

IZABELA SOBCZAK

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

„FILOZOFIA NADMIARU, FILOZOFIA UMIARU”

O ESEJU „PHILOSOPHY OF FURNITURE”

I JEGO POLSKIM TŁUMACZENIU

1.

Niekonwencjonalna wrażliwość Poego na – wydawałoby się dość prozaiczne – sprawy dotyczące dekorowania, wyrażona w *Filozofii mebli*¹ w maju 1840 roku, mogła zaskoczyć czytelników kartkujących strony „Burton’s Gentleman’s Magazine” – czasopisma, które w owym czasie stanowiło cenną pożywkę tematyczną w obrębie amerykańskiego życia kulturalnego². Edgar Allan Poe, znany dotychczas przede wszystkim z opublikowanych rok wcześniej, na tych samych dziennikarskich łamach, utworów: *The Fall of the House of Usher* oraz *William Wilson*, odstał od atmosfery grozy i zgłębiania tajemnic psychiki ludzkiej na rzecz dość niewinnie brzmiącej kwestii – wystroju wnętrz. A jednak ten niepozorny, odznaczający się głównie ironicznym tonem, esej o meblowaniu, będzie miał znaczenie dla świata sztuki: wznowiony zostanie ponownie między innymi w „Broadway Journal” (1845), w angielskim „The Cornhill Magazine” (1864), a także „New Path Magazine”³ (1865), by w początkach lat 60. XX wieku stać się inspiracją dla wystawy organizowanej przez Brooklyn Museum, gdzie pokój „idealny”, urządzony według dokładnych wskazówek Poe’go, zostaje zrekonstruowany. Następnie, w latach 80., tekst trafia znowu na strony czasopism – tym razem sztywnego „House&Garden”⁴. Nie dziwi wcale, że wiek XX ochoczo przejmując rozważania amerykańskiego pisarza. Estetyka rysowanej przez Poe’go prze-

1 Wszystkie fragmenty eseju *Philosophy of Furniture* przytaczam w tłumaczeniu Naukowego Koła Przekładowego UAM – „Przekładnia” (w tym tomie, s. 229–236).

2 C.T. Walters, *Poe’s Philosophy of Furniture and the Aesthetics of Fictional Designs*, w: *Edgar Allan Poe: Beyond Gothicism*, ed. by J.M. Hutchisson, Delaware 2011, s. 2.

3 Czasopismo artystyczne wydawane w Nowym Jorku i kontynuujące estetyczne zasady Johna Ruskina oraz angielskiego Ruchu Prerafaelitów.

4 C.T. Walters, dz. cyt., s. 1.

strzeni, nawołująca do „odgracenia” ciasnych i dusznych wiktoriańskich wnętrz mieszkalnych, wyprzedza bowiem swoją epokę, trafiając w gusta zbliżone już do modernistycznych koncepcji *less is more*.

Wydaje się, że w naszym kraju rozważania na temat odpowiednich sposobów aranżacji pomieszczeń nie cieszyły czytelników równie mocno. Polscy moderniści (m.in. Stanisław Przybyszewski, Antoni Lange, Stanisław Lack czy Bolesław Leśmian) podejmują się tłumaczeń tekstów najbardziej charakterystycznych dla Poego jako mistrza makabry⁵. A jednak w roku 1904 na łamach wydawanej w Paryżu „Sztuki” ukazuje się *Filozofia umeblowania*. Ta mało znana i raczej nierozpowszechniona w Polsce próba tłumaczenia, najprawdopodobniej pierwsza i dotychczas jedyna, bez wątplenia stanowi cenne znalezisko oraz przekładową zagadkę – nie ma bowiem pewności, kim był tłumacz. Najbardziej prawdopodobna wersja wskazuje na Bolesława Leśmiana. Jarosław Marek Rymkiewicz, opierając się na listach poety – w których tenże wyraźnie zaznaczył, iż jest zmuszony drukować w „Sztuce” – podaje, iż dwa eseje Poego – *Filozofia umeblowania (Philosophy of Furniture)* oraz *Willa Landor (Landor's Cottage)* mogły być tłumaczone przez Leśmiana przez wzgląd na ich wyjątkową atmosferę i precyzję opisu. W nocie do przekładu nieznany tłumacz zwraca szczególną uwagę na swoisty nadmiar dokładności, który zmienia wnętrze w halucynacyjny pejzaż wypełniony światłem „fosforycznej fantazji”⁶.

