


Łukasz Musiał

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
email: lukmus@amu.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0003-1572-3861>

Czy radość może być w literaturze równie filozoficzna co melancholia? Garść wstępnych myśli

Abstract

Can Joy in Literature be as philosophical as melancholy? Some preliminary Thoughts

Can joy be as philosophical in literature as melancholy? The article is devoted to this question. In discussing the issue, the author focuses in particular on the 18th century and Johann Wolfgang Goethe's novel *The Sorrows of Young Werther*. The publication of this novel and its reception can be considered as a turning point in the history of so-called high literature, which from then on will generally favor melancholy as the central existential human experience, and as the most philosophical one.

Key words: joy, melancholy, Goethe, Schiller, *The Sorrows of Young Werther*, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*

Słowa kluczowe: radość, melancholia, Goethe, Schiller, *Cierpienia młodego Wertera*, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, *Lata nauki Wilhelma Meistra*

Res severa est verum gaudium.

[Prawdziwa radość jest rzeczą poważną.]

Seneka

1.

Gdy pewnego dnia Colm nagle postanawia zakończyć wieloletnią znajomość z bezgranicznie oddanym mu Páidrakiem, ten zachodzi w głowę, skąd decyzja przyjaciela, tak dla niego bolesna, tak niepojęta. Wkrótce dowiaduje się, że stoją za nią artystyczne ambicje Colma, który przez całe życie marzył, by stworzyć piękną muzykę. Niestety do tej pory marzenie zawsze przegrywało z siermiężną codziennością irlandzkiej prowincji. Bliski starości Colm stawia wszystko na jedną kartę i odtąd bez reszty oddaje się muzykowaniu. Jego ambicje wymagają, rzecz jasna, poświęceń, a pierwszą ich ofiarą padnie najbliższy przyjaciel: bramę do królestwa wielkiej sztuki otwiera przecież (tak przynajmniej sądzi Colm) melancholia, żałoba, cierpienie, rozpacz. A na tej ścieżce prostoduszny Páidrac jest towarzyszem wyjątkowo kiepskim, ponieważ jedyne, co potrafi zaoferować, to zwyczajna radość codziennego życia. A także – co za banał! – niewzruszona pogoda ducha. Tymczasem Sztuka (przez wielkie „S”, taka jak ją Colm chce widzieć) nie lubi banału. Nie lubi także ludzi radosnych, gdyż nie wie, co z ich radością począć.

Wyborna tragikomedialna *Duchy Inisherin* (2023) Martina McDonagha, bo o niej tu mowa, w przewrotny sposób podkpiwa z dylematu, w jaki samowolnie uwikłała się cała nieledwie zachodnia tradycja filozoficzna, artystyczna, przyrodoznawcza, medyczna i religijna, od starożytności po naszą współczesność. Pokazuje również, w jaką pułapkę wpadł Colm, do głębi przeświadczony, że wybitna twórczość powstaje tylko za cenę niebываłych cierpień zsyłanych na artystę przez Saturna, patrona melancholików i nieszczęśliwych geniuszy. W trzydziestej księdze *Zagadnień przyrodniczych* Arystoteles trochę co prawda odwracał ten porządek, twierdząc, że melancholia jest karą dla ludzi wybitnych za ich nieprzeciętność (zob. Arystoteles 1993: 475–731). Jednak co do zasady chodzi o to samo: zarówno Colm, jak i Arystoteles uznają melancholię za warunek *sine qua non* wielkich dokonań w każdej dziedzinie ludzkiej działalności, poczynszy od sztuki, poprzez filozofię, naukę, na polityce kończąc. Pod warunkiem że odpowiedzialna za nią żółć nie przekracza stosownej miary (i nie staje się „czarną żółcią”), jest ona nie tylko myślo-, lecz także charakterotwórcza.

Tego samego uczyła antyczna teoria humorów, Galena, jak również jego licznych kontynuatorów, w średniowieczu i później. Wszyscy oni przekonywali, że za radosne usposobienie odpowiedzialna jest w ludzkim organizmie krew. W wypadku gdy jest jej zbyt dużo, mamy do czynienia z charakterem sangwinicznym. Cechy san-

gwiników (zestawiane najprzeróżniej przez Galena, Pseudo-Galena, Pseudo-Sorana, św. Izydora z Sewilli czy św. Będě) to m.in. prostota i prostoduszność, ponadto umiar, uprzejmość, skłonność do śmiechu, pogoda, rozmowność. A także – co nie jest bez znaczenia – pewnego rodzaju ograniczoność umysłowa, od której czasami niedaleko do pocziwej głupkowatości. Dowodzi tego właśnie postać Páidraca, doskonale uosabiająca typową dla teorii humoralnej osobowość sangwiczną. Symptomatyczne: Páidrac, do tej pory żyjący z dnia na dzień, niesplamiony głębszą refleksją i niespecjalnie jej też poszukujący, uczy się myśleć „głęboko” dopiero wtedy, gdy porzucony przez przyjaciela i zraniony przez niego, sięga po przemoc; gdy ogarnia go duch zemsty. W tej samej chwili ulatuje z niego oczywiście wszelka pocziwość, tym bardziej radość. Odwołując się do klasycznej metafory biblijnej: Páidrac zjada owoc z drzewa poznania. A skoro tak, poznaje również, co to ból. Wkrótce ten ból sprowadzi na dodatek melancholię, ona z kolei uskrzydli jego myśl i poniesie ku następnym „głębokim” refleksjom. Refleksjom o ludziach, życiu, przemijaniu. Páidrac zostaje – o, zgrozo! – filozofem. A w przyszłości może i nawet artystą. Nie może być inaczej, droga do światła (poznania) nieodmiennie wiedzie przez saturnijską ciemność. Koło melancholii musi się zamknąć.

2.

