedza go w piekle. Anchizes kieruje do przyszłych Rzymian naukę-upomnienie, będącą swego rodzaju programem dla Rzymu. Wergiliusz przyznaje w nich, że inni mogą być lepszymi rzeźbiarzami, oratorami, astronomami, natomiast tym w czym Rzymianin jest absolutnym hegemonem jest sztuka rządzenia, zaprowadzenie porządku na arenie międzynarodowej. Jest to retrospektywne prorocstwo, w którym legitymizuje się rzymski imperializm.

Tu reger(e) imperio populos, Romane, memento:  
 hae tib(i) erunt artes, pacisqu(e) imponere morem,  
 parcere subiectis et debellare superbos.

Ty Rzymianinie pomnij królować władczo nad światem!  
 Oto sztuka twych rządów: narzucać prawo pokoju,  
 Ludy podbite oszczędzać, a mieczem poskramiać zuchwałę<sup>18</sup>

Noblista zwraca uwagę, że potęgę cesarstwa rzymskiego warunkował brutalny podbój niezliczonych ludów, po których pozostały co najwyżej nazwy. Uświadamia, że linearna zasada postępu wyrażona lapidarnymi słowami Anchizesa z VI księgi. *Tu reger(e) imperio populos, Romane, memento*, posiada również swój mroczny rewers.

Odmawia racji bytu imperialnej logice superpotęgi tolerującej wyłącznie pokornych poddanych i zrzucającej „winę” za ewentualne konflikty na tych, którzy chcieli zachować swoją godność.

W myślach już dobił do stałego lądu,  
 I zamiast morza, było morze łez.  
 Jednak, jak wiemy, dokładnie w momencie  
 Rozpaczy, zrywa się pomyślny wiatr,  
 I wielki mąż opuścił Kartaginę.  
 A wtedy ona, stojąc przed ogniskiem,  
 Które pod murem miasta rozpalili

<sup>17</sup> J. Brodski, *Śpiew wahadła*, Warszawa 2014, s. 260.

<sup>18</sup> Wergiliusz, *Eneida*, tłum. Ignacy Wieniewski, Kraków 1978, s. 180.



Żołnierze jej, widziała jak w drżącej  
 Mgiełce żaru pomiędzy płomieniem i dymem  
 Rozpada się bezdźwięcznie Kartagina,  
 Na wiele lat przed wróżbą Katona.

Ostatnia część wiersza to nawiązanie do słów Katona Starszego, któremu nie dawał spokoju wspaniały rozkwit Kartaginy. Demonstrował więc w senacie figi z sadów kartagińskich jako dowód żywotności nieprzyjaciela i każde swe przemówienie kończył słynnymi słowami: *Ceterum censeo Carthaginem delendam esse*. („Poza tym sądzę, że Kartaginę należy zniszczyć”). Nastawienie na wojnę totalną przeciw Kartaginie przyczyniło się do całkowitego zniszczenia miasta na końcu III wojny punickiej. Rzymianie musieli zdobywać miasto przez kilka dni – dom po domu. Mordowali wszystkich napotkanych, paliło się wszystko wokół i wielu obrońców Kartaginy zginęło w płomieniach. Ziemię, na które wznosiło się przedtem wielkie miasto, zaorano i poświęcono bogom podziemnym, aby nikt nigdy nie ośmielił się osiedlić na tym miejscu. Istnieje podanie, że pola zostały posypane solą, by nic na nich nie wyrosło.

Idea wiecznego Rzymu (*Roma aeterna*) miała w dziejach swoją kontynuację. Podjął ją później Rzym chrześcijański, widząc w Rzymie czynnik providencjalny upatrywany przez boską Opatrzność na przygotowanie gruntu pod rozwój chrześcijaństwa i jego rozprzestrzenienie na cały świat. Linearna koncepcja dziejów objawiła się dla samego Brodskiego szczególnie dotkliwie w postaci idei Moskwy jako Trzeciego Rzymu, która leży u podstaw bodaj wszystkich koncepcji natury rosyjskiego państwa. „Echa tej koncepcji można znaleźć w najróżnorodniejszych wyobrażeniach o zadaniach Rosji w świecie: od katastroficznej wizji starowierców przez śmiałe projekty budowania chrześcijańskiego imperium, rozwijane przez cały okres trwania państwa rosyjskiego, aż po koncepcję świeckiego imperium Piotra I i oficjalną doktrynę komunistyczną w Związku Radzieckim. Jest tak dlatego, że rozwój idei Moskwy – Trzeciego Rzymu mógł iść w bardzo różnych kierunkach: apokaliptycznego izolacjonizmu, religijnego mesjanizmu i czysto politycznego imperializmu”<sup>19</sup>.