Nadmiar staje się dla tekstu Poego kategorią podwójnie istotną. Nie dotyczy się jedynie stylistycznej warstwy dzieła, co zaznaczał Rymkiewicz, ale także stanowi podstawowy klucz interpretacyjny. Biorąc pod uwagę nie tylko próbę dekorowania wnętrza, lecz jakąkolwiek próbę ekspresji artystycznej, to właśnie nadmiar, według Poego, stanowi najistotniejszy błąd prowadzący jedynie do wypaczenia smaku. Przyczyną takiego stanu rzeczy nie jest jednak posiadanie wątpliwej intuicji estetycznej – wręcz przeciwnie, Poe uważa, że nawet prostak potrafi naturalnie i trafnie ocenić jakość aranżacji. Przyczyną nadmiaru dla tego konkretnego społecznego przypadku jest paradoksalnie – brak. Amerykanie, jak pisze Poe, pozbawieni „arystokracji krwi”, tworzą w jej miejsce „arystokrację pieniądza”. Niedostatek nobliwej odrębności powoduje narodowy kompleks, z którym Jankesi radzą sobie w określony sposób. Nie posiadając wystawy herbów, organizują własne wystawy kosztowności – wartość estetyczną danego przedmiotu zastępują ceną.

⁵ O Leśmianie jako tłumaczu Poego zob. Ż. Nalewajk, *Nowele Poego w przekładach Bolesława Leśmiana. Źródła, inspiracje, repliki*, „Tekstualia” 2009, nr 1 (16), s. 97–112. Zob. też: E.A. Poe, *Filozofia umeblowania*, „Sztuka” 1904, nr 4, s. 214–217.

⁶ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 278–279.

Owo przekupstwo smaku wynika przede wszystkim z naturalnych konsekwencji postępu. Rewolucja przemysłowa, rewolucja rynkowa, a wraz z nią wzrost standardów życia i nowe spojrzenie na wartość pieniądza, jako najważniejszego wyznacznika szczęśliwości – oto rzeczywistość pierwszej połowy XIX wieku⁷. Skłonność do gromadzenia i potrzeba posiadania wynikają jednak także ze zbiorowego charakteru narodu; kompensacyjnych potrzeb, tak młodej przecież jeszcze, amerykańskiej społeczności, przepełnionej dziecinną zazdrością wobec starszych, „godniejszych” przyjaciół zza morza. Anglicy wiodą wówczas prym w dekorowaniu, choć z jakiegokolwiek rywalizacji rezygnują. Nie potrzebują „popisów zamożności”, by zaznaczyć swoją pozycję, w przeciwieństwie do Amerykanów, którzy traktują wyłącznie rzeczywistość materialną jako ważną i godną emocjonalnej inwestycji. „Działalność materialna doprowadzona do rozmiarów manii narodowej” – pisze Charles Baudelaire, wypowiadając się o konflikcie pomiędzy Poem a jego ojczyzną – „pozostawia w umysłach bardzo mało miejsca na rzeczy, które nie są z tego świata”⁸.

Owe „rzeczy nie z tego świata” marnieją w przestrzeniach rozgoszczonego materializmu. Sufity uginają się pod ciężarem potężnych, kryształowych żyrandoli, ściany obwieszane lustrami przytłaczają i duszą – zasada „im więcej, tym lepiej” zespolona z zasadą „im drożej, tym wznioślej” przemianowuje znaczenie wycucia estetycznego, które dla Poego jest wartością esencjonalną. Wystarczy spojrzeć chociażby na jeden z kanonicznych tekstów pisarza wokół zagadnień poetyckości i estetyki. W *Zasadzie poetyckiej* Poe dzieli świat umysłu na trzy podstawowe części: Czysty Intelpekt, Smak oraz Zmysł Etyczny⁹. To właśnie Smak jest narzędziem odpowiedzialnym za postrzeganie Piękna, co ważne – narzędziem wrodzonym, niezbywalnym, które służy czemuś więcej niż tylko pogoni za estetyczną przyjemnością. Piękno jest bowiem dla Poego transcendentne; to, które obserwujemy na co

⁷ Zob. E. Marchand, *Poe as Social Critic*, w: *On Poe. The Best from American Literature*, ed. by L.J. Budd, E.H. Cady, Durham and London 1993, s. 36. O erze rewolucji rynkowej w latach 1815–1840 więcej w: Z.S. Zalewski, *Obraz przeobrażeń politycznych i społecznych w Stanach Zjednoczonych w I połowie XIX wieku*, w: *Edgar Allan Poe: artysta i wizjoner*, red. S. Studniarz, Olsztyn 2013, s. 24–25.

