

Polono-Italica

Fabrica Litterarum

2024, nr 1 (7)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Polono - Italica
Fabrica Litterarum

2024, nr 1 (7)

Anatomia radości I

Anatomia della gioia I

The Anatomy of Joy I



Rada Naukowa

Przewodniczący

Luigi Marinelli – Università degli Studi di Roma „La Sapienza” (Włochy)

Członkowie

Luca Bernardini – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Marek Bieńczyk – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Andrea Ceccherelli – Università di Bologna (Włochy)

Marina Ciccarini – Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” (Włochy)

Grzegorz Franczak – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Simone Guagnelli – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Marta Herling – Istituto Italiano per gli Studi Storici (Włochy)

Krystyna Róża Jaworska – Università di Torino (Włochy)

Joanna Kisiel – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Laura Quercioli Mincer – Università di Genova (Włochy)

Aleksander Nawarecki – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Francesco Saverio-Perillo – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Bożena Shallcross – University of Chicago (USA)

Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Mikołaj Sokołowski – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Daniele Stasi – Università degli Studi di Foggia (Włochy)

Giovanna Tomasucci – Università di Pisa (Włochy)

Jan Zieliński – Universität Freiburg (Szwajcaria)

Redakcja

Redaktorzy naczelni

Mariusz Jochemczyk (Katowice)

Miłosz Piotrowiak (Katowice)

Sekretarz redakcji

Ilona Chylińska (Katowice)

Honorowa członkini redakcji

Janina Janas (Bari)

Członkowie redakcji

Alessandro Ajres (Bari)

Agnieszka Bender (Lublin)

Tiziana D’Amico (Wenecja)

Andrea F. De Carlo (Neapol)

Teodoro Katinis (Gandawa)

Anna Kisiel (Katowice)

Michał Kisiel (Częstochowa)

Agnieszka Kuniczuk (Wrocław)

Gloria Politi (Salento)

Rosalba Satalino (Katowice)

Antonio Sciacovelli (Turku)

Redaktorzy tematyczni numeru

Tadeusz Sławek, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak

Informacje

Redakcja pisma nie zwraca i nie odsyła Autorom tekstów niezamówionych. Nie prowadzi także elektronicznej ani tradycyjnej korespondencji w kwestii oznaczonej w zdaniu poprzednim.

Teksty w postaci pliku prosimy przesyłać na elektroniczny adres redakcji.

Redakcja nie przyjmuje tekstów niespełniających wymogów formalnych.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna.

Kontakt

e-mail: fabricalitterarum@gmail.com
www.fabricalitterarum.com



Spis treści

Wprowadzenie (*Tadeusz Sławek, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*)

Artykuły i rozprawy



Tadeusz Sławek | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Świat i rzeczywistość. O radości jako współ-istnieniu



Łukasz Musiał | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Czy radość może być w literaturze równie filozoficzna co melancholia? Garść wstępnych myśli



Péter Pátrovics | Eötvös Loránd University
The Linguistic Worldview of Joy in the *Canticum of the Sun* of St. Francis of Assisi
[Językowy obraz radości w *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu]



Katarzyna Kuczyńska-Koschany | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Radości Rimbauda. Rekonesans



Jacek Gutorow | Uniwersytet Opolski
Radość patrzenia. O *Godzinach włoskich* Henry'ego Jamesa



Dariusz Czaja | Uniwersytet Jagielloński

Baśń włoska. Pasáže radosne



Szymon Wróbel | „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski

Jacques Tati albo nowoczesna komedia



Leszek Koczanowicz | Uniwersytet SWPS

Radość polityki



Bożena Shallcross | University of Chicago

Anamnesis radości



Tomasz Kamusella | University of St Andrews

The Joy of Crossing the Dark Line of Script [Radość z przekraczania ciemnej linii pisma]

Varia



Francesco S. Perillo | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Il Ciclo del Cossovo di Milan Rakić [Cykl kosowski Milana Rakicia]

Indice

Introduzione (*Tadeusz Ślawek, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*)