### ***Śmierć Wergilego i mityzacja powieści***

Powieść Hermanna Brocha *Śmierć Wergilego* to jedna z najważniejszych XX wiecznych europejskich powieści budzących zachwyt m.in.: Hanny Arendt, Michela Foucaulta i Alberta Einsteina, łącząca w sobie integralnie heterogeniczne gatunki takie jak m.in. esej, poemat, rozprawa polityczna, historiozoficzna i filozoficzna, wreszcie powieść. Broch, będący wielkim admiratorem Joyce’a i Manna jest również ich twórczym spadkobiercą wykorzystującym największe osiągnięcia obu pisarzy w

<sup>19</sup> P. Rojek, *Przekleństwo imperium. Źródła rosyjskiego zachowania*, Kraków 2014, s. 42.

dziedzinie umitycznienia powieści, czyli inkorporacji mitu do powieści, gdzie w wyniku rozmaitych przekształceń formalnych i znaczeniowych, dzięki mechanizmom przesunięcia i zagęszczenia znaczeń ulega on wykończeniu. Wykończeniu rozumianemu jako zwieńczeniu pracy nad mitem a jednocześnie wykończeniu, czyli uśmierceniu poprzez redukcję do czystej formy. Mityzacja powieści zdaniem Brocha implikuje odsłanianie wiecznotrwałych cech natury ludzkiej oraz rzeczywistości duchowej jako zdialektyzowanej jedności przeciwstawnych pierwiastków, racjonalnych i irracjonalnych.

Sam mit to fenomen bardzo trudny do precyzyjnego zdefiniowania, nie budzącego kontrowersji i polemik, a każdy badacz starający się wypracować jednoznaczny jego definicję jest już na samym początku skazany na porażkę. „Problem mitu jest jednym z najczęściej chyba poruszanych zagadnień w humanistyce, zarówno przez antropologów, etnologów, socjologów, jak i psychologów, lingwistów, literaturoznawców itd. Jest to jednocześnie jedno z najbardziej trudnych i kontrowersyjnych zjawisk, o granicach płynnych, niemożliwych – jak do tej pory do zakreslenia, tak z uwagi na swoją treść jak i charakter, mechanizm powstawania, cele, trwałość. Istnieje szereg teorii mitoznawczych, wśród których można znaleźć około 500 prób sprecyzowania, co należy rozumieć przez mit. Bowiemy w obrębie teorii i szkół zajmujących się mitem istnieje jeszcze wiele dalszych, szczegółowych już podziałów i wariantów różnicujących je dalej i zacierających nie tylko możliwości zrozumienia i granice mitu, ale także granice pomiędzy szkołami i kierunkami. Czasami teorie te zwalczają się, ale często jedynie z różnych punktów ujmują zjawisko. Nie ma jednak, mimo ponad dwustuletniej już historii badań, teorii na tyle pełnej bądź uniwersalnej, by można było powiedzieć, że przybliżyła zjawisko poznania w sposób zasadniczy i że wiedza o micie i myśleniu mitycznym stała się bardziej dostępna i mniej dyskusyjna. Możemy nawet zaryzykować twierdzenie, że ostatnie dziesiątki lat sytuację skomplikowały”<sup>20</sup>.

I chociaż mit wymykać się będzie zawsze prokrustowemu łożu definicji, która zdolna byłaby objąć całe spektrum jego znaczeń, warto jest ciągle podejmować refleksję nad tym zjawiskiem i nie dać się wbić w konfuzję z powodu jego nieokreśloności. Mimo proteuszowej zmienności pojęcia wysiłek poznawczy zawsze się opłaci, co pokazują płodne próby wciąż na nowo podejmowane. Mit egzorcyzmowany przez rozum instrumentalny, który *per se* orientuje się na empiryczne, kwantyfikowalne doświadczenie, ma bowiem tę właściwość, że ciągle powraca na pole naszej świadomości – jest to bowiem warunek *sine qua non* jakiegokolwiek działalności sensotwórczej. By człowiek nie jawił się sam sobie jako byt sprzeczny, odnosić się musi zawsze do wyjaśnienia koniecznościowego, które w sposób ostateczny odnosiłoby go do porządku, który go przekracza, porządku nieempirycznego, bezwarunkowego. Człowiek bowiem jest bytem, nietrwałym, kruchym, borykającym się z problemem