Mimo że z naukowego punktu widzenia teoria humoralna jest ponad wszelką wątpliwość pozbawiona podstaw i od dawna nie znajduje poważnych obrońców, przetworzona nadal żyje w najlepsze, i nadal też kształtuje, w przemożny sposób, stereotypowy wizerunek dziedzin powszechnie uważanych w epoce nowoczesnej za twórcze. Takich jak np. filozofia, literatura, sztuka. O ile radość, czy ogólnie: „żywiot komiczny”, bywa zwykle zarezerwowany dla kultury niskiej, jarmarcznej, dla karnawału (zjawisko, które głębszej refleksji jako pierwszy poddał oczywiście Bachtin), o tyle tragedia i melancholia już w starożytności stają się przywilejem elity intelektualnej. *Melancholia i Rozum odwiedzają poetę* – rycina o tytule tak znamienym wprowadza do książki *Les Fais maistre Alain Chartier*, wydanej w 1489 roku, gdy przekonanie o „saturnijskich” źródłach geniuszu już prawie nie podlega dyskusji. Nie podlega jej również w następnych epokach, i to mimo że tak wpływowi oraz powszechnie podziwiani twórcy jak Rabelais, Erazm, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina czy Hans Sachs (popularny zwłaszcza w krajach niemieckiego obszaru językowego) obficie wykorzystywali konwencje, jakie oferowała kultura karnawału, śmiechu, wesołości, radości. Jednak ogólna tendencja szła od dawna w kierunku dokładnie przeciwnym. O ile jeszcze do połowy XVIII stulecia notujemy w literaturze wcale

liczne przypadki wszechstronnych „geniuszy”, w swej twórczości umiejętnie potrafiących łączyć żywioł tragiczny z komicznym (a więc z równą sprawnością umiających wyzyskać dla literatury na przykład melancholię i radość), o tyle w późniejszych okresach zachodniej kultury, zwłaszcza kultury literackiej, zaznacza się w tym względzie coraz silniejsza specjalizacja. Wynika ona, jak się wydaje, najpierw z pogłębiającego się w epoce nowoczesnej (i wartego odrębnego studium) podziału na kulturę „wysoką” i „niską”, a w związku z tym na twórców „wysokich” i „niskich”. Co ciekawe, ci pierwsi byli z reguły, przynajmniej do połowy XVIII wieku, przede wszystkim reprezentantami kultury dworskiej, niewątpliwie najsilniejszej i najbardziej wpływowej (zwłaszcza we Francji, głównym wtedy ośrodku sztuki europejskiej). Ta zaś od dawna usilnie odgradzała się od „wulgarnej” kultury śmiechu „pospolitego” (czyli śmiechu ludowej proveniencji). Dworzaninowi po prostu nie wypadało zbyt często ulegać radości, a jeśli już miał ją okazywać, to tylko dyskretnie i z wdziękiem, tak aby nie sprzeniewierzyć się dominującemu ideałowi osobowości zrównoważonej i dystygowanej¹. Jedyna dopuszczalna w tej przestrzeni radość była radością „zdyscyplinowaną”, także pod względem formalnym, co swój najpełniejszy a jednocześnie najbardziej być może paradoksalny wyraz znalazło później w komediach Molière’a, w których dworska kultura Wersalu zdołała najpierw skutecznie zinstrumentalizować żywioł radości, wesołości i śmiechu, by ostatecznie uczynić go jawną manifestacją władzy, jej dążeń, celów. Jak również ambicji politycznych rosnącego w siłę absolutyzmu².

Drugiej przyczyny takiej „specjalizacji”, ówczasie narastającej w obszarze zachodnich praktyk artystycznych, przede wszystkim literackich, szukać należy, jak sądzę, w ukrytym, lecz silnym przekonaniu, że porządek sztuki (literatury) jest *naturaliter* porządkiem przede wszystkim etycznym, a dopiero w następnej kolejności porządkiem estetycznym. Konsekwencją tego przekonania były z pewnością określone modele praktyki literackiej, takie przede wszystkim, które ceniły „czystość” gatunkową. „Rozmaitości” nigdy przecież nie uznawano w tradycji europejskiej za prawdziwy ideał sztuki (literatury), a gatunki mieszane zawsze miały się zdecydowanie gorzej i cieszyły się zdecydowanie mniejszym uznaniem niż rasowe komedie czy pełnokrwiste tragedie.

Mniejszy kłopot sprawiali pod tym względem oczywiście przedstawiciele tragedii klasycystycznej. Ich główną przystanią również pozostawał dwór królewski, a tacy twórcy jak Racine regularnie dostarczali kardynałowi Richelieu i Ludwikowi XIV dramaty, w których jednostka genialna to przede wszystkim jednostka tragiczna, nazna-

1 Zob. na ten temat m.in.: Adam, Hrsg., 1997; Bohrer, Scheel, Hrsg., 2002; Röcke, Neumann, Hrsg., 1999.

2 Na temat upadku dworskiej kultury śmiechu w drugiej połowie XVI wieku i później zob. m.in. Meier 2003.

czona stygmatem przemocy, cierpienia, żałoby, szaleństwa, wreszcie melancholii. Jej wolność – jeżeli istniała – to wolność nieodmiennie doświadczana jako tragiczna. „Saturnijska” wizja człowieka i świata dawała o sobie znać w takich przypadkach aż nadto wyraźnie.

Proces „odradośnienia” zachodniej kultury wysokiej, przede wszystkim literackiej (przez co należy rozumieć zarówno „melancholizację”, jak i skupienie uwagi na ciemnych stronach świata i ludzkiej egzystencji, takich jak: cierpienie, przemoc, lęk, trauma, śmierć itp.), trwał w najlepsze z innego jeszcze powodu. W epokowym studium *Saturn i melancholia* Klibansky, Panofsky i Saxl dokładnie zrekonstruowali kolejne etapy nowożytnej gloryfikacji melancholii kosztem kultury radości, wesołości i śmiechu – aż po wiek XVII i XVIII, kiedy *mérencolie mauvaise* ostatecznie utrwaliła się jako pozytywna siła twórcza. Z pojęcia nacechowanego przede wszystkim afektywnie melancholia (jak również wszystkie powiązane z nią zjawiska i stany duchowe) przekształciła się w głęboko filozoficzne doświadczenie duchowo spotęgowanego „ja”. Doskonały przykład stanowi twórczość Milтона, którego Lucyfera uznać można bez wątpienia za literacki prototyp nowożytnego melancholijnego geniusza, prototyp powracający później w najrozmaitszych odstępach aż po czasy nam współczesne, w literaturze i poza nią. Innego prototypu dostarczył *Hamlet* Shakespeare’a, co prawda znacznie później. Bo choć chronologicznie wcześniejszy od *Raju utraconego*, dramat ten silniej zagnieżdżył się w europejskiej świadomości literackiej dopiero w epoce Burzy i Naporu, a później w romantyzmie.