Articoli e dissertazioni

-  **Tadeusz Ślawek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Il mondo e la realtà. Sulla gioia come coesistenza
-  **Łukasz Musiał** | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Può la gioia essere filosofica in letteratura quanto la malinconia? Alcune riflessioni preliminari
-  **Péter Pátrovics** | Eötvös Loránd University
La „linguistic worldview” della gioia nel *Cantico delle creature* di San Francesco d’Assisi
-  **Katarzyna Kuczyńska-Koschany** | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Le gioie di Rimbaud. Ricognizione
-  **Jacek Gutorow** | Uniwersytet Opolski
La gioia di guardare. Sulle *Ore italiane* di Henry James



Dariusz Czaja | Uniwersytet Jagielloński

Fiaba italiana. Passaggi gioiosi



Szymon Wróbel | „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski

Jacques Tati o la commedia moderna



Leszek Koczanowicz | Uniwersytet SWPS

La gioia della politica



Bożena Shallcross | University of Chicago

Anamnesi della gioia



Tomasz Kamusella | University of St Andrews

La gioia di oltrepassare la linea oscura della scrittura

Varia



Francesco S. Perillo | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Il Ciclo del Cossovo di Milan Rakić

Contents

Introduction (*Tadeusz Sławek, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*)

Articles and Studies



Tadeusz Sławek | Uniwersytet Śląski w Katowicach
The World and Reality of Things. On Joy as Co-Existence



Łukasz Musiał | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Can Joy in Literature be as philosophical as melancholy? Some preliminary Thoughts



Péter Pátrovics | Eötvös Loránd University
The Linguistic Worldview of Joy in the *Canticum of the Sun* of St. Francis of Assisi



Katarzyna Kuczyńska-Koschany | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Rimbaud's Joys. Reconnaissance



Jacek Gutorow | Uniwersytet Opolski
The Joy of Looking. On Henry James's *Italian Hours*

Contents



Dariusz Czaja | Uniwersytet Jagielloński
Italian Fairy Tale. Joyous Passages



Szymon Wróbel | „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski
Jacques Tati or Modern Comedy



Leszek Koczanowicz | Uniwersytet SWPS
The Joy of Politics



Bożena Shallcross | University of Chicago
Anamnesis of Joy



Tomasz Kamusella | University of St Andrews
The Joy of Crossing the Dark Line of Script

Varia



Francesco S. Perillo | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
The *Cycle of Kosovo* by Milan Rakić

Wprowadzenie

Wiele napisano o melancholii, którą Robert Burton już w 1621 roku uznał za niezbywalny element ludzkiej kondycji. Søren Kierkegaard i Walter Benjamin opatrzyli nowoczesność znakiem Saturna, Anna Zeidler-Janiszewska znalazła dla kultury nowoczesnej miejsce „między melancholią a żałobą”. Faust, z głębi melancholicznego kryzysu, przekierowuje naszą uwagę: melancholia jawi się teraz jako problem utraconej radości. „Lecz radość przysła, straciłem radość”¹ – mówi mędrzec, a dalej dopowiada: „Już w sobie źródła radości nie znajdę”². A ponieważ diagnoza to uczonego profesora uniwersytetu, kwestii radości myślenia (a może radości odnajdywanej w myśleniu) i kształcenia (wszak mówi o sobie Faust, że jest „nauczycielem, ludzi naprawcą i ulepszyicielem”) nie wolno lekceważyć. Dotyka bowiem przyszłości: jaki będzie świat ludzi, którzy – w swym mniemaniu – utracili radość: nie znajdują jej ani w sobie, ani w swej pracy. Pytanie o inteligencję bez radości, rozum bez entuzjazmu jest pytaniem o przyszłość. Czy skoro Henri Bergson przekonywał, że radość odnajdujemy w działaniu twórczym, uprawnione jest podejrzenie, że deficyt radości sprzyjałby światu myślenia wedle szablonów i dyrektyw? A gdy czytamy u Simone Weil, że radość jest oznaką duchowego wzrostu, czy możemy wyciągnąć wniosek, że kultura bez źródeł radości karleje duchowo i staje się filistyńska? Gdzie poszukiwać owych źródeł w rzeczywistości politycznej, w której – jak przedstawi to zwięźle Faustowi Mefistofeles – „Siła jest prawem, to się wie! / Ważne jest Co, nieważne Jak”³?

1 J.W. Goethe (1999): *Faust. Tragedia*. Tłum. A. Pomorski. Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa, s. 21.