<sup>20</sup> L. Mróz, *Mit i myślenie mityczne*, „Etnografia Polska” 1976, nr 20, s. 25-45. Za: M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009, s. 13-14.

śmierci, która zawsze jawi mu się jako tajemnica. Leszek Kołakowski uważa, że choć cała ludzka działalność mitotwórcza nie jest w stanie podać racji i dowodów – te służą bowiem przede wszystkim logicznemu, ścisłemu operowaniu znakami – jest czymś nieodzownym, ponieważ wyrastającym z fundamentalnych potrzeb ludzkiego istnienia.

Na przestrzeni dziejów dokonywano rozmaitych konceptualizacji, waloryzacji, typologizacji i klasyfikacji mitu. Polski badacz Józef Niżnik<sup>21</sup> podaje na przykład cztery sposoby postrzegania tego zjawiska: publicystyczne, tradycyjne, filologiczne i filozoficzno-antropologiczne.

W potocznym, publicystycznym rozumieniu słowa mit rozumie się jako fikcję, zmyślenie, wymysł, kłamstwo, fałsz i waloryzuje się to słowo negatywnie.

Podejście tradycyjne traktuje mit jako element pewnego charakterystycznego dla danej społeczności korpusu religijnych tekstów fundatorskich. Mity są bowiem tradycyjnymi opowieściami, w których zakodowany jest wyznawany przez daną wspólnotę światopogląd, jej wierzenia, pryncypia, zasady etyczne, uprzedzenia, przesady, lęki i obawy, które społeczność przekazuje sobie z pokolenia na pokolenia i które nadają danej wspólnotie kulturową tożsamość. Mity w ujęciu tradycyjnym można poddawać różnorodnym podziałom rodzajowo-gatunkowym. Jednakże, jako że mamy do czynienia ze zjawiskiem wiecznotrwałym, a zarazem semantycznie labilnym nie ma jednorodnego kryterium, które byłoby w stanie wyraźnie odróżnić jedną grupę mitów od drugiej. W typologizacji mitów z góry jest się skazanym na pewnego rodzaju arbitralność i redukcjonizm. Mity w ujęciu tradycyjnym są opowieściami wyjaśniającymi powstanie kosmosu (kosmogoniczne), bogów (teogoniczne), człowieka (antropogoniczne), instytucji, zachowań, religijnych praktyk (etiologiczne). Z reguły pozytywnie waloryzują wydarzenia, mające miejsce w dawnych czasach, *in illo tempore*, które stały się w oczach wspólnoty wydarzeniami fundatorskimi, paradygmatycznymi, modelowymi. Pojęcie mitu wiąże się również nierozłącznie z pojęciem religii. Uogólniając stwierdzić można, że na religie składają się przede wszystkim fenomeny tego typu co obrzędy, rytuały, ceremonie, misteria, święta itp. Mit zaś jest słowną ilustracją, narracją towarzyszącą oraz objaśniającą wszystkie czynności, które w ramach religijnych zabiegów się wykonuje. Podczas gdy w kulturach przedpiśmiennych mit był właściwie jedynym narzędziem, i jedynym instruktążem, pomagającym uporządkować świat, nadać mu kontury, wyznaczyć nieprzekraczalne granice, nazwać zagrożenia oraz zarysować cele, w kulturach piśmiennych stopniowo akumulowano wiadomości z różnych dziedzin, systematyzowano wiedzę oraz dokonywano jej transmisji w postaci dokumentów zapisanych w formie alfabetu i abstrakcyjnych znaków, dzięki czemu w ciągu dziejów mogły się ukonstytuować filozofia i nauki szczegółowe: matematyka i nauki przyrodnicze (fizyka, biologia, chemia) oraz nauki humanistyczne (lingwistyka, historia, socjologia, psychologia)

<sup>21</sup> J. Niżnik, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 22, s. 163-174. Za: M. Czeremski, *op. cit.*, s. 15.