Szczegółowe omówienie wszystkich tych procesów zasługuje oczywiście na odrębne studium, znacznie obszerniejsze i znacznie bardziej szczegółowe. W tym miejscu wystarczy stwierdzić, że w XVII wieku proces „odradośnienia” zachodniej kultury wysokiej dokonywał się dwiema, po części konkurencyjnymi, drogami: jedną trajektorię wyznaczał francuski klasycyzm dworski, drugą – zdecydowanie bliższą krzepnącym już wtedy angielskim wartościom mieszczańskim – Robert Burton i jego *Anatomia melancholii*, tyleż erudycyjny traktat, łączący całą dostępną ówczesnie wiedzę „saturnijską”, co pośrednia pochwała życia melancholijnego jako życia genialnego: melancholik Burtona nie mógł co prawda prawie nigdy całkowicie wyzwolić się z uścisku Saturna, za to w sprzyjających okolicznościach potrafił sublimować swoją melancholię w nieprzemijające dzieła sztuki, w najgłębszą filozofię. Dzięki czemu stawał się (Burton podejmował w tym punkcie dawną myśl Arystotelesa) prawdziwym arystokratą ducha.

3.

Tak się składa, że świadomość zwykle poszukuje historyzacji samej siebie, ponieważ dzięki temu może uchodzić za wartościowszą, za bardziej „myślącą”. A więc za filozoficzną. Podczas gdy uwięziona w teraźniejszości radość z natury rzeczy nie potrafi stać się historyczna, melancholia pod pewnym względem odgrywa rolę *lieux de memoire*, czyli miejsca pamięci w znaczeniu, jakie mu nadał Pierre Nora.

Czy nie taki był w gruncie rzeczy punkt wyjścia Arystotelesa, gdy omawiając w *Poetyce* gatunek tragedii, wyjaśniał, czym jest *katharsis*? Nieodłączna od tego melancholia miała również istotny walor terapeutyczny, ponieważ na swój sposób pozwalała oswajać się ze stratą („oczyszczać”). A ponadto była elementem procesu żałoby po niej. Toteż melancholia – jako „technologia” szczególnego doświadczenia własnego „ja” jako „ja traconego” czy też „minionego” – nie bez racji była już wtedy, w starożytności, uznawana za sprzymierzeńczynię pamięci o czasie przeszłym. A także za skuteczną, choć bolesną formę jego utrwalania. W rezultacie – za sojuszniczkę w walce z nieuchronnym przemijaniem. Trzeba też koniecznie dodać, że za sojuszniczkę historii rozumianej jako szczególna odmiana filozofii czasu.

Albo po prostu... filozofii, dla której kwestia ludzkiego istnienia, jako „wrzuconego” w upływający czas, była niezwykle ważna od samych jej początków, dużo ważniejsza niż refleksja nad radosnym „tu i teraz”. Owszem, radość ma w sobie (tak się przynajmniej wydaje) coś skalającego; coś, co w pewien sposób zawiesza czasowość, pomagając zapomnieć o tym, że wszystko przemija. Ale czyniąc to, radość zawiesza przy okazji samą myśl: przecież jednym z naczelných walorów radości jest właśnie spontaniczność, myślenie zaś zwykle taką spontaniczność „mąci”. Wyrażając to krótko i zwięźle: radość nie myśli, a przynajmniej jako taka, niemyśląca czy też nawet bezmyślna, utrwałała się w dominujących nurtach zachodniej kultury. Myśli za to melancholia. To ona, wspólnie ze swymi „krewniakami”, takimi jak: cierpienie, żaloba, strapienie, troska, szaleństwo czy przemoc, uchodzi za filozoficzną; za trampolinę dla „wysokooktanowych” rozważań na temat egzystencji człowieka, podejmowanych w zakresie samej filozofii i poza nią, w teologii, sztuce, literaturze. Za naturalną sojuszniczkę władzy sądzenia. Poddawana systematycznej intelektualnej nobilitacji u Arystotelesa, najsilniej jednak u progu nowożytności, już w XVII wieku staje się, u takich choćby autorów jak wspomniany Milton, bez wątpienia najważniejszą patronką filozoficznej kontemplacji i twórczości artystycznej. Oczywiście nie wystarczy to za pełną odpowiedź na pytanie, dlaczego kulturowa tradycja Zachodu uznała radość za tak dalece bezmyślną czy może po prostu niefilozoficzną. Gdy chodzi o sztukę, a zwłaszcza literaturę, pytanie to zresztą sięga o wiele głębiej i dalej, dotyka bowiem również kwestii kodeksu oraz hierarchii wartości etycznych i estetycznych. Jak również problemu wpływów i oddziaływania. Bo choć już w czasach

Miliona utrwalilo się przekonanie, że melancholia to warunek *sine qua non* twórczości filozoficznej, artystycznej, a zwłaszcza literackiej, to przecież była to opinia ograniczona do wciąż bardzo wąskiej grupy aktywnych filozofów i literatów. Trzeba było jeszcze ponad stu lat (a przede wszystkim umasowionej technologii druku oraz rozbudowanej infrastruktury sprzyjającej produkcji, dystrybucji i recepcji tekstów drukowanych), by teorie filozoficzne i utwory literackie (na czele z dynamicznie rozwijającym się gatunkiem powieści) mogły przeniknąć do szerszego obiegu społecznego i doświadczyć rezonansu o charakterze powszechnym, by nie rzec: globalnym. A także raz na zawsze utwalić przeświadczenie, po pierwsze, o naturalnej filozoficzności melancholii, właściwej wielkim umysłom, a po drugie – o bezmyślnej radości, zarezerwowanej przede wszystkim dla umysłów prostszych. Dochodzi wręcz do tego, że radość staje się podejrzana filozoficznie, a później także moralnie: kto za dużo się raduje, tego myślenie jest powierzchowne i płytkie, ponieważ nie dostrzega, że świat i życie są tak naprawdę ułomne. Obowiązek moralny nakazuje nam mierzyć się z tymi ułomnościami, w refleksji i działaniu. Ten, kto tego nie robi, naraża się na ciężki zarzut nie tylko bezmyślności, lecz także bierności, płaskiego (samo)zadowolenia, wręcz obojętności.

