

ŁUKASZ JAN BEREZOWSKI
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5312-5451](https://orcid.org/0000-0002-5312-5451)
UNIwersytet Łódzki

BENEDETTO CROCE: MIĘDZY JĘZYKOZNAWSTWEM ESTETYCZNYM A POETYCKĄ NIEPRZEKŁADALNOŚCIĄ

Urodzony w 1866 r. w Pescasseroli Benedetto Croce to włoski filozof, krytyk literacki, publicysta, wydawca, twórca i propagator koncepcji historyzmu absolutnego, którego podstawą było stwierdzenie, że rzeczywistość jest historią i niczym więcej jak tylko historią. Od czasu przeprowadzki do Neapolu w wieku 20 lat, w którym mieszkał aż do śmierci w 1952 r., poświęcił całe swoje dorosłe życie działalności publicznej i społecznej. Chętnie cytowany przez polityków, sam jako minister w trzech gabinetach rządowych (Giovanniego Giolittiego, Pietra Badoglii i Ivanoego Bonomiego) usiłował wdrażać w życie swoje teoretyczne postulaty. Nim jednak wspiął się na pozycje wolnościowe, przelotnie zafascynował go marksizm, a dwie dekady później na krótko zachłysnął się rodzimym faszyzmem. Szybko jednak przeszedł do opozycji wobec reżimu Benita Mussoliniego. Do końca pozostał wierny poglądom idealizmu i liberalizmu, przekonany o potrzebie przebudzenia filozoficznego i przemiany kulturowej we Włoszech.

Twierdzenie, że główną motywacją, leżącą u podstaw inicjatywy opublikowania proponowanych przekładów traktatów o językoznawstwie i nieprzekładalności autorstwa neapolitańskiego myśliciela, jest niewystarczająca wiedza na temat życia i twórczości włoskiego filozofa w Polsce, byłoby nieuprawnione i krzywdzące. Intelktualne obcowanie z tak zasłużoną dla współczesnej humanistyki postacią i jej dorobkiem wymaga od tłumaczy jego twórczości przedstawienia znacznie bardziej wyrafinowanej argumentacji. Być może, paradoksalnie, czytelnik polski winien odczuwać swoistą familiarność wobec założyciela czasopisma „La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce” ze względu na jego powiązania rodzinne z Polską, albowiem jedna z jego córek, Lidia, w 1954 r. poślubiła osiadłego w Neapolu pisarza wywodzącego się z kręgu polskiej opozycji antykomunistycznej, dysydenta Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Z tego związku urodziła się córka Marta, pielęgnująca zarówno pamięć o zmarłym przed ponad 20 laty ojcu, jak też właśnie o wielkim dziadku-filozofie, którego duchowa i materialna spuścizna pozostaje całościowo niezbadana i niewyczerpywalna.

Można natomiast z całą pewnością mówić o istotnym niedoszacowaniu twórczości filozoficznej liberalnego myśliciela w źródłach polskich. Od czasu publikacji jedyne go zwanego tomu zawierającego traktaty filozoficzne Crocego pt. *Zarys estetyki*¹ upłynęło 60 lat. W międzyczasie przetłumaczono w całości jeszcze tylko jedno jego dzieło *Historia Europy XIX wieku* (wydane w 1998 r. w przekładzie J. Ugniewskiej). Inne, nie mniej istotne, acz pomniejsze pod względem objętościowym formy publikowano po polsku sporadycznie

¹ Tyt. oryg. *Breviario di estetica* wydany w przekładzie zbiorowym na język polski pod kierunkiem Stanisława Gniańdka i opatrzony wstępem Zygmunta Czernego, Warszawa 1961.

i w sposób rozproszony, najczęściej w antologiach, zeszytach filozoficznych lub tomach zbiorowych², zwykle w wydawnictwach niskonakładowych bądź własnym sumptem, stąd ich doraźna dostępność jest znacznie utrudniona, a nierzadko – niemożliwa. Warto również odnotować, że Croce znany jest odbiorcy polskiemu przede wszystkim jako liberał (zakorzeniony w tradycji XIX-wiecznego konserwatywnego liberalizmu, tak więc ze współczesnym neoliberalizmem niemający wiele wspólnego) oraz jako historyk idei wyodrębniający cztery podstawowe formy, pośród nich dwie teoretyczne: estetykę i logikę, i dwie praktyczne: ekonomię i etykę. Jego poglądy na temat języka i językoznawstwa, jak również przekładu i przekładoznawstwa, choć stanowią rozległy obszar działalności, nie są powszechnie znane polskim lingwistom i traduktologom.

Pierwszy tekst, formalnie stanowiący rozdział XVIII monumentalnego dzieła pt. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne. Teoria i historia), traktuje o wspólnej tożsamości językoznawstwa i estetyki. Pierwotnie opublikowany w 1902 r., wielokrotnie wznawiany (ostatnio w 2014 r. w opracowaniu florenckiej badaczki Felicity Audisio) i tłumaczony na całym świecie, ujawnia poglądy Crocego na temat teorii języka i jego krytycznego spojrzenia m.in. na kwestię klasowości środków ekspresji, sprowadzania struktur językowych jedynie do kategorii czysto gramatycznych, a komunikacji międzyludzkiej do sfery czynności opartych o utrwalone schematy. Myśliciel nie widzi także potrzeby poszukiwania za wszelką cenę języka modelowego (uważa jego istnienie za iluzoryczne), a problem jedności językowej (tak ważny w chwili zjednoczenia Włoch w 1861 r., kiedy to według szacunkowych danych zaledwie 10%³ populacji deklaroowało znajomość języka włoskiego, a według bardziej rygorystycznych ustaleń odsetek ten był jeszcze niższy i wynosił 2,5%⁴) widzi zupełnie inaczej niż większość współczesnych mu teoretyków i kładzie go na karb braku uniwersalizacji kultury i myśli, z której Włochy przed wieloma wiekami w końcu słynęły w Europie. Dowodzi również, jak wiele łączy estetykę i językoznawstwo, które – choć oficjalnie stanowią dwie odrębne dyscypliny nauk – pozostają jednak ściśle ze sobą związane na poziomie doświadczanych przez teoretyków problemów i popełnianych przez nich od wieków błędów.