Podejście filologiczne do mitu to naukowa odmiana podejścia publicystycznego, które najogólniej streścić by można było słynną formułą Rolanda Barthesa: Mit jest słowem, to znaczy rodzajem języka „drugiego stopnia”, „wtórnym systemem semiologicznym”, który pasożytniczo posługuje się językiem pierwszego stopnia i nie jest już prostą operacją na neutralnych znakach czyli wiązkach znaczącego (*signifiant*) i znaczonego (*signifié*) według słynnej de Saussure'owskiej dychotomii, ale jest wytwarzaniem wtórnych znaczeń, nabudowanych na uprzednio wytworzonych już słowach. Mitologizacja jest zatem w tym ujęciu wykorzystywaniem konotacji, czyli rozmaitych skojarzeń wywoływanych przez znak, w taki sposób, by wytworzyć spójną narrację na jakiś temat i aprioryczny model rzeczywistości. Tak pojmowany mit jest przedmiotem badań językoznawców, socjologów, które ukazują jak mit jest wykorzystywany w propagandzie politycznej, reklamie, mass mediach.

Ujęcie filozoficzno-antropologiczne traktuje mit jako ekspresję pierwotnego pseudonaukowego, prelogicznego stanu świadomości. Mit jest tutaj traktowany bardzo często jako podkategoria, pochodna jakiegoś innego fenomenu, czy jakiejś innej dziedziny nauki. I tak mit miałby antycypować historię, filozofię, psychologię, czy inne nauki szczegółowe. Mit był nieudolną próbą całościowego oglądu rzeczywistości stanowiącej monodziecinę, w której poszczególne zdarzenia, ludzie, relacje łączą się ze sobą na zasadzie Lévy-Bruhlowskiej *participation mystique*. Myślenie mitologiczne nie było zdolne do ujęć abstrakcyjnych i rozumienia podstawowych zasad logicznych takich jak zasada niesprzeczności, tożsamości, wyłączonego środka, racji dostatecznej – stanowiło relikwyt myślenia mitologicznego, objawiającego się w przeświadczeniu, że wypowiedziane słowa są w stanie dokonać metamorfozy bytu, co stanowi wyraz ontologicznego woluntaryzmu.

W panoramicznym skrócie można skonstatować, że w świadomości europejskiej mit przeżywał rozliczne wzloty i upadki okresy renesansu i dewaluacji. Na początku w epoce Homera, Hezjoda traktowano go poważnie, odświętnie, była to mowa hieratyczna, sakralna, duchowy rdzeń kultury. Potem przyszła epoka filozofów z ich racjonalną koncepcją logosu oraz sokratejsko-platońska deprecjacja mitu. W wiekach średnich również waloryzowano mit raczej negatywnie, jako pogańską spuściznę, wobec której należy zachować dystans i daleko idącą nieufność. Jeśli zabierano się za egzegezę mitu, to starano się przede wszystkim wydobyć z niego cztery poziomy semantyczne: literalny (historyczny), alegoryczny, topologiczny (moralne) i anagogeniczny. W czasach Renesansu z kolei, zaczęto interesować się ponownie mitami antycznymi i „barbarzyńskimi” oraz nobilitowano mit jako opowieść nadającej przyszłości znamiona szlachetnej wzniosłości i heroizmu (historia Germanów, ludów skandynawskich, Anglosasów). Ponowna rewitalizacja mitu nastąpiła w okresie tzw. klasycyzmu weimarskiego i romantyzmu (Goethe, Herder, Hamann, Heyne, Moritz, Schelling itd.).

XIX i XX wiek całkowicie rehabilitował mit – podjęta została systematyczna, analityczna, empiryczna praca badawcza, która ukazała, że mit jest nieodzownym

składnikiem ludzkiego gatunku, a jego anihilacja w imię racjonalizatorskich zapędów rozumu instrumentalnego wikła człowieka w kolejny mit. Lapidarnie rzecz ujmując mit należy po prostu do innego niż czysto racjonalnego porządku świadomości<sup>22</sup>.