Wiosną 2022 roku, kilka tygodni po napaści Rosji na Ukrainę, studenci literatury, z którymi zaczynałem wtedy zajęcia, zgodnym chórem wołali, że nie czas na czytanie zaproponowanych przeze mnie utworów pogodnych, gdy wokół tyle zła, cierpienia, przemocy, smutku, żałoby, melancholii. Owszem, poddali się nastrojom chwili, jak najbardziej zrozumiałym, ale zarazem nieświadomie reprodukowali głęboko zakorzenione w tradycji zachodniej przekonanie, że tylko świadomość nieszczęśliwa może być filozoficznie i estetycznie produktywna. Pytanie, w jakim stopniu taka produktywność wiąże się z osobliwym uczuciem przyjemności poznawczej, a także na ile mamy tutaj być może do czynienia ze zsekularyzowaną odmianą chrześcijańskiej *voluptas dolendi*³, jest ogromnie istotne i domaga się z pewnością odrębnego opracowania. W tym miejscu wystarczy jednak skupić się na pierwotnej kwestii i zapytać, jak i kiedy kulturowa tradycja Zachodu ostatecznie porzuciła radość na rzecz melancholii i całego kompleksu powiązanych z nią zjawisk, pojęć, teorii, estetyk. Innymi słowy, jak do tego doszło, że dla zdecydowanej większości tuzów europejskiej tradycji filozoficznej⁴ i literackiej wieku XIX i później nadmierna radość była najczęściej

3 Oczywiście można równie dobrze odwrócić tę kwestię, zadając pytanie, w jakiej mierze *voluptas dolendi* jest chrześcijańską odmianą antycznej tradycji wywyższania osobowości melancholijnej.

4 Na odrębną uwagę zasługuje przypadek Spinozy, w którego *Etyce* znajdziemy bardzo wiele interesujących rozważań o naturze radości. Przy czym należy od razu dodać, że dla Spinozy radość jest przede wszystkim – całkiem zresztą słusznie, biorąc pod uwagę punkt wyjścia jego rozważań – afektem, czyli stanem biernym. A więc czymś z gruntu odmiennym od rozumu (zob. Spinoza 2008: 305). W sprzyjających okolicznościach może jednak wydatnie wspierać aktywność tego ostatniego w dążeniu do ulepszenia ludzkiego życia (Spinoza 2008: 329). Niestety myśl Spinozy

oznaką duchowej i intelektualnej niedojrzałości, podczas gdy jej przeciwieństwo miało prowadzić ducha i umysł ku wyżynom *episteme*. Ograniczmy się najpierw do wybranych przykładów z obszaru filozofii: nieszczęście świadomości u Hegla; Kierkegaarda „choroba na śmierć”; Schopenhauera pesymistyczny obraz żartoczej woli i obezwładnionego nią życia; Freuda analizy kultury jako „źródła cierpień”; Heideggerowskie „bycie ku śmierci”, Jeana Wahla wykłady o „świadomości nieszczęśliwej”. A Walter Benjamin, którego intelektualny radar namierzał głównie ślady melancholii śladów minionych i zgłiszcza przeszłości, na dodatek (co mu zresztą wytykał Siegfried Kracauer, zob. Kracauer 2009: 522) zmonumentalizowane? A pewność Leszka Kołakowskiego, że „nigdy nie możemy mieć pewności, co to jest »być«, jako że doświadczamy wprost nie bycia, lecz nieustannej utraty naszego istnienia w bezprowrotnym »minęło«”? (Kołakowski 1990: 38). Nawet umysł filozoficznie tak potężny i wpływowy jak Nietzsche nie potrafił skutecznie przekonać ani współczesnych, ani potomnych do swej z pewnością najważniejszej koncepcji filozoficznej, czyli do *la gaya scienza*. Ze wszystkich pomysłów autora *Wiedzy radosnej* ten potraktowano najmniej poważnie, i najrzadziej go później podejmowano. Na osobną uwagę zasługuje przypadek Adorna, którego nieufność w stosunku do wszystkich przejawów sztuki „radosnej” jako z zasady wyzbytej funkcji prawdziwościowych, stała się wręcz legendarna. „Tam, gdzie sztuka sama z siebie chce być radosna – czytamy w eseju *Ist die Kunst heiter?* – [...] zostaje zniwelowana do potrzeb ludzkich, a zawarta w niej prawda zdradzona” (Adorno 1990: 290)⁵. Mało tego, taka sztuka oznacza po prostu zdradę umarłych i pamięci o nich. Pogląd ten przyjmowano później chętnie i skwapliwie, mimo że Adorno przestaje być tutaj na dobrą sprawę filozofem i wymachuje po prostu maczugą moralną, stosując wobec sztuki zwyczajny szantaż.

Również tak zwana literatura wysoka do prawdziwej perfekcji rozwinęła, szczególnie w ostatnich dwustu pięćdziesięciu latach (a szczególnie w okresie wysokiego modernizmu), język krytycyzmu, żałoby, rozpacz, zaniedbując język zaufania, przyjemności, pogody, wesołości, śmiechu. Chyba dlatego wśród *hommes de lettres* od dawna panuje powszechne przekonanie, że ich właściwym powołaniem jest publiczne okazywanie zatroskania, natomiast cieszyć się z życia wolno im w najlepszym razie

akurat w tym punkcie nie doczekała się ciekawych kontynuatorów i nie odegrała większej roli w późniejszym rozwoju filozofii, nie mówiąc o literaturze.

⁵ Zastanawia, dlaczego tłumaczka tego eseju przełożyła tytuł (a redaktor całego tomu, znakomity germanista Karol Sauerland, ów tytuł zaakceptował) jako *Czy sztuka jest zabawą?*, skoro jego rozumienie nie nastęrcza żadnych trudności. *Czy sztuka jest radosna?* – tak właśnie powinno to brzmieć w polskiej wersji językowej. Tym bardziej, że mamy przecież do czynienia z (wyraźnie wskazaną przez samego Adorna) aluzją do słynnej Schillerowskiej frazy „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst” („Poważne jest życie, sztuka zaś – radosna”, z prologu do sztuki *Obóz Wallensteina*). Być może przyczyny tego wyjątkowo nietrafnego wyboru translatorskiego należy szukać właśnie w utrwalanej przez stulecia tradycji myślowej, nakazującej utożsamiać radość z „bezmysłną” zabawą. Inne wyjaśnienie nie przychodzi mi do głowy.