Drugi z proponowanych traktatów, zatytułowany nieco enigmatycznie *Nieprzekładalność obrazu poetyckiego* (tyt. oryg. *L'intraducibilità della rievocazione*), powstał w 1936 r. jako ostatnia część obszerniejszego opracowania pt. *La vita della poesia* (Życie poezji). Pozostaje w syntonii ideowej z wystąpieniem o związkach estetyki i językoznawstwa, jednak tym razem dotyka problemu obszarów odczuwania przeżywanego za pośrednictwem tekstu poetyckiego w przekładzie. Croce postawił na wstępie istotny problem, jakim jest nieprzetłumaczalność formy w odniesieniu do treści utworów lirycznych, rozważając go nie tylko w wymiarze interlingwistycznym, ale i intersemiotycznym. Pyta bowiem, czy poezja byłaby przetłumaczalna na inne użyte dźwięki, czy w innym porządku wyrazu, jak ma to w miejsce w przypadku nut w muzyce i kolorów oraz linii w malarstwie i w rzeźbie. Zdaniem Crocego jest to pytanie o coś, czego po prostu nie da się wyrazić słowami, ale owa niemożliwość w tłumaczeniu poezji przejawia się już na etapie jej tworzenia, a nie rekonstrukcji – przekładu na inny kod werbalny. Autor nie podaje gotowych ani łatwych rozwiązań, do których mogłyby należeć uniwersalizacja języków świata czy stworzenie jakiegoś rodzaju *lingua franca* – wspólnej ponadnarodowej mowy (za jaką uważano niegdyś łacinę). Głosi ponadto pogląd, który w XXI w. nie brzmi dla nikogo nowatorsko, ale w latach 30. poprzedniego stulecia (szczególnie we Włoszech doby faszyzmu, gdzie obowiązywało rygorystyczne prawo o czystości języka włoskiego) wypowiedzenie ich było aktem odwagi: „przekład jest na tyle działaniem odmiennym, że bardzo często sami czujemy albo słyszymy od innych, że choć wiadomo, o co chodzi w określonym zdaniu w języku obcym, to nie da się go przetłumaczyć. I z tego oto powodu do języków narodowych coraz częściej wprowadza się wyrazy i wyrażenia zaczerpnięte z języków obcych”⁵.

² Wśród obszernych opracowań krytycznych poświęconych działalności politycznej i twórczości filozoficznej Crocego, opublikowanych w XXI w., wymienić należy przede wszystkim pracę Małgorzaty Kiwior-Filo, *Defaszyzacja Włoch w myśli politycznej Benedetto Crocego 1943–1945*, Kraków 2003 oraz Anny Fligel, *Benedetto Croce: historyzm absolutny. Studium ze współczesnej filozofii włoskiej*, Łódź 2011.

³ A. Castellani, *Quanti erano gli italofoeni nel 1861?*, „Studi linguistici italiani”, 8, 1982, s. 3–26.

⁴ T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari 1963, s. 43.

⁵ B. Croce, *V. L'intraducibilità della rievocazione, La vita della poesia*, „La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce”, 34, 1936, s. 29: „si sente quel che una frase in lingua straniera dice ma non si può tradurla, e anzi è questa la ragione per cui s'introducono vocaboli e frasi di lingue straniere nei discorsi in lingua nazionale”.

ESTETYKA JAKO NAUKA O EKSPRESJI A JĘZYKOZNAWSTWO OGÓLNE. TEORIA I HISTORIA

(*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia, 1902*)

przeł. Łukasz Jan Berezowski

XVIII

PODSUMOWANIE

TOŻSAMOŚĆ JĘZYKOZNAWSTWA I ESTETYKI

Spojrzenie na przebytą drogę dowodzi, że nasze rozważania spełniły swoje zadanie. Po zgłębieniu natury poznania intuicyjnego lub ekspresyjnego, którą jest fakt estetyczny lub artystyczny (I i II)⁶, oraz scharakteryzowaniu drugiej formy poznania – intelektualnej, i wtórnych komplikacji tych form (III), udało nam się poddać krytyce wszystkie błędne teorie estetyczne, które wynikają z mylnego powiązania różnych form i z niesłusznego przenoszenia cech jednej z nich na drugą (IV), wskazując jednocześnie na odwrotne błędy, które występują w teorii poznania intelektualnego i historiografii (V). Przechodząc dalej do zbadania relacji między działalnością estetyczną a innymi działaniami duchowymi, już nie teoretycznymi, lecz praktycznymi, wskazaliśmy właściwy charakter tego działania oraz miejsce, jakie zajmuje wobec teorii, którą się kieruje – stąd krytyka mnogości pojęć praktycznych w teorii estetycznej (VI). Rozróżniliśmy także dwie formy praktycznej działalności – ekonomiczną i etyczną (VII), dochodząc do wniosku, że poza czterema przeanalizowanymi przez nas formami nie ma innych form ducha – stąd (VIII) krytyka wszelkiej estetyki metafizycznej. Tak jak nie ma innych form duchowych równych stopniem, tak też nie ma ustanowionego czterostopniowego podziału, szczególnie form estetycznych, stąd wynika brak możliwości wprowadzenia klas wyrażen i krytyka retoryki, to jest podziału wyrażen na proste i bardziej ozdobne oraz ich podklas (IX). Fakt estetyczny, w myśl prawa jedności ducha, jest jednak także faktem praktycznym, dostarczającym zarówno przyjemności, jak i zadającym ból. To doprowadziło nas do przestudiowania pocucia wartości w ogóle i do analizy wartości estetycznej (X), w szczególności piękna, a także do krytyki Estetyki hedonistycznej we wszystkich jej postaciach (XI), oraz do usunięcia z tej dziedziny całego szeregu pojęć pseudoestetycznych, które zostały do niej wprowadzone (XII). Przechodząc od produkcji estetycznej do kwestii reprodukcji, zbadaliśmy wprawdzie zewnętrzne znaczenie wyrazu estetycznego na użytek reprodukcji, którym jest tak zwane piękno fizyczne, zarówno sztuczne, jak i naturalne (XIII). Z tego rozróżnienia wyłoniła się krytyka błędów, które wynikają z pomylenia strony fizycznej ze stroną estetyczną faktów (XIV). Wskazaliśmy na znaczenie techniki artystycznej, czyli tego, co jest wsparciem technicznym reprodukcji, krytykując w ten sposób podziały, granice i klasyfikacje poszczególnych sztuk, a także ustalając związki sztuki z ekonomią i moralnością (XV). Ponieważ, z drugiej strony, istnienie fizycznych przedmiotów stymulujących nie wystarczy do pełnej reprodukcji estetycznej, i wymaga się dlań, ponadto, przywołania warunków, w których bodziec ten działał po raz pierwszy, badaliśmy jeszcze funkcję erudycji historycznej, nastawionej na przywrócenie naszej łączności z dziełami przeszłości i służącej za podstawę osądu estetycznego (XVI). Nasze rozważania zakończyliśmy wykazując, jak uzyskana reprodukcja jest następnie opracowywana przez kategorie intelektualne, czyli przez badanie metody historii artystycznej i literackiej (XVIII).