*Śmierć Wergilego*, która powstała w dramatycznych okolicznościach z przyczyn egzystencjalnych, jest odpowiedzią na śmierć mitu zniekształconego przez instrumentalne wykorzystywanie mitologii w nazistowskiej propagandzie. W autobiografii duchowej Broch, pisał, że na obrzeżu obozu koncentracyjnego „śmierć stała się dla niego nagle tak namacalnie bliska, że metafizycznego zmierzania się z nią po prostu nie dało się już odsuwać. I tak w roku 1937, niemal wbrew swojej woli, można by rzec: ze względów prywatnych, dla dobra własnej duszy, zaczął nader ezoteryczną książkę, Wergilego<sup>23</sup>.

*Śmierć Wergilego* jest osobistą walką z mitem politycznym i tyranią. Mit podporządkowany imperialnej ideologii przestał być już tylko deskryptywną matrycą i niewinną estetyczną igraszką, ale stał się wezwaniem do reakcji i interwencji. Krytyczny namysł nad mitem stał się imperatywem tym mocniejszym, że Broch doświadczył osobiście powrotu i zwulgaryzowania świadomości mitycznej, której emanacją stały się współczesne mity polityczne. Broch, tak jak wielu Żydów po dojściu nazistów do władzy w Austrii, musiał emigrować; W dziele Wergiliusza ujrzał podwaliny pod mit państwowy. Wergiliusz w ujęciu Brocha, pisząc *Eneidę* stworzył mit założycielski dla państwa rzymskiego bezwiednie legitymizując koncept państwa totalitarnego. Mit założycielski stał się gwarantem ziemskiej tyranii.

Powieść opowiada o ostatnich osiemnastu godzinach życia Wergiliusza, podczas których rzymski poeta w monologu wewnętrznym prowadzonym w trzeciej osobie, przeradzającym się w obszernych partiach w strumień wewnętrzny i solilokwium dokonuje swoistego rachunku sumienia. Powieść składa się z czterech części: Tytuły części: Woda Przybycie, Ogień-Zstąpienie, Ziemia-Oczekiwanie, Eter-Powrót, strukturalnie stanowi zatem analogon starożytnej tradycji o czterech praelementach. Zbudowana została według zasad kwartetu, a raczej symfonii, przy wykorzystaniu techniki kontrapunktu, reprzyzy.

Powieść Brocha to modernistyczna odpowiedź artysty słowa na tragiczny los w obliczu brutalnej siły. Jest skoncentrowana na postaci Wergiliusza, który w godzinie śmierci, decyduje się, aby zniszczyć rękopis *Eneidy*. Przeżywa piekło zwątpienia w moc słowa swojego eposu w przedśmierтной agonalnej refleksji, zdaje sobie sprawę, że język którym się posługiwał jest dalece niewystarczającym i służył mu jedynie

<sup>22</sup> Spośród najwybitniejszych badaczy zjawiska mitu należy wymienić przede wszystkim: J. Campbella, E. Cassirera, G. Dumezila, E. Durkheima, M. Eliadego, J. Frazera, S. Freuda, E. Fromma, N. Frye'a, R. Girarda, A. Greimasa, C. G. Junga, K. Kerényiego, L. Lévy-Bruhla, B. Malinowskiego, P. Ricoeura, V. Turnera.

<sup>23</sup> H. Broch, *Autobiografia duchowa*, Warszawa 2005, s. 80.

jako eskapistyczny instrument. W gruncie rzeczy zaś był zdradą rzeczywistości, twórczą autodegradacją i poniżeniem, utratą szansy na przekroczenie samego siebie, bezpieczną ziemią „egipskiej niewoli”, rezygnacją z samookreślenia, poznania siebie w akcie miłości.