⁸ Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, jego życie i dzieła*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przyp. opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 85.

⁹ E.A. Poe, *Zasada poetycka*, przeł. S. Studniarz, A. Tenczyńska, w: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji i nie tylko...*, red. nauk. E. Kasperski i Ż. Nalewajk, Warszawa 2009, s. 15–37.

dzień, w rzeczach doczesnych, jest jedynie swoistą zapowiedzią „nieśmiertelnych wspaniałości”¹⁰. I właśnie owo pragnienie nieśmiertelnego życia poeta wiąże z estetycznym wymiarem poznania, a co za tym idzie – z przedmiotami, którymi pragnie się otaczać. Niewątpliwie podstawową zasadą odpowiedniego wystroju wewnątrz jest harmonia, spójność. Poeta odkurza amerykańskie mieszkania ze wszelkich sygnałów nadmiaru: nie tylko redukuje liczbę samych mebli, a także rezygnuje z przesadzonego wzornictwa na rzecz subtelnej i mało inwazyjnej arabeski.

Poe gani Amerykanów za pstrokatość i przepych, różnej maści wzory i kształty przykrywające praktycznie całą dostępną powierzchnię. Za tak obfity sposób dekorowania odpowiedzialne mogłoby być *horror vacui*. Jednak należy w tym momencie mówić nie tylko o strachu przed pustką, ale przede wszystkim o tym jego rodzaju, który przepełnia samego mistrza makabry. Twierdzić, że Poe się boi, to żadne odkrycie. *Filozofia mebli* odsłania strach zapewne mało wyjątkowy i literaturze bardzo dobrze znany, a mianowicie – strach przed śmiercią. Ciekawiej jednak robi się w momencie, gdy esej, pozornie tak prosty i humorystyczny, traktujący w sposób bezpośredni o estetyce przestrzeni, czyni z wypełniających ją akcesoriów osobiste marzenie o nieśmiertelności i nieprzemijalności. Nie bez znaczenia każdy z przedmiotów będzie związany ze sferą sztuki, szczególnie poezji i muzyki, gdyż głównie tam objawiają się prawdziwe radość i piękno¹¹. Fortepian u Poego przestaje być znakiem wyłącznie amerykańskich salonowych zabaw rozrywkowych, staje się niczym innym, jak próbą utrwalenia dźwięku – rzeczy tak zdecydowanie momentalnej, przemijalnej.

Interesujące jednak, że początkowo Poe wydaje się z „filozofii” kpić bardziej niż ją w jakiegokolwiek mierze uprawiać. Inicjalny akapit eseju ironicznie traktuje słowa Hegla – słowa, które zresztą do samego filozofa najprawdopodobniej nie należą, a Poe przytacza je z drugiej ręki¹². W kolejnym wydaniu swojego tekstu pisarz rezygnuje z tego paragrafu – czyżby właśnie przez wzgląd na niepewności merytoryczne? Zmienia także tytuł – w „Broadway Journal”, pięć lat po wydaniu pierwodruku, zamiast *The Phi-*

¹⁰ Tamże, s. 21.

¹¹ E.A. Poe, *Zasada...*, s. 21.

¹² Być może słowa reprezentować miały ogólne poglądy filozofa, ale nie wyszły konkretnie spod jego pióra. Zob. *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches 1831-1842*, ed. by T.O. Mabott [online]. *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t041.htm#unnncp> [dostęp: 2022-09-30].