Krótko mówiąc, fakt estetyczny rozpatrywany był zarówno *per se*, jak i przez pryzmat jego relacji z innymi czynnościami duchowymi, z odczuwaniem przyjemności i bólu, z faktami oznaczonymi jako fizyczne, z pamięcią i z ujęciem historycznym. Przebył drogę od podmiotu do przedmiotu, to znaczy od chwili narodzin do momentu, w którym przeistacza się w zagadnienie historyczne.

Nasze rozważania mogą wydawać się dość skromne, gdy porówna się je z opasłymi tomami opracowań, jakie zwykle poświęca się Estetyce. Zauważmy jednak, że te opasłe tomy w 90% pełne są nieistotnych tematów, takich jak psychologiczne lub metafizyczne definicje pseudoestetycznych pojęć (wzniosłość,

⁶ Numery I–XVIII odnoszą się do rozdziałów pierwszej części traktatu pt. *Teoria* – przyp. Ł.J.B.

komizm, tragizm, humor itd.), ekspozycja rzekomo estetycznej Zoologii, Botaniki i Mineralogii oraz historia powszechna osądzana estetycznie. I w dodatku jest tam wpleciona i zwykle okaleczona praktycznie cała historia sztuki i literatury wraz z oceną artystów takich jak: Homer, Dante, Ariosto, Shakespeare, Beethoven, Rossini, Michał Anioł czy Rafael. Jeśli weźmiemy to wszystko pod uwagę, wówczas rozważania nasze nie będą wydawać się już zbyt skromnymi, ale wręcz przeciwnie: zostaną uznane za o wiele rozleglejsze od tych, które pomijają lub ledwo dotykają większości trudnych problemów właściwych Estetyce, które czuliśmy się w obowiązku przeanalizować.

Estetyka, jako nauka o ekspresji, została zatem przez nas zbadana pod każdym względem. Niemniej, nadal musimy uzasadnić podtytuł „Językoznawstwo ogólne”, który dodaliśmy do tytułu naszej książki, jak również doprecyzować tezę, że nauka o sztuce i nauka o języku, Estetyka i Językoznawstwo, jako nauki godne tego miana, nie są dwiema odrębnymi dyscyplinami, lecz tworzą jedność. Nie chodzi bowiem o to, by istniało jakieś specjalne językoznawstwo, lecz by badana przez nas dziedzina nauk o języku, Językoznawstwo ogólne, w takiej mierze, w jakiej można je sprowadzić do filozofii, było niczym innym jak Estetyką. Ci, którzy zajmują się językoznawstwem ogólnym, tj. Językoznawstwem filozoficznym, zajmują się problemami estetycznymi i odwrotnie. Filozofia języka i filozofia sztuki to jedno i to samo.

I rzeczywiście, by Językoznawstwo było nauką inną niż Estetyka, nie może mieć za przedmiot badań ekspresji, która jest właśnie faktem estetycznym. To oznacza, że należałoby zaprzeczyć, iż język jest ekspresją. Ale emisja dźwięku, która niczego nie wyraża, nie jest językiem. Język to dźwięk artykułowany, ograniczony, uporządkowany, używany w celu ekspresji. Z drugiej strony, ponieważ Językoznawstwo jest nauką szczególną względem Estetyki, powinno obracać za przedmiot rozważań szczególną kategorię wyrażań. Jednak brak różnych kategorii wyrażań został już przez nas wcześniej wykazany.

Problemy, które rozwiązuje Językoznawstwo oraz błędy, które omawiało i wciąż omawia, są takie same jak te, którymi zajmuje się Estetyka. I nawet jeśli nie zawsze jest to łatwe, istnieje możliwość ograniczenia kwestii filozoficznych Językoznawstwa do ich formuły estetycznej.

Same spory o naturę jednej nauki nakładają się na te dotyczące natury drugiej. Spierano się więc, czy Językoznawstwo jest dyscypliną historyczną, czy naukową, a po odgraniczeniu tego, co naukowe, od tego, co historyczne, pytano, czy należy ono do dziedziny nauk przyrodniczych czy psychologicznych, przy czym przez te ostatnie rozumiano zarówno psychologię empiryczną, jak i nauki o duchu. To samo stało się z Estetyką, którą jedni, myląc estetyczne wyrażenie ze znaczeniem fizycznym, uważają za naukę przyrodniczą. Inni, balansując między uniwersalnym wyrażeniem a empiryczną klasyfikacją wyrażań, za naukę psychologiczną. Jeszcze inni, zaprzeczając samej możliwości istnienia nauki o takim przedmiocie, uważają ją za zbiór faktów historycznych. Koniec końców, uznano, że należy ona do nauk o działaniach lub wartościach, które są naukami o duchu.

Wyrażenie językowe lub słowo często uznawano za wykrzyknienie i umieszczano w kategorii fizycznego wyrażania uczuć – wspólnego dla ludzi i zwierząt. Nie minęło jednak wiele czasu nim przekonano się, że między „ała!” – wyrażeniem fizycznego bólu lub raczej czymś między wykrzyknieniem, a słowem „ała!” – istnieje przepaść. Po porzuceniu teorii dotyczącej wykrzyknień (lub – jak nazywają ją żartobliwie niemieccy językoznawcy – „teorii auć-auć”), powstała inna teoria asocjacji lub konwencji. Jednak można jej postawić ten sam zarzut, który niszczy estetyczny asocjacionizm w ogóle: słowo to jedność obrazów, a nie ich mnogość, a z kolei sama mnogość niczego nie tłumaczy, tylko raczej z góry zakłada istnienie wyrażenia, które winno zostać wytłumaczone. Odmiana asocjacionizmu językowego – imitacyjny, to innymi słowy teoria dotycząca onomatopei, którą sami językoznawcy wyśmiewają, nadając jej nazwę „teorii hau-hau”. Jej nazwa pochodzi od naśladowania dźwięków, które wydaje z siebie szczekający pies. Według onomatopeistów to właśnie od tych dźwięków winna wziąć się nazwa „pies”.

Bardziej popularną w naszych czasach teorią języka (jeszcze przed powstaniem ordynarnego naturalizmu) jest pewna forma eklektyzmu czy też mieszanina różnych teorii, o których już powiedzieliśmy. Przy założeniu, że język jest tworem złożonym częściowo z wykrzyknień, a częściowo z onomatopei i utartych wyrażań, doktryna ta zasługuje na naukową i filozoficzną emeryturę tak samo jak cała druga połowa XIX w., której nastał schyłek.