W konfrontacji z własną śmiercią zdaje sobie sprawę, że epicka forma *Eneidy*, stała się dla niego pułapką. By je opuścić musi dokonać piekielnej katabazy i zejść do otchłani swojego ja. Wergiliusz porzuca wiarę w sensowność bycia poetą-epikiem, opiewającym przy pomocy parabol chwałę imperium. Decyzja o zniszczeniu dzieła płynie z głębokiego przekonania, że stworzył fałszywy świat, w którym ideologia przesłoniła prawdę o świecie. Epopeja, którą napisał była jedynie odtworzeniem totalności życia objawiającego się jako całość zwarta i zamknięta, jako bytowanie szczęśliwe, zgodne i nieporóżnione i zestrojone z przedustawną harmonią. Wergiliusz traci poczucie bezpieczeństwa i tożsamości i jest zmuszony uznać, że w rzeczywistości dryfuje w pozbawionym centrum uniwersum pozostającym w stanie chaosu, wielowymiarowej ciągłej przemiany. Uniwersum przeniknięte jest siłami i mocami, których nieima jego heksametryczna poezja. Rzeczywistość nie posiada punktów stałych i ciągłości uporządkowania, lecz charakteryzuje się nieprzewidywalną przemiennością zdialektyzowanych ze sobą dynamicznych momentów, raz całkowitego oświecenia, innym razem niszczącej pustki. Rzeczywistość nie poddaje się też deszyfracji za pomocą języka *Eneidy*. Figura Wergiliusza chcącego dokonać ofiary z własnego dzieła jest reprezentacją jednostki problematycznej – ogarniętej imperatywem refleksyjności. Bliskość śmierci nadaje podmiotowi hiperświadomość i sprawia, że przestaje wierzyć w metafizykę państwowości i własne posłannictwo.

Broch odkrywa, że konstytutywna dla człowieczeństwa jest relacja do tego, co człowieka przekracza. Tym zaś co go przekracza jest tytułowa śmierć, która jest głównym tematem powieści i jako zasada rządzi powieściowym mikrokosmosem. Śmierć przynosi objawienie. To śmierć wytrąca Wergiliusza z bytu, śmierć nadaje ciężar gatunkowy egzystencji, jest odsłonięciem trwałych cech ludzkiej natury, rzeczywistości duchowej składającej się ze dialektyzowanych ze sobą pierwiastków. Poprzez doświadczenie śmierci Wergiliusz staje po stronie nieredukowalnego wychylenia duszy ku doświadczeniu rzeczywistości „poza”, ku której zwrot skutkuje przeobrażeniem samego podmiotu jest przeciwieństwem ustanawiania wymyślonych przez człowieka wewnątrzświatowych utopii, owocujących polityczną zmianą świata.

Wergiliusz staje się figurą arcymodernistyczną, zarażoną nihilizmem, zdającą sobie sprawę, że ambiwalencja bytu nie może być absolutnie przewyciężona przez mit eschatologicznej wizji Imperium Rzymskiego. „Ja“ Wergilego jest wydziedziczone, nieciągle, transcendujące historię, czas i przestrzeń. Towarzyszy mu uczucie alienacji i osamotnienia oraz ciągle obecna groźba chaosu, paniczne przerażenie. Odczuwa pęknięcie między jaźnią a światem. Świat podmiotu jest powtórzeniem przedkosmogonicznego chaosu. Na sposób gnostycko-egzystencjalistyczny, rozkiełznując

profuzyjną i frenetyczną wyobraźnię konającego Wergiliusza, Broch próbuje dać literacką ekspozycję antynomiczności jaźni. Jaźń ma bowiem charakter paradoksalny i antynomiczny. Śmierć Wergilego to powieść-poemat inicjacyjny – pokazuje niemożność ukonstytuowania poprzez dzieło sztuki wewnętrznej i zewnętrznej eschatologii. Każde doświadczenie musi zostać przekroczone, przewyciężone i anihilowane. Jaźń jest prawdziwą *complexio oppositorum*. Na kartach powieści obserwujemy mękę rozwoju duchowego. Wergiliusz jest wielką figurą ofiary. Bohater w rzeczywistości wstępując na drogę do innego świata, składa ofiarę z samego siebie, rezygnuje z całego dotychczasowego życia, statusu. Literatura ma być narzędziem samowyzwolenia. Permanentna eksploracja ducha jest nastawiona na aktywne zgłębianie nieskończonej jaźni.

Henryk Markiewicz słusznie zauważył, że „głównym zadaniem powieści była dla Brocha penetracja obszarów metafizycznych i etycznych oraz irracjonalnych części składowych życia porzuconych przez filozofię. Broch twierdził, że w poezji znajdują one wyraz symboliczny i irracjonalny”<sup>24</sup>. Jednak restytucja symbolizmu i dotarcie do symbolu transcendującego jest wielce problematyczna, ponieważ „mimo wszelkiego pokrewieństwa z tym, co mityczne poezja musi się także podporządkować duchowi odczarowanej epoki, jego naukowości, ażeby w ten sposób móc się przybliżyć do przeczuwanego przyszłego logicznego prorocstwa. Powieść dokonuje tego stając się polihistoryczną. Tym właśnie słowem polihistoryczna określa Broch powieść współczesną będącą zwierciadłem wszystkich innych obrazów świata, które są dla niej jakby słownikiem podporządkowanym jej własnej składni poetyckiej. W podobnym znaczeniu używał też Broch określenia powieść teoriopoznawcza”<sup>25</sup>.