Philosophy of Furniture pojawia się *House Furniture*¹³. Być może jednak to nagłe „zerwanie” z filozofią spowodowane było względami marketingowymi: esej ukazał się w sąsiedztwie artykułu *Twentieth Annual Exhibition of the Academy of National Design*, nic dziwnego zatem, że powinien kojarzyć się bezpośrednio ze sferą sztuki wizualnej, bardziej opisywać „dzieła” niż o nich rozprawiać. *House Furniture*, mimo że pozbawione pierwszego akapitu, nie zrywa jednak do końca z „filozoficznym” zacięciem – reszta treści jest bowiem tożsama z pierwotną edycją eseju. W obu wersjach wszystkie przedmioty są ściśle wyznaczone i opisane, ale niosą za sobą również dodatkowe sensory – jak chociażby obrazy, zdobiące ściany idealnego pokoju¹⁴. Takie podejście do przedstawienia rzeczy, z których każda pojedyncza ma konkretną funkcję i znaczenie symboliczne, czyni z tekstu Poego faktyczną filozofię mebli. Otaczając się odpowiednimi przedmiotami, Poe otacza się swoistymi znakami nieśmiertelności. Tę formę ludzkiej potrzeby potwierdza badacz Bill Brown, który, opisując amerykańską literaturę epoki nazwanej przez siebie *the age of things*, wskazuje, że przedmioty służą przede wszystkim do uwznioślenia strachu i nadawania kształtu naszym fantazjom¹⁵.

Choć Poe traktuje świat materii jako swoiste lekarstwo na niepewności egzystencjalne, w procesie dekorowania unika nadmiaru, nie popada w skrajności, zachowując podstawowe zasady, jakimi kieruje się także w sztuce – harmonią i umiarem. Poczucie bezpieczeństwa gwarantują mu jednak nie tyle same przedmioty, ale to, co reprezentują i co zawsze wiąże się z materią artystycznego wyrazu. Owe formuły nieśmiertelności – fortepian, obrazy, kwiaty, lampa, sofa – mimo że jest ich niewiele i zaaranżowane są podług bardziej surowej estetyki – są konieczne, niezbędne, by zniwelować niepokoje bijące od pustych ścian i nietypowej przestrzeni, która – mała,

¹³ *House Furniture*, „Broadway Journal” 1845, nr. 18, s. 273–274. Kolejne przedruki tekstu, wydane już po śmierci Poego, wracają do pierwotnej wersji tytułu *The Philosophy of Furniture*, pomijając jednak zwykle początkowy akapit. Zob. E.A. Poe, *Philosophy of Furniture*, w: *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. 4, New York 1884, s. 399–406.

¹⁴ Połączenie przez Poego prac Clarksona Stanfielda i Johna G. Chapmana może wynikać z chęci konsolidacji tonacji smutku, charakterystycznej dla tego pierwszego, a którą pisarz ceni najwyżej, z ascezą efektów i przystępnością dla popularnego gustu – czyli z cechami, które wiążą się z twórczością Chapmana. Nie bez znaczenia jest fakt, że oba obrazy wychodzą spod pędzla dwóch odrębnych narodowościowo artystów: Anglika i Amerykanina.

¹⁵ B. Brown, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, Chicago 2003, s. 4.

dłuższa niż szersza i niebagatelnie prostokątna – nasuwa bezpośrednio skojarzenia z typowym emblematem śmierci, czyli z trumną¹⁶.

Podwójność kategorii nadmiaru, jak już wyżej wspominałam, dotyczy warstwy stylistycznej i interpretacyjnej – jednak ta sama kategoria w tych dwóch przypadkach wykorzystywana zostaje na całkowicie przeciwstawne sposoby. Tematyka nadmiaru dekoracyjnego, który Poe wyśmiewa i gani, spotyka się z nadmiarem będącym nieodłączną częścią stylistyki pisarskiej, z jakiej pisarz nie rezygnuje. W tym miejscu weźmy zatem pod uwagę inną z „filozofii” Poego, mianowicie *Filozofię kompozycji*, według której utwór poetycki powinien być przede wszystkim spójny i niezbyt długi, by nie utracić fundamentalnego efektu, jakim jest „jedność wrażenia”¹⁷. Wydaje się, że tymi zasadami pragnie kierować się Poe również przy dekoracji wnętrza. Ascetyczność wystroju stoi ponad nadmiarem zbędnych bibelotów, a „brak spójności” to podstawowy błąd amerykańskich domów. Czytelnik *Filozofii mebli*, zanim jednak stanie się odbiorcą tego „dzieła”, jakim jest wymarzony pokój, powinien odczuć i zrozumieć całe przytłoczenie i wstręt wynikające z upadku smaku. I tu właśnie język służy Poemu jako narzędzie. Zasada długości, tak ważna dla *Filozofii kompozycji*, przestaje obowiązywać. Styl *Filozofii mebli*, bogaty w pięciowersowe zdania z wtrąceniami, z niezliczonymi epitetami, aliteracjami, porównaniami, grammi słownymi i przede wszystkim ironia staje się stylem artystycznym, stylem przesadzonym, ale koniecznym dla zobrazowania sytuacji, w jakiej poeta pragnie widzieć swojego czytelnika. Z pewnością należy wziąć to pod uwagę we wszelkich próbach przekładowych.