W tym miejscu warto odnotować błąd popełniany przez samych językoznawców, którzy, zgłębiwszy twórczą naturę języka i przyznawszy, że od swojego początku jest on tworem duchowym, później jednak dodali, że jego rozwój w znacznej mierze opiera się na asocjacji. Ale takie rozróżnienie nie działa w tym przypadku, gdyż początek języka nie wywodzi się od niczego innego niż sama jego natura czy istota. Jeśli więc

język jest tworem duchowym, to zawsze tym tworem pozostanie, natomiast jeśli jest asocjacją, to był nią od samego początku. Geneza błędu tkwi w nieuznawaniu powszechnie znanej nam zasady Estetyki: ekspresje powstałe uprzednio muszą przebyć drogę powrotną do wrażeń, by móc stwarzać okazję do nowych wrażeń. Kiedy tworzymy nowe słowa, zwykle przekształcamy stare istniejące, modyfikujemy je i rozszerzamy ich znaczenie. Jest to jednak akt kreatywny, a nie asocjacyjny, mimo że jego tworzywem są wrażenia doznawane nie przez hipotetycznego człowieka pierwotnego, lecz przez człowieka z krwi i kości, żyjącego od wieków w społeczeństwie, który zgromadził w swoim umyśle tak wiele elementów, w tym również język.

Kwestia rozróżnienia faktu estetycznego i intelektualnego pojawiła się w językoznawstwie jako pytanie o relacje między Gramatyką a Logiką. Problem ten znalazł dwa częściowo prawdziwe rozwiązania: pierwsze świadczące o nierozłączności Logiki i Gramatyki, a drugie o ich oddzielności. Ostateczne rozwikłanie tego problemu jest następujące: o ile forma logiczna jest nierozzerwalnie związana z formą gramatyczną (estetyczną), o tyle ta druga może być oddzielona od pierwszej.

Jeśli patrzymy na obraz, który przedstawia, na przykład, osobę idącą wiejską drogą, możemy powiedzieć: „Ten obraz przedstawia fakt ruchu, który, jeśli jest pojmowany jako dobrowolny, nazywamy działaniem. Ponieważ każdy ruch ma wymiar materialny, a każde działanie zakłada istnienie działającego podmiotu, to ten obraz również przedstawia albo materię, albo podmiot. Ruch ten odbywa się w określonym miejscu, które jest częścią danej gwiazdy (Ziemi), a ściślej tego, co nazywane jest stałym lądem, a dokładniej w jego zalesionej i porośniętej trawą części zwaną wsią oraz ukształtowanej naturalnie lub sztucznie w taki sposób, by stworzyć to, co nazywa się drogą. Ta konkretna gwiazda zwana Ziemią, istnieje tylko w jednym egzemplarzu – jest jednostkowa. Jednak stały ląd, wieś i droga są pojęciami ogólnymi czy też uniwersalnymi, ponieważ istnieją także inne obszary lądowe, inne wsie, inne drogi”. Tego typu refleksje mogłyby pójść jeszcze dalej, bo gdyby zastąpić obraz, który sobie nakreśliliśmy, zdaniem o brzmieniu: „Piotr idzie wiejską drogą”, to kontynuując nasze rozważania, otrzymalibyśmy pojęcia czasownika (ruchu lub czynności), rzeczownika (materii lub środka), nazwy własnej, nazwy pospolitej i tak dalej.

Co zrobiliśmy w obu przypadkach? Nie mniej, nie więcej niż poddaliśmy logicznej obróbce to, co wcześniej było przedstawione, tylko estetycznie. To znaczy zniszczyliśmy to, co estetyczne w imię tego, co logiczne. Ale, podobnie jak w Estetyce ogólnej błąd zaczyna się wtedy, gdy chcemy wrócić od tego, co logiczne, do tego, co estetyczne i zastanawiamy się, co jest wyrazem ruchu, działania, materii, bytu, tego, co ogólne, tego, co jednostkowe itd., tak w odniesieniu do języka błąd zaczyna się wtedy, gdy o ruchu lub działaniu mówi się, że jest czasownikiem, o bycie lub materii, że jest rzeczownikiem i gdy z tych wszystkich elementów, rzeczowników i czasowników, tworzy się kategorie językowe lub części mowy. Teoria części mowy tworzy przecież jedność z gatunkami artystycznymi i literackimi, uprzednio krytykowanymi w Estetyce.

Nieprawdą jest to, że rzeczownik lub czasownik wyrażają się w konkretnych słowach, wyróżniających się spośród innych. Wyrażenie jest niepodzielną całością. Rzeczownik i czasownik nie istnieją same w sobie, lecz są wykreowanymi przez nas abstrakcjami, niszczącymi jedyną rzeczywistość językową, którą jest zdanie. To ostatnie należy więc rozumieć nie w sposób typowy dla gramatyki, lecz jako ekspresyjny organizm o pełnym znaczeniu, od wykrzyknienia do wiersza. Brzmi to paradoksalnie, niesie jednak za sobą bardzo prostą prawdę.

I tak jak w Estetyce, z powodu wyżej wymienionego błędu, wytwory artystyczne pewnych narodów zostały uznane za niedoskonałe, ponieważ owe narody niedostatecznie uznają albo częściowo nie znają zakładanych gatunków, tak samo w Językoznawstwie teoria części mowy zrodziła analogiczny błąd, polegający na rozróżnianiu języków na uformowane i nieuformowane, w zależności od tego, czy pojawiają się w nich określone części mowy, czy też nie, np. czasownik.

Również Językoznawstwo odkryło zasadę jednostkowości faktu estetycznego odkąd przyznało, że słowo jest tym, co rzeczywiście wypowiedziane i że nie ma dwóch takich samych słów. Tym samym zniszczyło ideę synonimii i homonimii, i wykazało brak możliwości rzeczywistego przekładu jednego słowa na drugie, z tzw. dialektu na tzw. język urzędowy lub z tzw. języka ojczystego na tzw. język obcy.

Temu słusznemu pogładowi nie odpowiada jednak próba klasyfikacji języków. Rzeczywistość językowa to nic innego jak tylko zdania i zbiory zdań, które wypowiedzieli lub zapisali członkowie określonych ludów w określonym czasie; tą rzeczywistością są zatem dzieła sztuki, w których owe języki realnie istnieją. Czym jest charakter sztuki (np. sztuki hellenistycznej lub literatury Prowansji) jeśli nie ogólną fizjonomią jej wytworów? I jak można odpowiedzieć na to pytanie z pominięciem historii sztuki (historii literatury lub historii języka)?