prywatnie, lecz i to niezbyt często. Radość, śmiech, beztroska wydają się niestosowne w obliczu tak wielu problemów, z jakimi zmagają się świat i którym literatura powinna dawać świadectwo. Ci zaś, którzy nie przejmują się nimi wystarczająco mocno, narażają się na zarzut obojętności czy niedojrzałości. Poza tym ryzykują, że zostaną uznani – o czym była mowa już wcześniej – za niezbyt rożgarniętych. Zaufanie, przyjemność, pogoda, wesołość, śmiech wydają się czymś prostym, dlatego intelektualnie tak często nimi się pogardza⁶. *Arcydziała się nie śmieją*, tak oto, bardzo celnie i ze szczyptą sarkazmu, zatytułowała niegdyś swój esej Maria Poprzęcka (zob. Poprzęcka 2005), ubolewając, że za sztukę prawdziwą uważa się w dziewięciu przypadkach na dziesięć wyłącznie taką, którą zrodziła świadomość tragiczna. Od wybitnych autorów, zwłaszcza autorów epoki modernizmu, wcale nie oczekuje się, że w swoich czytelnikach będą budować zaufanie do świata, ukazywać szczęście, pielęgnować radość. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że prawie wszystkie siły idą teraz na doskonalenie technik przekazu „udręk istnienia”, rozwijanie „podejrzliwości” wobec świata, wysubtelnianie najrozmaitszych technik „krytycyzmu”. Być może dlatego właśnie Walter Muschg, wybitny szwajcarski historyk literatury, utrzymywał, że tragiczność jest immanentnym składnikiem literatury, toteż literatura przyswaja i pojmuje świat głównie poprzez ból. Nurza się w „udręce wszelkiego stworzenia danego wraz z koniecznością śmierci” (Muschg 2010: 18), zaś ranga pisarza jest wprost proporcjonalna do „sposobu odbierania przezeń bólu” (Muschg 2010: 411). Wielki twórca literatury „radosnej”, szwajcarski pisarz Robert Walser, zdawał sobie doskonale sprawę, że jako autor jest na straconej pozycji, ponieważ do dobrego tonu należy znajdowanie się „w jakiegoś rodzaju kryzysie” (Walser 2013: 67). Lata później, podsumowując w rozmowie z Carlem Seeligiem całą swoją ścieżkę literacką, dodawał, nie bez zadumy i goryczy:

Szczęście nie jest dobrym materiałem pisarskim. Zadowala się tym, co jest. Nie potrzebuje komentarza. Zwinięte w kłębek może spać jak jeź. Cierpienie natomiast i tragedia [...] mają w sobie eksplozywną siłę. Należy tylko w odpowiedniej chwili podpalić lont. Wtedy startują w górę jak rakiety, rozświetlając sobą całą przestrzeń.

Seelig 1977: 15

„Jeśli – stwierdza trochę dalej – artysta chce wyprodukować coś ciekawego, musi sprowadzić ze sobą demona” (Seelig 1977: 121). W analogii do pojęcia silnika szachowego⁷ można by tutaj mówić o melancholii (przez którą rozumiem, powtórzę,

6 Tej kwestii poświęcona jest w dużej mierze moja książka *Rojber. Występki Walsera* (Musiał 2023), z której zaczerpnąłem niektóre z przedstawianych tu poglądów.

7 W szachach komputerowych program, który analizuje najkorzystniejsze warianty szachowe i generuje listę ruchów najbardziej optymalnych dla gracza.

również wszystkie powiązane z nią zjawiska i stany duchowe) jako „silniku” filozoficznym i literackim, generującym w polu literatury „ruchy”, które uważa on za najbardziej optymalne dla aktorów tego pola. Dzięki takim „ruchom” na czoło pola literackiego wysuwają się określone praktyki literackie (estetyki, poetyki, światopoglądy, idee, środki obrazowania i tym podobne) i określeni aktorzy (autorzy, wydawcy, krytycy, badacze, dysponenci środków finansowych na kulturę i literaturę itp.). Z tego m.in. powodu tak łatwo, jak sądzę, wymienić dwadzieścia albo i więcej wybitnych dramatów, powstałych w ciągu ostatnich dwustu pięćdziesięciu lat, jeśli zaś zażądano by od nas tytułów choćby pięciu wybitnych komedii teatralnych, mielibyśmy z tym spory kłopot. Czy istotnie jest tak dlatego, że nieprzemijających dzieł nie tworzą zazwyczaj, a już z pewnością nie w epoce modernizmu, ludzie szczęśliwi, pogodni, radośni? Czy bezwarunkowo trzeba zatem przystać na bezmyślność szczęścia, pogody, radości? I ostatecznie zgodzić się, że radosne pisarstwo jest utopią podobną do wiedzy radosnej Nietzschego?

Odpowiedź na tak postawione pytania musi być z konieczności złożona, a na to brak tutaj miejsca. Można jednak dość szybko i precyzyjnie wskazać symboliczny moment dziejowy, kiedy głównym „suwnicowym” nowoczesnego dyskursu literatury i filozofii została raz na zawsze melancholia, spychając radość (jak również wszystkie powiązane z nią zjawiska i stany) na drugi, a nawet trzeci plan. Moment ten, z oczywistych przyczyn rozciągnięty w czasie, wyznacza, moim zdaniem, publikacja trzech epokowych dzieł literatury XVII wieku: w *Nowej Heloizie* (1760) Rousseau konstruuje prototyp nowoczesnej powieści, łączącej filozoficzną refleksję nad ludzkim (nie)szczęściem z artystycznym potencjałem młodego jeszcze wtedy gatunku literackiego. Goethego *Cierpienia młodego Wertera* (1774) idą wyznaczoną przez Rousseau ścieżką wyznań autobiograficznych, jednak nadają im zdecydowanie zgrabniejszy wyraz formalny, a ponadto oferują czytelnikom filozoficznie dużo spójniejszą (a dzięki temu dużo bardziej przekonującą) wizję serca zranionego przez świat, co wkrótce zacznie się określać weltszmercem. I wreszcie *René* (1802), krótka powieść Chateaubrianda, w zamierzeniu mająca być odpowiedzią głęboko wierzącego chrześcijanina na mroczny urok *Cierpień...* (także we Francji cieszących się niezwykłą popularnością), która jednak ostatecznie przeszła do historii literatury jako pierwsza wielka powieść romantyczna konsekwentnie podejmująca temat „choroby wieku”, czyli melancholii uznawanej za formacyjne przeżycie pokoleniowe, naznaczone poczuciem nietrwałości, niestałości, ułomności życia; życia nad wyraz sugestywnie przedstawionego jako więzienie dla jednostek czujących i myślących.