2.

Najdłuższe zdanie, pojawiające się przy opisie dywanów, będących „*the soul of the apartment*” – „duszą mieszkania”, Poe zaczyna od wyliczenia rzędu określeń przybliżających wygląd przestarzałych jego zdaniem chodników: „*cloth of huge, sprawling, and radiating devices, strip-interspersed, and glorious with all hues, among which no ground is intelligible [...]*”¹⁸ i kontynuuje dodawaniem kolejnych nacechowanych wyrażen, takich jak „*time-serves*”, „*money-lovers*”, „*children of Baal and worshippers of Mammon*”. To jedno z najbardziej karcących zdań, w którym poszczególne wyrażenia, choć zbliżone znaczeniowo, różnią się chociażby pod względem konstrukcji. Gdy cho-

¹⁶ Zob. C.T. Walters, dz. cyt., s. 9.

¹⁷ E.A. Poe, *Filozofia kompozycji*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5, s. 37.

¹⁸ E.A. Poe, *Philosophy of Furniture*, s. 401.

dzi bowiem o krytykę, leksykon Poego stale się powiększa, zmierzając w stronę napędzanego emocjonalnie nadmiaru. Podstawowym problemem prób przekładowych jest kwestia, jak najlepiej wyważyć moment, w którym ów nadmiar powinien być oddany, a w którym lepiej, dla celów klarowności przekazu, go utemperować. Można podzielić zdanie na dwa oddzielnie (zachowujące jednak konstrukcję wypowiedzi), za to poszukać odpowiednich, wyszukanych ekwiwalentów oddających finezyjność określeń Poego, chociażby: „rozwleczone, krzykliwe [...] chełpiące się wszelkimi barwami”¹⁹. Anonimowy tłumacz-modernista tworzy jednak kolejne piętro, znaczeniową nadwyżkę: „dywany te, na których panoszą się i błyszczą olbrzymie rysunki, poprzedzielane ramami i świecące wszystkimi kolorami tęczy”²⁰ – nie tyle transponuje wyrażenia, posługując się czasownikami zamiast przymiotnikami, co zmienia wyjściowy obraz, konkretyzując go, uszczegóławiając, by silniej oddziaływać na wyobraźnię²¹.

Choć „panoszące się” rysunki można uznać za niewątpliwie oryginalny i sugestywny pomysł, wybór autora przekładu dotyczący drugiego dodanego czasownika – „błyszczyć”, zastępującego zapewne przymiotnik *radiating*, wydaje się nieco przedwczesny. Przede wszystkim dlatego, że w tekście eseju ten czasownik, i inne jego derywaty, ma niebagatelne znaczenie i pojawia się w ściśle określonych momentach, szczególnie związanych ze szkłem – a w konsekwencji ze światłem i lustrami. *Glare* i *glitter* to dwa podstawowe słowa, które służą Poemu jako określenia jednego z głównych błędów amerykańskiego sposobu dekorowania wnętrz. Pojawiające się w krótkich odstępach tekstu, podparte zostają dodatkowymi wyrażeniami o zbliżonym znaczeniu (m.in. *flashiness*). Tłumacz w tym momencie rezygnuje z zabawy słowem na rzecz większej konsekwencji i zostaje przy raz wybranych określeniach „błyszczyć” i „blask”. Ten moment eseju daje jednak przestrzeń do wydawałoby się nieco większej kreatywności słowotwórczej, zwłaszcza w momencie, gdy dochodzą aliteracje – *gas and glass*²² – czy szczegółowe

¹⁹ Według tłumaczenia „Przekładni”.