Może się wydawać, że to rozumowanie, nawet jeśli jest wymierzone w wiele typowych klasyfikacji języków, nie kłóci się z królową klasyfikacji, czyli klasyfikacją historyczno-genealogiczną, chlubą filologii porównawczej. Tak z pewnością jest, ale dlaczego? Właśnie dlatego, że to nie jest klasyfikacja. Ten, kto tworzy historię, nie klasyfikuje, a sami filolodzy pospieszyli się z ogłoszeniem, że języki występujące w ciągu historycznym (te, których ciąg ustalono) są zbiorem faktów w różnych fazach rozwoju, a nie oddzielnymi rodzajami i gatunkami.

Język w niektórych przypadkach był uznawany za akt wolicjonalny i arbitralny. Jednak inni dostrzegli, że sztuczne stworzenie języka z własnej woli jest niemożliwe. Już rzymskiemu cesarzowi powiedziano: „Tu, Cesar, civitatem dare potes homini, verbo non potes!” [Cesarze, możesz dać ludziom obywatelstwo, słów dać nie możesz!].

Estetyczny (a więc też teoretyczny) charakter wyrażenia umożliwia dostrzeżenie błędu naukowego, który tkwi w pojęciu Gramatyki (normatywnej), zawierającej zasady dobrego mówienia. Jest to błąd, przeciwko któremu zawsze buntował się zdrowy rozsądek, a przykładem takiego buntu jest twierdzenie przypisywane Wolterowi: „[Jeśli gramatyka nie nadaża – dod. Ł.J.B.] tym gorzej dla gramatyki”. Ale niemożność istnienia gramatyki normatywnej dostrzegają nawet ci, którzy jej nauczają, przyznając, że poprawnego pisania nie da się nauczyć podług reguł, że nie ma reguły bez wyjątków i że nauka gramatyki musi się odbywać w praktyce poprzez lektury i przykłady, które mają kształtować gust literacki. Naukowa przyczyna niemożności leży w tym, co wykazaliśmy: że technika teoretyczna stanowi sprzeczność terminologiczną. A czym powinna być gramatyka (normatywna), jeśli właśnie nie techniką wypowiedzi językowej, czyli faktem teoretycznym?

Zupełnie inaczej jest w przypadku, gdy Gramatykę rozumie się jako zwykłą dyscyplinę empiryczną, czyli jako zbiór schematów przydatnych do uczenia się języków, bez roszczenia sobie prawa do prawdy filozoficznej. Nawet pojęcia oderwane od rzeczywistości są wtedy dopuszczalne i pomocne.

Wiele spośród książek, noszących tytuł traktatów językoznawczych, jest w rzeczywistości podręcznikami szkolnymi, o charakterze wyłącznie dydaktycznym. W zasadzie można w nich odnaleźć zazwyczaj po trochu wszystkiego: od opisu aparatu fonacyjnego i sztucznych maszyn, które mogą go imitować (fonografy), po streszczenia najważniejszych osiągnięć dokonanych przez filologię indoeuropejską, semicką, koptyjską, chińską i inne; od filozoficznych ogólników na temat pochodzenia i natury języka, po porady dotyczące formatu, kaligrafii i organizacji arkuszy prac filologicznych. Jednakże część pojęć, która w książkach tych podawana jest w sposób fragmentaryczny i niepełny, a która traktuje o języku w jego istocie – języku jako formie ekspresji, zawiera się w pojęciach Estetyki. Poza Estetyką, która daje wiedzę o naturze języka, i poza Gramatyką empiryczną, która jest zabiegiem pedagogicznym, nie pozostaje nic innego jak tylko Historia języków w ich autentycznej rzeczywistości, czyli historia konkretnych wytworów literackich, zasadniczo tożsama z Historią literatury.

Ten sam błąd, polegający na myleniu fizyczności z estetycznością, z której wywodzą się elementarne formy piękna, popełniają ci, którzy poszukują elementarnych faktów językowych, ozdabiając taką nazwą podziały dłuższych szeregów dźwięków fizycznych na krótsze. Sylaby, samogłoski, spółgłoski i grupy sylab zwane słowami, które, występując samodzielnie, nie oddają dokładnego znaczenia i nie są już faktami językowymi, a prostymi, fizycznymi realizacjami dźwięków.

Inny błąd tego samego rodzaju dotyczy pochodzenia, któremu najzdolniejsi filolodzy przypisują obecnie bardzo ograniczoną wartość. Myląc fakty fizyczne z faktami językowymi lub ekspresyjnymi i uznając, że w porządku idei proste poprzedza złożone, przestano na przekonaniu, że najmniejsze fakty fizyczne były także najprostsze. Stąd wyimaginowana konieczność, żeby najstarsze, prymitywne języki były monosylabiczne i żeby postęp badań historycznych prowadził do odkrycia ich monosylabicznych korzeni. Jednak pierwsze wyrażenie, które (podążając za tą fantastyczną hipotezą) miał stworzyć człowiek pierwotny, mogło przyjąć aspekt fizyczny nie tyle foniczny, co mimiczny, czyli przejawiający się nie w formie dźwięku, lecz gestu. Ale nawet założywszy, że owo wyrażenie uzewnętrzniło się w postaci dźwięku, nie ma żadnej podstawy do wysunięcia przypuszczenia, że ten dźwięk musiał składać się z jednej sylaby, a nie z kilku. Filolodzy chętnie uskarżają się na własną niewiedzę i bezsilność wtedy, kiedy nie potrafią ograniczyć wielosylabowości do monosylabiczności i wierzą, że to kiedyś nastąpi. Ale jest to wiara pozbawiona podstaw tak samo jak tanto oskarżenie stanowi akt pokory płynący z błędnego założenia.

Ograniczoność sylab, tak samo zresztą jak i słów, jest całkowicie arbitralna i w znacznej mierze sprowadzona do zastosowań empirycznych. Mowa człowieka pierwotnego czy człowieka niewykształconego stanowią ciągłość, której nie towarzyszy żadna świadomość o nauczonym w szkołach podziale wyrazów na

sylaby. Żadna iście językoznawcza reguła nie jest też oparta na takim podziale. Dowodów na to należy szukać w wyznaniach językoznawców, którzy nie uważają rozziwu, kakofonii, dierezy czy synerezy za rzeczywiste zasady fonetyki, a za kwestię gustu czy zwyczaju, a więc za prawa estetyczne. A czym są reguły dotyczące słów, jeśli nie dotyczą jednocześnie stylu?