Powieść Brocha tak jak powieści Manna i Joyce’a pokazują, że epos był zaledwie prymitywną, wstępną formą powieści. Modernistyczna powieść winna dokonać przekładu zawartych w eposie mitemów, zasad strukturalnych eposu oraz mitologicznych matryc w nim obecnych, wysubtelnić je, spotęgować i udoskonalić, eksplorując w ten sposób skomplikowane wewnętrzne życia jednostki. „Przekład oznacza, oczywiście, przepisywanie tekstu oryginału. Każde przepisanie, bez względu na jego intencje, odzwierciedla pewną ideologię i poetykę i jako takie manipuluje literaturą tak, aby funkcjonowała w społeczeństwie w określony sposób. Przepisywanie jest manipulacją podjętą w służbie określonych sił czy władzy i w swych aspektach pozytywnych może pomóc w przekształceniu literatury i społeczeństwa. Przepisywanie pozwala na wprowadzenie nowych pojęć, nowych genre’ów, nowych rozwiązań, a historia przekładu jest także historią literackich innowacji, kształtującej władzy jednej kultury nad drugą. Lecz przepisywanie może także zawładnąć innowacją, hamować ją i zniekształcać. W czasach stale pogłębiających się manipulacji, wszelkiego rodzaju studia nad manipulacyjnymi procesami

<sup>24</sup> H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 250.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 250.

w literaturze na przykładzie tłumaczenia pomogą nam uzyskać większą świadomość świata, w którym żyjemy”<sup>26</sup>.

#### ЛІТЕРАТУРА // BIBLIOGRAPHY

- Benjamin W.**, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań, 1996.
- Boyanć P.**, *La religion de Virgile*, Paris, 1963.
- Broch H.**, *Autobiografia duchowa*, Warszawa 2005.
- Brodski J.**, *Eneasz i Dydona*, [w:] Cz. Miłosz, *Przekłady poetyckie wszystkie*, Kraków, 2015.
- Brodski J.**, *Śpiew wahałki*, Warszawa 2014.
- Brumm A.-M.**, *The Muse in Exile: Conversations with the Russian Poet, Joseph Brodsky*, [w:] „Mosaic”, 1974 Fall.
- Czeremski M., *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków, 2009.
- Dante**, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa, 1990.
- Eco Umberto**, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, tłum. Magdalena Kimula, Mikołaj Olszewski, Kraków, 2006.
- Eliade M.**, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Warszawa 2009.
- Eliot T. S.**, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków, 1998.
- Haecker Th.**, *Virgil. Father of the West*, New York, 1934.
- Le Goff Jacques**, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. Hanna Szumańska-Grossowa, Gdańsk – Warszawa, 2002.
- Lefevre A.**, *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków, 2009.
- Markiewicz H.**, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa, 1995.
- Mróz L.**, *Mit i myślenie mityczne*, „Etnografia Polska” 1976, nr 20.
- Niżnik J.**, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 22.
- P. Vergilii Maronis opera*, recognovit F.A. Hirtzel, Oxonii 1963.
- Pawlik R.**, *Agamben i czas mesjański. Głosa do przekładu prelekcji Kościół i królestwo*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn Apokaliptyczny” 2011, nr 3.
- Pisarska A., Tomaszewicz T.**, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań, 1996.
- Rojek P.**, *Przekleństwo imperium. Źródła rosyjskiego zachowania*, Kraków, 2014.
- Wergiliusz Publiusz Maro**, *Eneida*, tłum. T. Karyłowski, Wrocław, 1981.
- Wergiliusz**, *Eneida*, tłum. Ignacy Wieniewski, Kraków, 1978.

---

<sup>26</sup> L. Venuti: “Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live“. Tłumaczenie polskie za: A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1996, s. 59–60.