²⁰ E.A. Poe, *Filozofia umebłowania*, s. 215. (podkr. – I.S.)

²¹ O większej konkretności jako narzędziu tłumacza prowadzącym do poetyki nadmiaru zob. J. Jarniewicz, „*Horror vacui*”, czyli *poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, w: *Przekładając nieprzekładalne III. O wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 139–150.

²² W tłumaczeniu „Przekładni” udaje się zachować aliterację: „gaz i glazura”, choć może to powodować delikatne przesunięcie znaczeń. Glazura jednak będąca powłoką ze szkliwa nadaje przedmiotom charakterystyczny połysk, czyli rzecz na którą Poe zwraca szczególną uwagę. W tłumaczeniu ze „Sztuki” pozostawione: „gaz i szkło”.

określenia szkła: *ground-glass*, *cut-glass*, podkreślające swoisty nadmiar szklistości²³. Nagromadzenie współbrzmiących wyrażen (*gass*, *glare*, *glitter*) ma oddawać rzeczywisty nadmiar lśniących powierzchni, jakby samego czytelnika miało zaraz porazić to błyszczenie, migotanie, cała nieprzyjemna świetlistość – jakże dobrze oddająca blichtr i zbytek, w których rozkochani są Amerykanie. Jest to ważne, ponieważ szczególnie w tym miejscu nadprodukcja płaszczyzny brzmieniowej koreluje z nadmiernym i przytłaczającym doświadczeniem percepcyjnym; wpływa na czytelnika, który z większą łatwością wyobrazić sobie może tak znienawidzone przez Poego przestrzenie.

Jedną z istotniejszych decyzji translologicznych należy podjąć jednak już na samym początku obcowania z tekstem, w momencie, gdy dochodzimy do słowa wielokrotnie później powtarzanego, słowa – przez wzgląd na specyfikę eseju – może i najważniejszego, użytego już w drugim akapicie: *taste*. Wybór w tym momencie dotyczy przede wszystkim dwóch polskich ekwiwalentów: „gust” oraz „smak”. W tłumaczeniu z 1904 roku pojawia się ta pierwsza opcja. „Gust” jako wyczucie piękna bądź harmonii z pewnością poprawnie oddaje znaczenie, w jakim Poe stosuje słowo *taste*. A jednak wyprowadzając tę kategorię poza kontekst *Filozofii mebli*, chociażby do wspomnianej wcześniej *Zasady poetyckiej* (*The Poetic Principle*), w której *Taste* obok *Pure Intellect and Moral Sense*²⁴ występuje jako jedna z integralnych części umysłu, należy zwrócić uwagę, że choć *Taste* służy tam przede wszystkim do odbioru tak abstrakcyjnej rzeczy, jaką jest piękno, Poe używa tej nazwy, nie rezygnując z myśli, że u jej podstawy leży faktyczne doświadczenie zmysłowe. Idąc tym tropem, lepszym rozwiązaniem, bo nieobdzierającym *taste* z jego sensualności, będzie zastosowanie słowa „smak”²⁵.

Poe w definicji *taste* podąża najprawdopodobniej za filozofią Edmunda Burke’a²⁶, który swoje rozważania na ten temat rozpoczyna od wyróżnie-

²³ Co ciekawe swoista inwazja szkła, na którą zwraca uwagę poeta jako na poważną estetyczną skazę – rzeczywiście nastąpi. W 1909 roku na okładce słynnego czasopisma „Scientific American” pojawi się groteskowy obraz Nowego Jorku, gdzie budynki zaczną przyjmować kształt butelki na mleko, a Statua Wolności wpadnie do wielkiego kieliszka od wina. W tym miejscu po raz kolejny Poe wykazuje się wyjątkową intuicją dotyczącą drogi, jaką podąża i będzie podążał amerykański przemysł.

²⁴ E.A. Poe, *The Poetic Principle*, w: *Edgar Allan Poe. Critical Theory. The Major Documents*, ed. by S. Levine, S.F. Levine, Chicago, University of Illinois 209, s. 78–199.