2 Ibidem, s. 52.

3 Ibidem, s. 472.

Jeszcze wnikliwiej ujmie to Podskarbi, mówiąc o świecie rządzonym przez „parweniuszy”, w którym „wyzbił się tyłu praw, / Że już niewiele dla nas pozosta- nie, / Trudno pokładać też nadzieję / W partiach, cokolwiek mają w godle”⁴. Może więc raczej trzeba przyznać Spinozie, filozofowi na ciężkie czasy, kiedy zapisawszy w *Etyce*, że „radość jest to przejście od mniejszej do większej doskonałości”⁵, radzi każdemu, by znalazł sobie „jakąś zasadę życiową” i, posługując się wyobraźnią, my- śłał „o krzywdach ludzkich”, próbując zastanowić się, „jakim sposobem i jaką drogą można najlepiej zwalczać je szlachetnością”⁶? Czy dzięki takim ćwiczeniom będzie- my skłonni dostrzec ziarno dobra w bezmiarze zła jako zaczyn drogi ku sprawiedli- wości? Czy zobaczymy to, co – znów oddajmy głos Spinozie – „w każdej rzeczy jest dobre, aby tym sposobem do działania wyznaczało nas zawsze wzruszenie radości”⁷? Czy posunęlibyśmy się zbyt daleko, twierdząc, że misją kształcenia (siebie i innych) jest odzyskanie radości jako motywacji do działania? Stawką jest wyjście poza nieod- zowną fazę krytycznej diagnozy; nie wystarczy odrzucenie starej opowieści o świecie, trzeba stworzyć zręby opowieści nowej, w myśleniu chodzi bowiem ni mniej, ni wię- cej o tworzenie przyszłości. Kto zaś będzie przestrzegał owych ćwiczeń, ten – obiecuje Spinoza – „zdoła w krótkim czasie kierować swymi czynami przeważnie pod rządem rozsądku”⁸. Jak odróżnić radość od tego, co Pascal przenikliwie zanalizował i opisał jako „rozrywkę” i w jakiej relacji pozostaje radość do takich pojęć jak „szczęście”, „przyjemność”, Barthes’owska *jouissance*? Czy wielką i wciąż niedocenioną wartością Derridy nie jest to, że swym myśleniem wykazał, że Mefistofeles myli się, twierdząc, że „Wszelka teoria jest szara”⁹? A może warto uznać za konieczną (i wciąż nieodro- bioną) lekcję każdego wykładu/seminarium myśli Marguerite Yourcenar, iż „Radość nas nie potrzebuje. Tylko cierpienie odwołuje się do naszego miłosierdzia”¹⁰? Czy je- steśmy w stanie sprostać radości, która nas nie potrzebuje, choć my zdajemy się tak bardzo jej potrzebować? Jak więc ustanowić związek między nami a radością i jakie formy związek ów mógłby przyjmować? Jaki znaleźlibyśmy wyraz tejże radości, by nie sprowadzić jej do wesołości lub rozrywki?

Autorzy niniejszego tomu podjęli namysł nad bardzo wieloma problemami zwią- zanymi z tytułowym tematem radości – układ numeru oddaje „kierunkowy” cha- rakter projektu: od pytań ontologicznych i metodologii badań „nad radością” (dwa inicjalne artykuły), przez historyczne uwarunkowania analizowanej problematyki