Wszystkie te trzy utwory na dobre utrwaliły w epoce nowoczesnej szeroko już wtedy rozpowszechniony (choć do tej pory głównie w tragedii, głównie francuskiej, a potem w poezji, głównie angielskiej) stereotyp „głębokiej duszy”, zmuszonej „zamykać [w sobie – ł.M.] więcej bóle niż mała” (Chateaubriand 1964: 14) – stereotyp odtąd będący „wielką zmienną” nowoczesnej literatury i filozofii Zachodu. Dalej:

wszystkie trzy ukazywały bohaterów, dla których melancholia wiąże się z pewnego rodzaju zadowoleniem (*voluptas dolendi*), a także wynikającą stąd, spotęgowaną skłonnością do refleksji filozoficznej. Wszystkie trzy roztaczały wokół siebie magiczną niemal aurę niezwykłości – w wydaniu z 1826 roku Chateaubriand nazywa *Renégo* wykwitem „czarnej magii zranionego serca” (Chateaubriand 1964: 52), ale przecież określenie to można by odnieść również do utworów Rousseau i Goethego, traktowanych przez czytelników jako dzieła, które przekraczały konwencjonalne granice sztuki. Wszystkie trzy były powieściami, a więc należały do gatunku młodego, wciąż nieukształtowanego, lecz posiadającego widoczny już i ogromny potencjał artystyczny⁸. Wreszcie wszystkie trzy były bestsellerami, które nadały nową dynamikę literaturze jako działalności artystycznej i które miały znacznie szerszy zasięg oddziaływania niż jakiegokolwiek utwory literackie w przeszłości – co było możliwe również dzięki prężnemu rozwojowi zdolności produkcyjnych, dystrybucyjnych i recepcyjnych rynku księgarskiego tej epoki.

Nowa Heloiza, *Cierpienia młodego Wertera* i *René* ponad wszelką wątpliwość zapoczątkowały genealogię nowych postaw i nowej wrażliwości. Także wrażliwości literackiej, która – podlegając oczywiście rozmaitym modyfikacjom, fluktuacjom i przekształceniom – przetrwała aż po wiek XXI. Późniejsze losy tych utworów układały się co prawda w odmienny sposób. *René* jest obecnie powieścią właściwie zapomnianą. Tylko trochę częściej sięga się po *Nową Heloizę*, natomiast zdecydowanie chętniej niż utwór Chateaubrianda omawia się ją w podręcznikach do historii literatury. Najlepiej mają się – zarówno w obiegu czytelnicznym, jak i historycznoliterackim – *Cierpienia młodego Wertera*, dlatego tej powieści poświęcę teraz trochę więcej uwagi.

Co za książka! – pisał o *Cierpieniach...* w liście z maja 1789 roku Wilhelm von Humboldt – Nie tyle jego [Wertera – Ł.M.] miłość, wyptywająca z niej melancholia, jego rozpacz, w ogóle nie tyle przejęcie się jego losem tak mnie porywa, ile bogactwo uczucia i idei, z jakimi ujęte są wszystkie przedmioty, uwagi o człowieku, życiu, losie. Gdyby mi ta książka wcześniej była wpadła w ręce, byłbym ją pochłonał. Teraz ją przeżyłem.

Dobijanka-Witczakowa 2000: LXVI

Młody Humboldt doskonale uchwycił i wyraził nowatorstwo tej pierwszej w historii literatury europejskiej powieści tragicznej, choć błędnie zlokalizował jego źródło. Siła *Cierpień...* brała się przecież nie tyle z samych uczuć i idei, ile właśnie z melancholii, która była ich generatorem i bez której nie nabrałyby one odpowied-

⁸ Z tego powodu pomijam niebagatelny i skądinąd oczywisty w tym kontekście wpływ *Pieśni Osjana* – kwestię, która wymaga odrębnej analizy.

niego rozmachu. Gdyby nie melancholia, przenikająca powieść Goethego i będąca (jak by powiedzieli Klibansky, Panofsky i Saxl) sposobem na spotęgowane doświadczanie własnego „ja”, ani uczucia nie oddziaływałyby na czytelników z tak wielką siłą, ani też idee nie byłyby tak przekonujące. To dlatego Goethemu udało się coś, co nie udało się żadnemu powieściopisarzowi wcześniej, nawet Rousseau: stworzył porywającą historię pełną autentycznych uczuć, a równocześnie głęboko „myślącą”; dającą doskonały klucz do zrozumienia człowieka, życia i losu. W konsekwencji Werter cierpiął nie tylko efektownie, lecz także filozoficznie. Czy można sobie wyobrazić coś atrakcyjniejszego dla czytelników wrażliwych, a przy tym refleksyjnych?

Należałoby się spodziewać, że Goethe już do końca życia będzie dyskutował popularność swojego wspaniałego debiutu powieściowego. Stało się jednak inaczej: do najbardziej gwałtownych krytyków *Cierpień...* należał po latach sam ich autor. Nie tylko dlatego, że dość szybko przepracował osobiste traumy, które stały się zarzewiem powieści, pod wieloma względami autobiograficznej. Główny powód był taki, że Goethe wkrótce radykalnie zmienił swoje zasadnicze poglądy na cele i zadania życia oraz związane z tym cele i zadania sztuki, w tym literatury. W pamięci osób, które go znały, zachował się zresztą jako człowiek odnoszący się z wielką niechęcią do wszystkiego, co melancholijne, a więc „ciemne”, naznaczone zwątpieniem, niewiarą, poczuciem niemocy⁹. Podobną idiosynkrazję odczuwał wobec sztuki swoich czasów wszędzie tam, gdzie jego zdaniem wyradzała się ona w tani weltszmerz; w bezkrytyczne uwielbienie dla „szlachetnej melancholii”.

Na to stanowisko bez wątpienia wpłynęła wieloletnia artystyczna przyjaźń z Schillerem, który od swoich młodzieńczych utworów odciął się równie szybko i stanowczo co Goethe od *Cierpień...* W słynnej recenzji wierszy Gottfrieda Augusta Bürgera, opublikowanej w 1789 roku, Schiller jednoznacznie opowiadał się za radością, spokojem i równowagą jako fundamentem literatury prawdziwie wielkiej (zob. Schiller 1943–: 258), a jednocześnie formułował program rodzącego się podówczas klasycyzmu weimarskiego. Z równie silnym przekonaniem opowiadał się po stronie radości jeszcze lata później Goethe, we wspomnieniach zatytułowanych *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*:

Prawdziwa poezja objawia się w tym, że niby ewangelia świecka uwalnia nas od przygniatających ziemskich ciężarów, darząc pogodą ducha i radością życia. Jak balon unosi nas w wyższe regiony wraz z całym nękającym nas balastem [...].