²⁵ Takiego wyboru dokonują także tłumacze *The Poetic Principle* – Sławomir Studniarz i Anna Tenczyńska.

²⁶ Zob. J.R. Berman, *Domestic Terror and Poe’s Arabesque Interior*, „English Studies

nia trzech fundamentalnych sił drzemiących w człowieku: *the senses; the imagination; and the judgment*²⁷. Wszystkie trzy są od siebie zależne, jedna wynika z drugiej. Burke obrazuje problem, podając przykład: podczas smakowania znaczenie ma nie tylko to, co jemy i jakie reakcje niezależne od człowieka w tym procesie zachodzą (to, że coś jest słodkie bądź słone, pozostaje niepodważalne), ale także, jakie skojarzenia owo jedzenie wywołuje i w jakim kontekście jest podawane. *The imagination* (wyobraźnia) oraz *the judgment* (osąd)²⁸, jako postępujące po sobie miejsca, w których kolejno dokonuje się głębsze różnicowanie biegnące w stronę coraz to większego subiektywizmu, wychodzą od podstawy, wspólnej i niezmiennej dla większości ludzi, czyli od pierwszej składowej – *the senses* (zmysłów). Dla Poego to materia doświadczenia zmysłowego ma największą wartość – poeta uważa bowiem, że wrodzone wyczucie estetyki wydobywa się na powierzchnię właśnie podczas procesu percepcyjnego, niezależnie od jakichkolwiek zewnętrznych czynników. W końcu nawet prostak w pokoju przysłoniętym lustrami – pomimo, iż nie będzie posiadał odpowiednich narzędzi wyrazu dla wskazania przyczyny – poczuje się nieswojo. Choć „gust” w języku polskim, jako coś zmiennego i zdobywanego z czasem, trafnie współgra z ostatnią składową – *the judgment*, nie jest dla Poego tak istotny jak *the senses*, które najlepiej wyrazić słowem „smak”. Bo to właśnie smak łączy wszystkich niezależnie od wykształcenia i pozycji społecznej; i może to właśnie on, stanowiąc wspólną wartość, powinien leżeć u podstawy owej zagubionej przez Amerykanów „arystokracji krwi”.

3.

Prostak w narracji Poego czuje się przytłoczony, gdy wchodzi do pokoju obwieszonych lustrami. Nie tylko dlatego jednak, że zwierciadła są kolejną powierzchnią ze szkła, elementem z grupy przedmiotów „błyszczących”, ale przede wszystkim przez wzgląd na efekt odbicia, który przy wielu źródłach tworzy przestrzeń powieloną o niejasno wyznaczonych granicach. Pomieszczenie odbite w lustrach wydaje się zakrzywione, a człowiek przebywający w nim spotyka się z ogromną liczbą własnych sobowtórów. I to ostatnie sło-

in Canada” 2005, vol. 31, Issue 1; G.E. Bogusch, *Clarkson Stanfield, R. A.: Scene painter, artist, gentleman, and friend*, “Quarterly Journal of Speech” 1970, vol. 56, nr 3, s. 129.

²⁷ E. Burke, *Introduction. On Taste*, w: *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of The Sublime and Beautiful with and introductory discourse concerning Taste, and several other additions*, London 1823, s. 1–30.

²⁸ Tłumaczenie własne.

wo zbliża nas szczególnie do atmosfery dobrze znanej z licznych opowiadań Poe'go, gdzie podmiotowość jawi się jako zachwiana, rozszczepiona, jakby bezpośrednio związana z efektem wielu luster²⁹. Nie tylko zatem niespójność estetyczna, ale także niespójność człowieka i jego psychiki subtelnie staje się kolejną warstwą rozważań pisarza. Okazuje się zatem, że *Filozofia mebli* jest czymś więcej niż tylko opowieścią o przedmiotach i przestrzeni. Poe, w sposobie dekorowania, znajduje bowiem remedium dla egzystencjalnych niepewności, nie tylko tych związanych ze śmiertelnością, lecz również, okazuje się, z kreacją i wyrażaniem własnego ja. Nie bez przyczyny pisarz wskazuje, że w pokoju ma być tylko jedno, okrągłe lustro powieszona tak, by osoba siedząca swobodnie w najczęściej używanych miejscach, nie mogła się przeglądać³⁰.