4 Ibidem, s. 217.

5 B. Spinoza (2000): *Traktaty*. Tłum. I. Halpern-Myślicki. Wydawnictwo Antyk, Kęty, s. 577.

6 Ibidem, s. 645.

7 Ibidem, s. 646.

8 Ibidem.

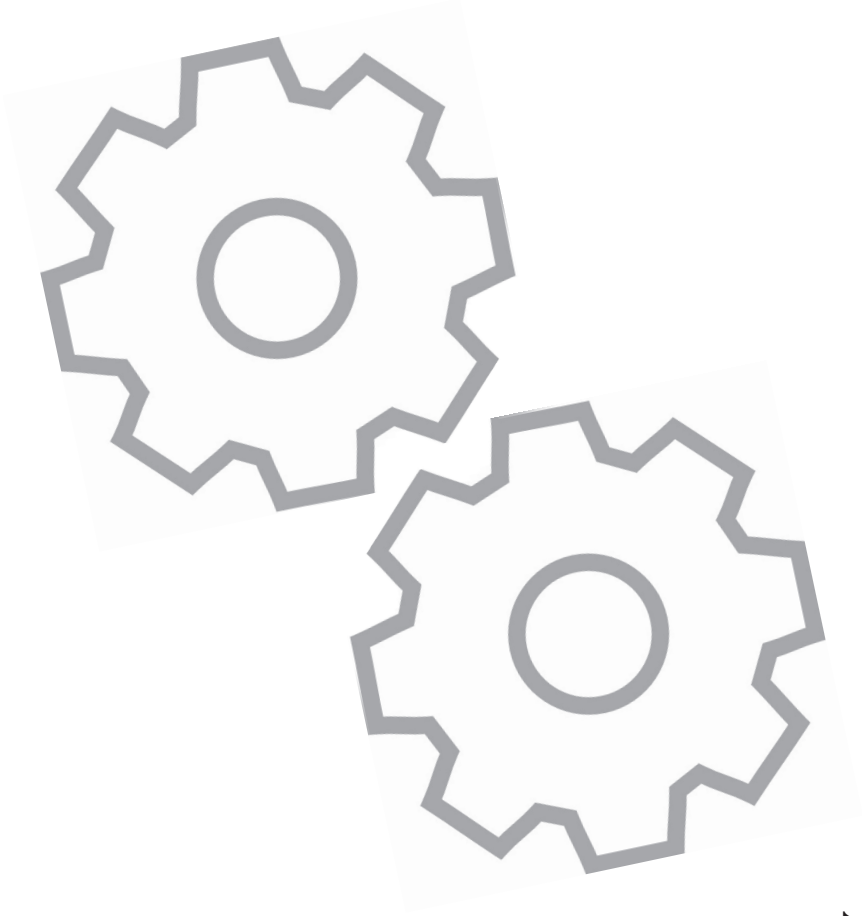
9 J.W. Goethe (1999): *Faust. Tragedia*. Tłum. A. Pomorski. Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa, s. 82.

10 M. Yourcenar (1970): *Kamień filozoficzny*. Tłum. E. Bąkowska. PIW, Warszawa, s. 195.

(chronologiczny porządek zawieszony między *Pieśnią słoneczną* Franciszka z Asyżu, a filmowym dziełem Jacques'a Tatiego i kwestiami odsyłającymi do współczesnych, „politycznych kontekstów” zjawiska) – po wymiar osobisty i prywatne „lekcje anatomii” radosnej (dwa ostatnie eseje, zamykające dział główny numeru).


Całość tomu uzupełnia artykuł przypisany do sekcji *Varia*, w którym Francesco S. Perillo analizuje sekwencję poetyckich utworów Milana M. Rakicia – jednego z największych przedstawicieli serbskiego modernizmu.

Redaktorzy tematyczni numeru
Tadeusz Sławek, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak



ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Tadeusz Sławek

UNIwersytet Śląski w Katowicach (EM.)
e-mail: tadeuszslawek@poczta.onet.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-7148-5063>

Świat i rzeczywistość O radości jako współ-istnieniu

Abstract

The World and Reality of Things. On Joy as Co-Existence

Starting from Coleridge's ode *On Dejection* the essay attempts to define complex relationships between dejection and joy also in the domain of pedagogy conceived of as the exercise in practicing the art of living. Faust's complaint of the elimination of joy from teaching and learning clearly aims at a larger social project: a society of people who are active and critically assess social and political reality of the day. "Training", which education has become, adapts the individual to perform repetitive tasks in order to adapt well to an increasingly mechanistic world. Already in the early decades of the 19th century, Thomas Carlyle said that if he had been looking for a single term to describe the new age, he would have found it in the word 'mechanical'.

We understand joy as an inclusive rationality that not only allows for that which does not submit to the rigours of the currently valid understanding of rationality, but is capable of taking a step back on the path of "progress" made under the sign of rationality. It turns out to be necessary to accept the postulate of multiple ways of domiciling in the world, all of which apply in a "mild way". Such mildness creates the right aura for the joy that comes from the practice of co-being with others.

Key words: joy, dejection, pedagogy, mildness, rationality

Słowa kluczowe: przygnębienie, radość, pedagogika, łagodność, racjonalność

Jakżeś niepewna i krucha, radości!
Jakoż potrafisz igrać i drwić z ludzi!
Wie człek lub nie wie o twej przemienności,
A ów, co nie wie, czyli się nie łudzi
Mówiąc, żeś szczęściem, choć się darmo trudzi,
Gdyż radość owa i szczęśliwość cała
Z głupca biednego ślepoty powstała?