Z błędnego pojęcia o racjonalistycznym wymiarze piękna – pojęcia, o którym powiedzieliśmy, że z punktu widzenia estetycznego jest całkowicie fałszywe – wypływa poszukiwanie języka modelowego lub dążenie do posługiwania się jednym językiem, czyli kwestia u nas we Włoszech nazywana jednością językową.

Język jest nieustannym tworzeniem, a to, co zostaje wyrażone za jego pomocą, nie może być powtórzone inaczej niż jako reprodukcja czegoś, co już raz powstało. Coraz to nowe wyrażenia prowadzą do nieustannych zmian brzmienia słów i ich znaczenia, to jest do powstawania nowych wyrażen. Poszukiwanie języka modelowego jest zatem poszukiwaniem bezruchu w ruchu. Każdy mówi i mówić musi zgodnie z odgłosami, które pobrzmiwają w jego duszy, czyli według własnych wrażeń. Nie bez powodu nawet najbardziej zagorzały zwolennik rozwiązywania problemu jedności językowej (czy to łaciny, XIV-wiecznego *volgare* czy dialektu florenckiego) sprzeciwia się zastosowaniu tej teorii, kiedy mówi w celu zakomunikowania swoich myśli i bycia zrozumianym. Czuje bowiem, że używając słów należących czy to do łaciny, czy to XIV-wiecznego *volgare*, czy to dialektu florenckiego po to, by za ich pomocą zastąpić słowa innego pochodzenia, ale odpowiadającego jego wrażeniom, musiałby zafałszować te ostatnie. W ten sposób z mówcy stałby się jedynie nędznym słuchaczem samego siebie, z człowieka poważnego i szczerego przeistoczyłby się w pedanta i komedianta. Pisanie czegokolwiek pod teorię to nie pisanie, a co najwyżej działalność literacka.

Dyskusja wokół kwestii jedności językowej stale powraca, a postawienie jej w taki sposób nie daje szansy na jej rozstrzygnięcie, jako że wydaje się oparta na fałszywym założeniu, czym właściwie jest język. Język nie jest bowiem ani arsenałem gotowej broni, ani też słownikiem, który – choćby się go uważało za postępowy i żywy – jest zawsze cmentarzem z mniej lub bardziej zabalsamowanymi ciałami, innymi słowy zbiorem abstrakcji.

Nie chcielibyśmy, by nasz sposób podejścia do kwestii języka modelowego czy do kwestii jedności językowej wydał się jakkolwiek nieprzemyślany czy też nie został odebrany jako brak poszanowania dla dyskusji toczonej od stuleci przez włoskich literatów. Ale te wszystkie żarliwe dyskusje poświęcone były *de facto* estetyczności, nie estetyce jako nauce, literaturze, a nie teorii literatury, i rzeczywistemu mówieniu i pisanu, a nie językoznawstwu. Ich błąd leżał w przekształceniu manifestowanej potrzeby w naukowe twierdzenie – w przekształceniu potrzeby wypływającej z konieczności łatwiejszego porozumienia się narodu podzielonego przez wiele dialektów w filozoficzne pożądanie jednego języka lub języka idealnego. Tamte poszukiwania były równie absurdalne, co te dotyczące języka uniwersalnego, który by się odznaczał stałością charakterystyczną dla pojęć i abstrakcji. Społeczną potrzebę lepszego porozumiewania się można zaspokoić jedynie w drodze uniwersalizacji kultury, rozwoju komunikacji i wymiany myśli.

Przedstawione spostrzeżenia w wystarczającym stopniu dowodzą, że problemy Językoznawstwa są również problemami Estetyki, a prawdy i błędy pierwszej z tych dziedzin są też prawdami i błędami tej drugiej. Jeśli Językoznawstwo i Estetyka jawią się jako dwie odrębne nauki, to wynika to z faktu, że o tej pierwszej myślimy jako o gramatyce lub o czymś, co jest mieszkanką gramatyki i filozofii, czyli o arbitralnym, mnemonicznym schemacie. Nie kojarzymy jej z nauką racjonalną ani z czystą filozofią mowy. Również gramatyka, tak jak cokolwiek, co się z nią wiąże, prowadzi do mylnego wyobrażenia, że rzeczywistość językową tworzą odosobnione i dające się ze sobą łączyć słowa, a nie żywe rozmowy ludzi, których rozumnie podzielić się nie da.

Językoznawcy z filozoficznym zapleczem, którzy poznali dogłębnie problemy języka, znaleźli się (używając przejawskrawionego, ale sugestywnego porównania) w roli robotników drążących tunel, którzy w pewnym momencie muszą usłyszeć głos swoich kolegów – filozofów estetyki drążących go od drugiej strony. Na pewnym etapie pracy naukowej Językoznawstwo, rozumiane jako filozofia, musi połączyć siły z Estetyką i faktycznie łączyć się z nią bez reszty.

ŻYCIE POEZJI

(La vita della poesia, „La Critica”, 34, 1936)

przeł. Katarzyna Muszyńska, Łukasz Jan Berezowski

V. NIEPRZEKŁADALNOŚĆ OBRAZU POETYCKIEGO

Historyczno-estetyczna interpretacja jest odtwórczą kreacją utworu poetyckiego, mianowicie ożywia na nowo wyobrażenia poety w artykułowanych dźwiękach, w których pierwotnie je wyrażono; cechują się one tą samą konkretnością, natomiast cały wysiłek tej wielotorowej pracy jest nastawiony właśnie na ten jeden najwyższy cel.

Pytanie więc o to, czy poezję da się przetłumaczyć na inne artykułowane dźwięki, czy też na innego rodzaju środki wyrazu, takie jak tony w muzyce, kolory i linie w malarstwie lub rzeźbie, jest prawie niemożliwe do postawienia, jako że przynosi odpowiedź negatywną. Niemożność przekładu poezji jest cechą jej natury, zarówno na etapie powstawania, jak i od-twarzania.

Kwestie, które należałoby poruszyć w tym kontekście, nie zostały wszak uwzględnione ani sformułowane w postawionym pytaniu, choć można je w nim mgliście przeczuć. Rzecz w tym, skąd wywodzi się ta idea „tłumaczenia”, skoro w obszarze samej poezji nie odnajdujemy jej źródeł, i czym są naprawdę „tłumaczenia dzieł poetyckich”, które przecież się tworzy i tworzyć należy.