Choć *Filozofia mebli* wydaje się stać po drugiej, bardziej dziennikarskiej stronie twórczości amerykańskiego pisarza, napisana została jednak w poetyce zupełnie innej od publicystycznej. Pokój, będący receptą na splamiony kompleksami amerykański smak, tworzony jest z doskonałą precyzją i wyważeniem słów, jak gdyby Poe nie tyle opisywał pomieszczenie, co kreował dzieło artystyczne, stojące w kontrze do ładu nieartystycznie urządzonych przestrzeni. Trudno się dziwić, skoro to właśnie materia sztuki przynosiła pisarzowi ukojenie. Rozważając dogłębniej narrację, nie można pominąć okoliczności historii, którą snuje Poe: na dworze „panuje chłód”, zegar już prawie wybija północ; właściciel śpi. Nie ma pewności, czy szkicowany na oczach czytelnika pokój nie jest przypadkiem jedynie marzeniem sennym tej tajemniczej postaci drzemiącej na kanapie. Nie można oprzeć się wrażeniu, że gdzieś w tym miejscu znika zasłona obiecane go komfortu. Przygaszone, spokojne, „księżycowe” światło, które miało przede wszystkim dać wytchnienie oczom, podkreśla efekt oniryczności i nagle, oglądane z innej perspektywy, staje się wręcz posępne. Czerwień i złoto, nagromadzone, zdają się zasnuwać przestrzeń, choć przecież z jakąkolwiek formą nadmiaru pisarz dawno chciał zerwać. Nawet ukochana arabeska okazuje się inna – według Jacoba Bermana przejęty ze Wschodu wzór podkreśla fascynację dekadencją i rozkładem³¹. Jeśli jednak chcemy szukać żelaznych znaków stylu Poe'go, to znajdziemy je właśnie tam, wśród przestrzeni zegzotyżowanej,

²⁹ Zauważmy, że tak znane i cenione opowiadania, jak *William Wilson* i *Zagłada domu Usherów*, tematycznie nawiązujące do problemów stabilnej podmiotowości, również pisane dla Burtona, wydane zostają w podobnym czasie, co esej.

³⁰ Kształt owalny ma także u Poe'go znaczenie, jest kształtem tradycyjnym, ale o symbolicznym charakterze, który wyraża przede wszystkim cykliczność życia, zob. C.T. Walters, dz. cyt., s. 8–9.

³¹ J.R. Berman, dz. cyt., s. 132.

choć nadal domowej, pozornie bezpiecznej, współtworzonej przez symbolikę kształtów i kolorów, nad którymi unosi się ogólna atmosfera niepewności. Być może, tak należy spojrzeć na *Filozofię mebli*, w której Poe pod warstwą ironicznych uwag i krytyki społecznej ponownie wodzi czytelników lekko za nos i stawia przed nami kolejną zawiłą historię, a może nawet kolejne opowiadanie.



Izabela Sobczak (Adam Mickiewicz University in Poznań)
ORCID: 0000-0001-7167-5767, e-mail: zasob@amu.edu.pl

“THE PHILOSOPHY OF EXCESS, THE PHILOSOPHY
OF MODERATION.” ABOUT THE ESSAY “PHILOSOPHY OF
FURNITURE” BY E.A. POE AND ITS POLISH TRANSLATION

ABSTRACT

E.A. Poe’s unconventional sensitivity to seemingly mundane matters of decorating, expressed in his *Philosophy of Furniture* in May 1840, may have surprised readers. This inconspicuous essay on furnishing, characterized above all by its ironic tone, will be significant for the art world: it will be reissued, among others in the “Broadway Journal” (1845), in the English “The Cornhill Magazine” (1864), and “New Path Magazine” (1865), to become an inspiration for an exhibition organized by the Brooklyn Museum in the early 1960s. Then, in the 1980s, the text reappears on the pages of magazines (“House&Garden”). The article is an attempt to interpret the essay by E.A. Poe based on the translation of the Adam Mickiewicz University Scholar Translation Society – “Przekładnia”.

KEYWORDS

E.A. Poe, translation, furniture, philosophy