Geoffrey Chaucer

1.

Wiersz jest precyzyjnie datowany. Sam autor notuje, jakby dopełniając tytuł, „[napisany 4 kwietnia 1802 roku]” (Coleridge 1972: 123)¹, a owa dzienna data jest niczym kotwica: bezwzględna, grawitacyjna siła nakazująca zatrzymać się w miejscu. Z jednej strony data jest tylko chwilą w nieprzerwanym przepływie czasu; poprzedziły ją inne, inne nastąpią po niej. To niewielka wyspa w wielkim archipelagu czasu. Z drugiej strony jednak akcent, jaki kładziemy na ten moment, wyszczególnia go, sugeruje, że oto dokonuje się wtedy, w tym właśnie, a nie innym, atomie czasu coś szczególnego, na co warto zwrócić uwagę. Jakby sunąca taśma czasu została przetrwana, a przynajmniej zdecydowanie spowolniona, tak iż słyszymy teraz zupełnie inną muzykę.

2.

Zwłaszcza że granice daty są szeroko otwarte. Przyjmuje ona „emigrantów” płynących do jej wyspiarskiego brzegu z różnych stron. Mogą to być osobiste wspomnienia („Był czas, choć przez ścieżki szedłem uciążliwe, / Radość igrała we mnie ze strapieniem”) pozwalające ostro skonstrastować to, co było, z tym, co jest („Ale

1 Polski przekład odnaleźć można w: *Angielscy „poeci jezior”* (zob. Kryński, wybrał, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył, 1963: 344–355 – w niniejszym tekście cytaty przywołuję z tego wydania). Dla przywołanej strofy pozwalam sobie zaproponować tłumaczenie alternatywne:

Objęcia nowiu piastowały
Pełnię księżycza wczoraj
I lękam się, mój panie,
Że burza idzie sroga.

teraz zgryzoty do ziemi mnie nagną”). Mogą jednak napływać myśli z lektur odległych w czasie, i wtedy dotyka nas wielka wspólnota ludzkiego losu, która nie lęka się przemian czasu. Motto wiersza, poprzedzające omawiany wiersz, to wyimek z piętnastowiecznej ballady *Sir Patrick Spence* ogłoszonej drukiem w 1765 roku przez biskupa Percy’ego w słynnym zbiorze średniowiecznych tekstów, powszechnie czytany przez romantyków.

Widziałem wczoraj księżyc w nowiu
Cień pełni się w nim nurzał;
I błędę z trwogi, mój panie drogi,
Że sroga będzie burza.

3.

Na samym początku mamy więc misterium i ministerium daty. Jest w niej to, co dokuczliwie aktualne („Już północ, ale moich powiek sen nie skuwa”), ale także i to, czego się lękał anonimowy autor ballady sprzed trzech stuleci (zapowiedź kataklizmu). Może więc data jest ostatnią ostoją nadziei wobec nadciągającego nieszczęścia? Gdy wszystko zaczyna się kruszyć i rozpadać, chwytny się daty jak ostatniej deski ratunku: wszak stawia ona mocne granice przeciwstawiające się temu, co nieokreślone, nie wiemy, co będzie d a l e j, ale – zapisując datę – utwierdzamy się w przekonaniu, że przynajmniej wiemy, co jest t e r a z. Trzyma nas przy życiu. To nasze pocieszenie. Powstrzymuje nas od wyciągania rąk ku przyszłości, przywołuje nas do porządku, przypominając o błędzie, jakim jest to, że „nie przebywamy nigdy w sobie; zawsze jesteśmy poza sobą; obawa, nadzieja, pragnienie popychają nas ku przyszłości i odejmują świadomość i ocenę tego, co jest, aby nas zabawić tym, co będzie” (Montaigne 1985: 147). Data przypomina, że taka „zabawa” jest niebezpieczna.