Nie ma wątpliwości, że obszar, w którym tłumaczenie funkcjonuje, to ten przynależący do prozatorskich środków ekspresji, operujących symbolami lub znakami. Znaki te można zaś zamieniać w zależności od potrzeb. Nie chodzi przy tym tylko o te wykorzystywane w matematyce, fizyce i innych naukach ścisłych, ale i te stosowane w filozofii i historii. Można zatem stwierdzić, że to, co Niemcy nazywają *Begriff*, my nazwiemy „pojęciem”, podczas gdy to, co oni nazywają *Pflicht*, my nazwiemy „powinnością”, i to w tych słowach odnajdziemy te same kategorie duchowe, co oni w swoich. Podobnie jest też w obrębie tego samego języka narodowego: to, co Vico nazywał „pewnością prawa”, my współcześnie nazwalibyśmy „momentem władzy lub siły politycznej”, a to, co nazywał on „pewnością poznania”, odróżniając od „prawdy” i przeciwstawiając jej, my nazwalibyśmy „intuicją”, odróżniając ją od „pojęcia”, i w ten właśnie sposób uczynilibyśmy naszą myśl bardziej zrozumiałą. I to właśnie jest tak naprawdę „tłumaczeniem”, które polega na ustanawianiu równoważności znaków dla osiągnięcia wzajemnego zrozumienia. Ta ekwiwalencja stosowana jest w celu wyeliminowania niejednoznaczności wynikającej z różnorodności znaków, która pod tym względem zdecydowanie nie służy oszczędzaniu wysiłków ani łatwiejszemu rozwojowi badań i pojmowania. Nauki i filozofia zmierzają do jedności znaków czy też, jak to się mówi, terminologii, i do wykształcenia pewnego rodzaju języka międzynarodowego (uczonej *lingua franca*), bo nie mogą już cofnąć się do czasów, gdy przedstawiciele „republik uczonych” posługiwali się czcigodną łaciną. I choć postulaty jedności wdrażano w naukach abstrakcyjnych, a nauki przyrodnicze wspomagały się łaciną i greką, i choć przenikanie się kultur w pewnej mierze skutkuje tym, że języki narodowe bywają używane na poziomie międzynarodowym, co z kolei powoduje, że nie rodzi się potrzeba sztucznych ujednoliceń, różnorodność znaków i wynikająca stąd konieczność tłumaczeń będą trwały zawsze. Albowiem nowe pojęcia nieustannie się rodzą, a dzieje się tak nie tylko wśród różnych narodów i w ramach ich języków, ale także u jednostek, które, wraz z nowymi pojęciami, tworzą nowe znaki.

A zatem prozę można tłumaczyć. Jednak sąd ten należy ograniczyć do prozy będącej prozą w czystej postaci, do prozatorskości prozy. Gdyby bowiem objąć nim także prozę literacką, jak to niektórzy beztrząsco czynili, przestałby być prawdziwy. Proza literacka, jak każda inna forma literatury, jest oprócz wszystkiego innego tworem o charakterze estetycznym, stwarzającym dla przekładu tę samą nieprzezwyciężalną przeszkodę, co poezja. Platon i św. Augustyn, Herodot i Tacyt, Giordano Bruno i Montaigne nie są, mówiąc ściśle, przetłumaczalni, ponieważ żaden inny język nie jest w stanie oddać kolorytu i harmonii, dźwięku i rytmu języków, którymi się posługiwali. Także oni, będąc pisarzami, wymagają, tak samo jak poeci, od-tworzenia, które ożywiłoby to, co jest nieprzetłumaczalne w ich indywidualnym stylu.

Czym więc są tłumaczenia, które wyżej uznaliśmy za uprawnione, względem dzieł poetyckich i literackich? Przede wszystkim dwiema różnymi rzeczami, w zależności od tego, czy są autonomiczne, czy nie, tzn. w zależności od tego, czy stanowią środek prowadzący do innego dzieła, czy też same w sobie są skończonymi twórcami. W tym pierwszym przypadku stanowią proste narzędzia, służące poznaniu dzieł oryginalnych i pozwalające praktycznie je analizować i objaśniać w warstwie werbalnej, a tym sposobem przygotowywać ostateczną syntezę, której należy poszukiwać jedynie w słowach źródłowych. Wprawdzie kierując się nadmiernie estetyczną wrażliwością, można biadać nad wielką szkodą, jaką dawniej i dziś zwykło się wyrządzać w szkole poetom, przekładając ich teksty na prozę, ale faktem jest, że nie można nauczyć się czytać Horacego czy Pindara bez przebrnięcia przez dosłowne przekłady ich dzieł prozą. Z przekładów tego rodzaju należy korzystać także po to, by zapoznać się z naszymi narodowymi poetami: niektórymi dziełami twórców XIII-wiecznych i być może niektórymi ustępami pióra Foscola, Leopardiego i Carducciego, którzy pisali z kolei w wieku XIX. Przekłady tego rodzaju, dosłowne i prozatorskie, albo też rytmiczne i naśladujące nie bez wysiłku i zniekształceń brzmienie oryginalne, winno się zestawiać z tekstami pierwotnymi. A kiedy nie sposób tego uczynić, gdyż zabrakło woli czy też możliwości opanowania języka oryginału, co ma często miejsce w przypadku przekładów z języków orientalnych, to właśnie te tłumaczenia mogą dać nawet jeśli nie faktyczną wiedzę o indywidualnym charakterze oryginałów, to przynajmniej mgliste wyobrażenie o nich. Dlatego powiada się, że prawdziwa poezja jest obecna także w tłumaczeniach dosłownych i prozatorskich. I choć trwa ona w nich i przekazuje swoją siłę, przypomina duszę Adama – niewidzialną w otaczających ją promieniach – czy też raczej, owada, do którego Dante go porównywał, „kiedy popędliwą chęcią wiedziony, co go lecieć zmusza, chęć tę objawia, drżąc skrzydeł pokrywą”⁷.

Zupełnie inną rzeczą są za to tłumaczenia drugiego typu – tłumaczenia poetyckie. Powstają one bowiem poprzez od-tworzenie oryginalnego wiersza i towarzyszą im inne uczucia, bo są to uczucia odbiorcy, który z powodu odmiennych uwarunkowań historycznych i odmiennego usposobienia różni się od autora. W tej nowej sytuacji emocjonalnej rodzi się to tak zwane tłumaczenie, będące aktem poetyckiej kreacji starej duszy, dokonującym się obecnie w duszy nowej (tłumacza). Gdyby jednak tu chodziło o poetyzowanie duszy samego poety będące źródłem tworzenia, musiałoby wyrażać się w tych dźwiękach, w których już raz się wyraziło, a przez to tłumaczenie poetyckie w ogóle by nie powstało. Przykładowo, Vincenzo Monti tłumaczył *Iliadę*, ale stworzył arcydzieło, i tak samo inni (jednak nieliczni) tłumacze, poetycko zainspirowani, stworzyli piękne dzieła, obdarzone walorami artystycznymi, które w opracowaniach historyczno-literackich niesprawiedliwie zostały zaszklone razem z tłumaczeniami niepoetyckimi i prozatorskimi oraz tymi – najliczniejszymi – które mieszają dwa różne podejścia, przez co wzbudzają podejrzenia wobec tłumaczeń w ogóle, a tłumaczy stawiają w złym świetle. Używając wdzięcznego i bardzo wymownego wyrażenia, my, Włosi, nazywamy te pierwsze tłumaczeniami „brzydkimi i wiernymi”, natomiast te drugie „pięknymi i niewiernymi”. Tłumaczenia miernych tłumaczy to jednak trzeci rodzaj, nie do przyjęcia, który należałoby nazwać przekładami „brzydkimi i niewiernymi”.