Goethe 1957: 157

Ma rację niemiecka badaczka Anja Höfer (2003: 136), nazywając taką wizję sztuki zsekularyzowaną formą „radosnej nowiny”, dzięki której człowiek jest w stanie

9 Zob. np. wspomnienia lekarza Goethego, Carla Vogla (Goethe 1985–1999: 579).

wznieść się ponad bolączki codziennego życia. Czy należy rozumieć to jako pochwałę eskapizmu? Bynajmniej. To po prostu sposób na szukanie równowagi między różnymi sferami życia i sztuki. W analogii do stroju muzycznego, czyli systemu porządkowania dźwięków, tak aby panowała między nimi jak najdoskonalsza harmonia, chciałbym tu mówić o stroju literackim, czyli systemie, dzięki któremu literatura uzyskuje nie tylko pełną równowagę wszystkich składających się na nią elementów, lecz także stanowi terapeutyczną odskocznnię dla trudów i powagi codziennej egzystencji.

Goethe i Schiller konsekwentnie rozwijali taką wizję estetyki literackiej w wielu swoich dojrzałych dziełach. Teoretyczną podstawę wypracował Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795). „Sztuka musi – nawoływał w nich – porzucić rzeczywistość” (Schiller 1972: 43), a to dlatego, że nadmierne przywiązanie do rzeczywistości materialnej oznacza nadmierne skupienie na przemijalności czasu i na ciemnych stronach ludzkiego istnienia. To zaś hamuje rozwój ducha, sztuka tymczasem – jako że znosi czas – jest przede wszystkim „córką wolności” (Schiller 1972: 44). Zadaniem wykształcenia estetycznego jest więc ni mniej, ni więcej tylko szczęśliwość, radość, dobro, piękno, które pozwalają człowiekowi uwolnić się od dyktatu konieczności. Jeśli zatem konieczność wrzucała go wcześniej – jak Wertera – w melancholię, mizantropię, poczucie bezsily, nieufności i niemocy, to wolność pozwalała mu posmakować istnienia jako radości spokojnej, harmonijnej i trwałej. I nabrać zaufania do świata.

4.

Czy w literaturze tamtej epoki znajdziemy prototyp bohatera, który obezwładniającemu weltszmercowi *Cierpień...* przeciwstawiłby, jak tego domagał się Schiller, „ducha radosnego i swobodnego”? (Schiller 1972: 165). Który byłby przy tym „filozofem” nie mniej niż był nim Werter? Owszem i nie powinno dziwić, że taką postać stworzył również Goethe w osobie tytułowego bohatera powieści *Lata nauki Wilhelma Meistra*, opublikowanej niemal w tym samym czasie co Schillerowskie *Listy...*, bo w latach 1795–1796.

Meister jest żywą ilustracją poglądu Schillera, wyrażonego w *Liście trzynastym*, gdzie mowa o wrażliwości i rozumności jako dwóch koniecznych przesłankach do tego, by człowiek połączył „największą pełnię istnienia z największą samodzielnością i wolnością” i zamiast zatracić się w świecie, „wchłonął” go „wraz z całą nieskończonością jego zjawisk”, po czym poddał go „jedności swego rozumu” (Schiller 1972: 92). Warunkiem takiego „wchłonięcia” jest oczywiście zaufanie, ono zaś nie byłoby możliwe bez „radości i lekkości”, z jaką człowiek powinien podążać przez życie.

Ten ostatni postulat pada w ósmej księdze *Lat nauki...*, wieńczącej cały utwór (zob. Goethe 2020: 490).

Jako powieść formacyjna (niem. *Bildungsroman*) dzieło Goethego w najdoskonalniejszy sposób wyrażało intelektualny klimat epoki niesłychanie ważnej w dziejach kultury niemieckiej. Trafnie zauważa Wojciech Kunicki w postowiu do *Lat nauki...*:

[...] w centrum tej kultury stoi postulat „estetycznego” wychowania człowieka, a zatem piękno, które pośredniczy między jednostką a społeczeństwem, rozstrzygając o realizacji życia szczęśliwego w społeczeństwie uformowanym estetycznie.

Goethe 2020: 575

Takie wychowanie chroni człowieka przed nadmiernym uleganiem fatalizmowi życia. Na przykładzie Meistra Goethe pokazuje, że istnieje alternatywa dla losu Wertera i szukać jej trzeba właśnie w idei wychowania (takiego pojęcia używał Schiller) lub też formowania (jak to z kolei ujmował Goethe). „Každy ma w rękę swoje szczęście jak artysta surową materię, której pragnie nadać kształt” (Goethe 2020: 61), słyszy Meister u progu swej wędrówki od nieznanego, którym jest, jak się okaże później, niejaki Abbé, członek Towarzystwa z Wieży, reprezentującego utopijną wizję harmonii społecznej.

W tym fragmencie powieści Kunicki słusznie dostrzega szerszy problem filozoficzny: spór między wiarą w konieczność i los a wiarą w moc – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – sprawczości. Jeśli Werter uosabiał tę pierwszą, Meister stanie się symbolem tej drugiej. Na ile znaczącym symbolem jednak? Kwestia ta domaga się niewątpliwie omówienia dużo bardziej wnikliwego niż pozwalają na to wąskie ramy niniejszego studium. W tym miejscu musi wystarczyć stwierdzenie, że mimo sławy *Lat nauki...* i ogromnego znaczenia tej powieści dla dalszego rozwoju literatury niemieckojęzycznej, to jednak *Cierpienia młodego Wertera* o wiele trwalej osadziły się w zachodniej kulturze XVIII wieku i późniejszej, nie tylko przecież literackiej. Zwolennik ewolucjonizmu kulturowego uznałby postać Wertera i sam werteryzm wręcz za jeden z najbardziej zaraźliwych literackich „wirali” w historii kultury Zachodu i postawił w jednym rzędzie na przykład z Odyseuszem Homera, Don Kichotem Cervantesa, Hamletem Shakespeare’a czy Józefem K. Kafki. Można śmiało stwierdzić, że nie mamy tutaj do czynienia jedynie z przekazem literackim, lecz także z całą kulturo-sferą, na którą składa się zarówno sama powieść Goethego, jak i „mitologia Wertera”. O *Latach nauki Wilhelma Meistra* z pewnością nie da się powiedzieć tego samego. Czy powodem było to, że dalszy rozwój europejskiej literatury, a zwłaszcza gatunku powieści, poszedł ostatecznie inną drogą? Ponieważ za literaturę „wysoką” uznawano coraz powszechniej taką, która ma być pewnego rodzaju nauką o społeczeństwie? Która ma trzymać się „blisko życia”, co dla większości wpływowych aktorów pola lite-

rackiego oznaczało wtedy i później, że musi ona rozwijać przede wszystkim język krytycyzmu, żałości, rozpacz, nieufności? Czy osobiwie pojętej melancholii? Wiele na to wskazuje, choć oczywiście jest to kwestia domagająca się pogłębionych studiów.