Jest ziemia i niebo oraz trwoga (*And I fear, I fear, my Master dear!*) człowieka oczekującego nawałnicy. Pozostałoby zapytać za Hölderlinem, czy w takiej sytuacji można w zagrożeniu upatrywać ocalenia i czym owo ocalenie mogłoby być. Czy chodzi tu o radość, czy nad taką możliwością medytuje Samuel T. Coleridge, gdy w piątej części *Ody* aż pięciokrotnie posłuży się słowem *Joy* pisany konsekwentnie wielką literą? Czy radość (a właściwie „Radość”) ma być ratunkiem dla samej daty i dla nas, w niej uwięzionych mocą wyroku nieznanego trybunału?

4.

Rozpoczynając piątą księgę *Radosnej wiedzy*, Friedrich Nietzsche datuje „nasz stary zmierzchający świat, który uważnym ludziom »musi wydawać się coraz bliższy zmierzchu«” (Nietzsche 2008: 229). Ponieważ wieczorna pora zapada nad światem z powodu „największego wydarzenia ostatnich czasów – że Bóg umarł”, data może być jedynie podana w najbardziej ogólnych kategoriach: wszak śmierć Boga oznacza koniec porządku, w którym każda rzecz znajdowała się we właściwym jej miejscu, a kalendarz nadal wyznaczał miary dnia i nocy oczekiwania na Powtórne Przyjście, które położy kres wszelkim ludzkim miarom. Dlatego filozof mówi dalej w tym samym 343 aforyźmie *Radosnej wiedzy* jedynie tyle, że wraz z innymi jest postawiony „pomiędzy Dziś a Jutro”, przy czym relacja między tymi dwiema notacjami daty nie jest już harmonijna (jak w kalendarzu, w którym jeden dzień płynnie następuje po drugim), lecz dysharmonijna. Jako ludzie zmierzchu jesteśmy „wprzęgnięci w sprzeczność między nimi”. Warto nie przeoczyć tej antynomii „Dziś” a „Jutro”, ponieważ nierozwiązywalna sprzeczność jest jednym z kluczy do poszukiwania sensu czasu i życia. Trafnie zauważa Deleuze, że: „rozwinięta sprzeczność, zniesienie sprzeczności, pojednanie sprzeczności – wszystkie te pojęcia stały się Nietzschemu obce” (Deleuze 1993: 21).

5.

Człowiek **uważny**, bo tak pozwalam sobie określić tego, kto jest jednocześnie *porte parole* Nietzschego i adresatem jego przekazu, to człowiek o „oczach wyczulonych i podejrzliwych”, badający rozważnie rozgrywający się „spektakl” (*Schauspiel*) końca, zapowiadający „ruiny, zniszczenia, upadku, rozkładu, który nastąpi” (Nietzsche 2008: 229). To bardziej rozbudowana i sięgająca otwarcie po „logikę grozy” (*Logik von Schrecken*) wersja zmierzchu, którego tak obawiał się autor ballady o sir Patricku Spence. Ta logika jest paradoksalna (jako *l o g i k a* właśnie) zmierza bowiem do stworzenia dróg artykułowania i rozwiązywania problemów, ale dotyczy zjawisk (jak uczy filozofia wzniosłości i grozy) wykraczających daleko poza możliwości wyrazu. Stąd w sferze doznań i uczuć możemy językowo poruszać się jedynie do pewnej granicy, poza którą rozciąga się już tylko domena gestów i dramatycznej choreografii ciała. Powiedzenie Seneki cytowane przez Montaigne’a zwięźle oddaje istotę paradoksu „logiki grozy”: „Lekkie troski mówią, ogromne milczą” (Montaigne 1985: 146). Autor *Prób* zaraz doda, że to, co znamienne dla dojmującego

smutku, właściwe jest także dla bezgranicznej radości i przywoła przykład Rzymianki, która „zmarła zdjęta radością, widząc syna wracającego po klęsce pod Kannami”, czy Talwy, który „umarł na Korsyce czytając nowiny o zaszczytach, jakie senat rzymski dlań uchwalił” (Montaigne 1985: 146). Byłaby zatem data sferą bezpieczeństwa wobec tego-co-nadchodzi, a co zawsze (z racji tego, że nic o tym c z y m ś nie wiemy) niesie w sobie element zagrożenia. Ale Nietzsche inaczej spojrz na tę kwestię.

6.