Tłumaczenia artystyczne, pretendujące do niewiernego piękna, to jednak nie tylko te, o których była mowa dotąd, czyli przekłady z jednego języka na inny, ani też te, które przekładają dzieła poetyckie na język muzyki, malarstwa czy rzeźby, lub na „ilustracje” graficzne, upiększające bądź szpecące tomiki poezji. Są to także inne formy, czyniące ekspresję bardziej żywą i konkretną, mianowicie inscenizacje teatralne dramatów napisanych przez poetów. Ich autorami jednak, mówiąc dokładniej, nie są już William Shakespeare, ale Garrick i Salvini, nie Alfieri, a Gustavo Modena, i nie Dumas – syn czy Sardou, ale Eleonora Duse. Poetyckości dramatu nie sposób zaznać inaczej niż w drodze lektury jego samego, przy czym pod względem artystycznym może być on lepszy lub gorszy od adaptacji, niemniej z pewnością jest czymś innym niż ona sama. Deklamacja bądź recytacja utworu poetyckiego nie jest samym utworem poetyckim, ale czymś innym, czymś pięknym bądź brzydkim w zależności od tego, jak się je ocenia w odpowiednim dla nich kontekście. Poeci źle znoszą recytatorów swoich wierszy i sami niechętnie je deklamują (w przeciwieństwie do tych wszystkich Suffenusów, którzy, znani ze swojego charakteru, są na to gotowi i istotnie spragnieni recytacji). A kiedy już decydują się na odczytanie ich, nie gestykują, nie dramatyzują, nie wykrzykują ani nie wyśpiewują, ale wolą wypowiadać je po cichu, monotonnie, dbając jedynie o właściwą artykulację i rytm. Wiedzą bowiem, że poezja jest głosem wewnętrznym, z którym nie równa się żaden głos ludzki: jest „słow[em], co zmysły w sieć uroków mota”⁸.

⁷ Fragment *Boskiej komedii* Dantego Alighieri, „Raj”, Pieśń 26 (w przekładzie Edwarda Porębowicza).

⁸ Fragment *Pieśni Petrarki* Francesca Petrarki, Sonet 178 (w przekładzie Felicjana Faleńskiego).

To wyrozumowane i radykalne zaprzeczenie przetłumaczalności poezji – obejmujące również samego autora i jego niedopasowany ton głosu, gdy przekłada ją na dźwięki mowy – dowodzi daremności teorii, wciąż wyznawanej przez wielu Włochów, w myśl której tłumaczenia są na tyle udane, że ilekroć czytamy poezję, zawsze tłumaczymy ją sobie na nasz własny język, i że zawsze, gdy rozumiemy i mówimy coś w języku obcym, zarazem tłumaczymy to sobie na nasz język ojczysty. Jednak przywołany fakt świadczy także o czymś odwrotnym, ponieważ lektura poezji, jej prawdziwa lektura (a nie ćwiczenie się w dukaniu jej, by dopiero potem ją odczytać) polega wyłącznie na odbieraniu oryginalnych dźwięków i ożywianiu za ich pomocą oryginalnych obrazów poetyckich, natomiast rozumienie i mówienie w języku obcym to tworzenie wyobrażeń i myślenie w tym języku i póki tak się nie dzieje, póty go nie opanowaliśmy. Tymczasem przekład jest na tyle działaniem odmiennym, że bardzo często sami czujemy albo słyszymy od innych, że choć wiadomo, o co chodzi w określonym zdaniu wyrażonym w języku obcym, to nie da się go przetłumaczyć. I z tego oto powodu do języków narodowych coraz częściej wprowadza się wyrazy i wyrażenia zaczerpnięte z języków obcych.

Jeśli zaś chodzi o konieczność dokonywania przekładów na język ojczysty, należy odnosić ją nie tyle do poezji, ile do filozofii, dla której zrozumienie myśli kogoś innego lub dawnych filozofów oznacza włączenie jej w krąg naszego własnego myślenia. Nie chodzi przy tym o to, by ją prawdziwie przełożyć (jak to się metaforycznie mówi) na nasz „język”, ale na naszą aktualną „myśl”. W tej fałszywej teorii tłumaczenia kryje się zawsze fenomenalizm lub kontyngentyzm, które – w warstwie estetycznej – prowadzą nieuchronnie do pragmatyzmu i hedonizmu, a w obszarze logiki i prawdy – do zanegowania wszystkich myślicieli i ich idei, sprowadzając ich do rangi tzw. nowej myśli, która niczym nie różni się od innych działań życiowych. Za sprawą wskazanej tu konieczności, której podlega nasza myśl, gdy pojmujemy innych, a myśl teraźniejsza, gdy rozumie przeszłość, myśli innych ludzi oraz koncepcje dawnych filozofów pojmujemy się w ich autentycznej rzeczywistości za sprawą naszej myśli i myśli teraźniejszej, a pojmujemy się je – jak na przykład Platona czy Arystotelesa – jako wieczne momenty historii myśli. Tymczasem z perspektywy fenomenalizmu i kontyngentyzmu Platona i Arystotelesa każdy postrzega na swój własny sposób, i poza tymi indywidualnymi wyobrażeniami nie przysługuje im żadna rzeczywistość. Idąc tropem tej powierzchownej obserwacji i sofistycznej filozofii, podobnie należałoby powiedzieć, że i poezja nie jest rzeczywista. Zaprzeczenie trwałości obrazu poetyckiego i uczynienie z niego nieustannej sekwencji wariacji i tłumaczeń zaprzeczyłoby jej idealnemu charakterowi. Tym, co by pozostało z poezji, byłaby tylko jej nazwa, którą by się nadawało wprawdzie coraz to nowszym, jednak coraz bardziej irracjonalnym i nieokrzesanym działaniom życiowym.