Lata nauki Wilhelma Meistra dowiodły, że radość może być równie filozoficzna i równie nośna literacko jak melancholia, jednak nie skorzystano z tej – *nomen omen* – nauki. W przeciwieństwie do Wertera Wilhelm Meister nie stał się postacią paradygmatyczną, a jego „świadomość szczęśliwa” punktem odniesienia dla najbardziej wpływowych pisarzy i filozofów kolejnych dwustu lat. Pod wpływem zdegustowania, które postrzega świat przede wszystkim jako miejsce dotknięte głębokim rozdarciem i przemijalnością, ukształtowała się raczej, jak określa w pewnym miejscu to zjawisko (i wszystkie mu pokrewne) Peter Sloterdijk, „świadomość nieszczęśliwa w zmodernizowanej postaci” (Sloterdijk 2008: 235). Za najwyrazistszy symbol tego całego nurtu można uznać niewątpliwie Wertera. Jest on także najwyrazistszym symbolem epoki, w której literatura na dobre przekształca się w system, oferujący jednostkom (a później, w dobie formowania się narodów – narodom) sposoby rozwijania i pielęgnowania narcystycznej kultury „ja”.

Zgoda, *Lata nauki...* nie miały w sobie tyle artystycznej siły co powieściowy debiut Goethego ani też nie miały żadnych zadatków na bestseller. Puśćmy zatem wodze fantazji: jest rok 1774. Dwudziestopięcioletni Goethe publikuje powieść, która szybko opanowuje rynki księgarskie w całej Europie i której bohater staje się jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci w historii zachodniej kultury. I jedną z najbardziej emblematycznych.

Jej tytuł to... *Radości młodego Wertera*¹⁰. Jak wtedy potoczyłaby się historia literatury, filozofii, sztuki?

Ciąg dalszy nastąpi¹¹.

Bibliografia

Adam Wolfgang, Hrsg. (1997): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.

10 Co ciekawe, powieść o takim tytule (niem. *Freuden des jungen Werthers*) naprawdę powstała. Jej autor, w swoim czasie znany niemiecki pisarz, krytyk i wydawca Friedrich Nicolai, opublikował ją już w 1785 roku, chcąc sparodiować popularny utwór Goethego, a równocześnie dać odpór zawartym w nim tendencjom nihilistycznym. Jednak ze względu na raczej niskie walory artystyczne parodia Nicolai'a nie zapisała się na dłużej w pamięci czytelników.

11 Niniejszy artykuł jest częścią większego eseju książkowego, nad którym obecnie pracuję i który będzie nosił tytuł *Baśń wiosenna. Esej o radości*.

- Adorno Theodor W. (1990): *Czy sztuka jest zabawą?*. W: Idem: *Sztuka i sztuki*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 287–294.
- Arystoteles (1993): *Zagadnienia przyrodnicze*. Przeł. L. Regner. W: Arystoteles: *Dzieła wszystkie*. T. 4. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 497–507.
- Bohrer Karl Heinz, Scheel Kurt, Hrsg. (2002): *Lachen. Über westliche Zivilisation*. Sonderheft Merkur, Stuttgart.
- Chateaubriand Franciszek-René (1964): *René*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Dobijanka-Witczakowa Olga (2000): *Wstęp*. W: J.W. Goethe: *Cierpienia młodego Wetera*. Przeł. L. Staff. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. III–CXII.
- Goethe Johann Wolfgang (1957): *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*. Przeł. A. Guttry. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Goethe Johann Wolfgang (1985–1999): *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. Bd. 11. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.
- Goethe Johann Wolfgang von (2020): *Lata nauki Wilhelma Meistra*. Przeł. W. Kunicki, E. Szymani. Posłowiem i komentarzem opatrzył W. Kunicki. Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa.
- Höfer Anja (2003): *Heiterkeit auf dunklem Grund. Zu Goethes Kunstanschauung*. In: *Philosophie der Freude. Von Freud bis Sloterdijk*. Hrsg. D. Schöttker. Reclam, Leipzig.
- Kołakowski Leszek (1990): *Horror metaphysicus*. Przeł. M. Panufnik. Res Publica, Warszawa.
- Kracauer Siegfried (2009): *Zu den Schriften Walter Benjamins*. In: W. Benjamin: *Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 8. Suhrkamp, Frankfurt am Main–Berlin.
- Meier Franziska (2003): *Das Lachen des Hofmanns*. In: *Philosophie der Freude. Von Freud bis Sloterdijk*. Hrsg. D. Schötter. Reclam, Leipzig.
- Muschg Walter (2010): *Tragiczne dzieje literatury*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Musiał Łukasz (2023): *Rojber. Występki Walsera*. Wydawnictwo Officyna, Łódź.
- Poprzęcka Maria (2005): *Arcydzieła się nie śmieją*. W: *Śmiech*. Red. E. Pękała. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 109–115.
- Röcke Werner, Neumann Helga, Hrsg. (1999): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur im Mittelalter und früher Neuzeit*. De Gruyter, Paderborn.
- Schiller Friedrich (1943–): *Über Bürgers Gedichte*. In: *Schillers Werke*. Bd. 22. Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar.
- Schiller Fryderyk (1972): *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*. Przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk. Czytelnik, Warszawa.
- Seelig Carl (1977): *Wanderungen mit Robert Walser*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Sloterdijk Peter (2008): *Krytyka cynicznego rozumu*. Przeł. P. Dehnel. Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- Spinoza Benedykt de (2008): *Etyka. W porządku geometrycznym dowiedziona*. Przeł. I. Myślicki. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Walser Robert (2013): *Kartka noworoczna*. Przeł. A. Żychliński. W: R. Walser: *Mikrogramy*. Przeł. M. Łukasiewicz, Ł. Musiał, A. Żychliński. Wydawnictwo Ha!art, Kraków, s. 111–113.

Abstract

Può la gioia essere filosofica in letteratura quanto la malinconia? Alcune riflessioni preliminari

Può la gioia essere filosofica in letteratura quanto la malinconia? L'articolo ruota attorno a questa domanda. Nell'affrontare questa tematica l'autore del testo si sofferma in particolare sul XVIII secolo e sul romanzo *I dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang Goethe. La pubblicazione di questo romanzo e la sua ricezione possono essere considerati un punto di svolta nella storia della cosiddetta "alta letteratura", che da allora in poi tenderà generalmente a privilegiare la malinconia come esperienza esistenziale umana centrale e allo stesso tempo più filosofica.

Parole chiave: gioia, malinconia, Goethe, Schiller, *I dolori del giovane Werther*, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*