Do następstw zapowiadanej katastrofy powrócimy, na razie odnotujmy, że Nietzsche konsekwentnie akcentuje niezbędność pokonania ograniczeń związanych z datowaniem: data jest nieodzownym elementem ludzkiego bycia nierozzerwalnie powiązanego z czasowością, ale aby była ona czymś więcej niż jedynie enumeratywną pozycją w kalendarzu, w y l i c z e n i e m obowiązków i r o z l i c z e n i e m z ich wypełnienia, jeśli czas ludzkiego życia ma być czymś więcej niż c h r o n o b u c h a l t e r i ą, należy dokonać swoistej, po części tylko kontrolowanej, apokalipsy, którą Nietzsche nazywa „przewycięzeniem czasu” (*diese Zeit... zu überwinden*). Nazywamy ten akt „apokalipsą”, bowiem usuwa on to, co „Dziś” (*heute*) „pęta, hamuje, przygniata, obciąża” człowieka, a czyniąc tak, wynosi go „daleko i niejako poza własny czas”, tak by jego oczy „były zdolne do ogarnięcia stuleci”. W tym zaś gwałtownym procesie nie wszystko zgodne jest z zamierzeniami i oczekiwaniami człowieka, dlatego „apokalipsa”, o której myślimy, jest jedynie częściowo pod naszą kontrolą. Przywołajmy dłuższy fragment Nietzscheańskiej medytacji z 380 aforyzmu *Radosnej wiedzy*:

Trzeba być bardzo lekkim, by wola poznania popchnęła nas aż tak daleko i niejako poza własny czas, by mieć oczy zdolne do ogarnięcia stuleci, a w tych oczach czyste niebo! Trzeba się uwolnić od wielu różnych rzeczy, które właśnie nas, dzisiejszych Europejczyków, pętają, hamują, przygniatają, obciążają. Człowiek, który umie się znaleźć poza tym wszystkim, który chce dotrzeć do nadrzędnych miar wartości swego czasu, musi przede wszystkim w samym sobie „przewyciężyć” ten czas – będzie to próba sił – a następnie nie tylko swój czas, ale i swoją dotychczasową niechęć i sprzeciw wobec tego czasu, swoje cierpienie z powodu tego czasu, swoją niewczesność, swój romantyzm... (Nietzsche 2008: 281)

Zadanie, jakie stawia przed nami filozof, jest isticie herkulesowe: mówiąc po Bachtinowsku – chodzi o ukształtowanie zupełnie nowego chronotopu ludzkiej egzystencji. Aby nasze życie odzyskało „nadrzędne miary

swego czasu” (*oberste Wertmasse seiner Zeit*), musimy pokonać ograniczone miary dat, „ogarnąć stulecia” z wyzyny, z których możliwy byłby taki *Überblick*, ale przewyżczenie to w żaden sposób nie da się zrozumieć jako porzucenie czy odrzucenie daty, nie jest prostą negacją „Dziś”. Przeciwnie – chodzi raczej o odrzucenie siebie, które do własnego czasu miało taki negujący stosunek. Przewyciężyć swój czas, zrozumieć „nadrzędne miary własnego czasu” (znamienna liczba mnoga!), to przewyciężyć siebie i swoją „niewczesność”. Paradoksalnie – przewyciężenie czasu oznacza jego odzyskanie, bowiem wcześniej utraciliśmy go, zamykając w ciągu kalendarzowych dat. Czas odzyskany to data uwolniona ode mnie jako głównego „mierniczego” czasu; teraz nie ja odmierzam czas, ale otwieram go tak, że pochłania mnie i wciąga, uwalniając od tego, co „pęta i hamuje”. Teraz jestem wczesny, to znaczy żyję w odpowiednim czasie, nie przydarzam się niefortunnie, lecz trafiam we właściwą porę. W tym sensie pokonuję niewczesność; jestem wczesny. Także w tym znaczeniu, że wyprzedzam swój dotychczasowy czas; dlatego uprzednio Nietzsche nazwie tak doświadczonego człowieka „wczęśniakiem (*Frühgeburten*)” (Nietzsche 2008: 229). Powtórzy to określenie na ostatnich stronach książki w nocie poświęconej „wielkiemu zdrowiu”:

My, ludzie nowi, bezimienni, mało rozumiali, wczęśniaki jeszcze niepewnej przyszłości, do nowego celu potrzebujemy też nowego środka, mianowicie nowego zdrowia, które mocą, sprytem, zuchwalstwem i wesołością przewyższy wszystko, co do tej pory za zdrowie uchodziło (Nietzsche 2008: 283).

7.

Nietzscheański postulat „przewyciężenia własnego czasu” jest, jak widzieliśmy, próbą wyswobodzenia zarówno ludzkiego indywiduum, jak i jego czasu z pewnego uwięzienia. W 338 aforyzmie znajdziemy pouczenie, by odgrodzić się „od dnia dzisiejszego skórą grubą przynajmniej na trzy stulecia” (Nietzsche 2008: 222). Dlatego Coleridge, podobnie jak Nietzsche, wielokrotnie zwróci się w stronę metafory otwartego morza, kiedy to „horyzont wreszcie wydaje się nam znowu swobodny (*wieder frei*), a nasze okręty mogą znowu wypłynąć” (Nietzsche 2008: 230). Coleridge jest także piewcą wolności. W odzie poświęconej Francji zawarł płomienną deklarację:

Wszystko, co do swobody prawo sobie rości!
Świadczyć za mną, gdziekolwiek dziś które z was gości,

Że zawsze uwielbiałem, z czią arcygłęboką,
Ducha tej, co najbardziej jest boska: Wolności.

(Kryński, wybrał, przet., wstępem
i objaśnieniami opatrzył, 1963: 317)

Ale odę *Przygnębie* zacznę od opisu uwięzienia. Z drugiej części wiersza dowiemy się, że jego niezwykła i zniewalająca siła pętająca człowieka polega na ścisłym zespoleniu ziemi i nieba, zespawaniu granic świata zewnętrznego i wewnętrznego, tak iż próby wyjścia okazałyby się daremne. Niebo, pojmowane tyleż astronomicznie, co teologicznie, przedstawia się jako bezkres o przedziwnym kolorycie pozwalającym wybiec wyobraźnię w stronę płócien Marca Rothki; mówi Coleridge:

Przez cały wieczór pogodny, bez cieni,
W zachodnim niebie topiłem się wzrokiem,
W jego szczególnej, żółtawej zieleni;
I wciąż w nie patrzę – obojętnym okiem!

Żółtawa zielen (yellow green) wieczornego nieba, na którym trwa ruch chmur na przemian przesłaniających i odsłaniających gwiazdy, to „skrząc się”, to „przyćmiewając”, przyciąga spojrzenie, ale pozbawia je spełnienia pewnie uchwyconego kształtu. Nawet księżyc, choć „bez ruchu” (*fixed*), unosi się „w jeziorze lazuru”, gdzie niebo jest „bezwieżdne” i „bezchmurne”. Nie wolno nam zlekceważyć tych określeń, tak mocno akcentujących brak: *cloudless*, *starless* przypominają o wspomnianym braku oparcia dla spojrzenia, jego ucieczki w nieskończoność, a może lepiej – w nieokreśloność. Spojrzenie nie znajduje ostoi w żadnym przedmiocie, lecz „topi się” w bezkresie, daje się wciągnąć w otchłań bez form, i tłumaczeniowa inicjatywa Stanisława Kryńskiego, by posłużyć się nieobecny w oryginale czasownikiem „topić się”, doskonale wspomaga w polszczyźnie tekst Coleridge’a.

8.

To, co w świecie zewnętrznym wyrażają nominalne określenia *cloudless* i *starless*, niejako „kasujące” rzeczowniki, do których się odnoszą, jakby zawieszając je w przestrzeni osobliwego nie-istnienia, w sferze doświadczenia wewnętrznego znajduje odpowiednik w przyimkowym „bez” (*without*). „Bez” jest niczym nóż usuwający kolejne warstwy desygnatów, którymi chcielibyśmy opisać, nazwać, zdiagnozować szczególny stan ducha, który Coleridge nazwał już w tytule *Ody* „przy-

gnębieniem” (*dejection*). Nóż „bez” odłania czystą, pozbawioną konkretnych odniesień postać *grief*, które to słowo Kryński spolszcza jako „żał”, a dokładniej jako „żale” i liczba mnoga nie jest tu bez znaczenia. „Przygnębienie” to „żale bez udręk” (*A grief without a pang*) i *pluralis* polszczyzny dobrze koresponduje z nieokreślonym rodzajnikiem *a* oryginału: istotą (ale istota to właściwie „bez” istoty, „bez” konkretnej referencji i „bez” tylko jej właściwej esencjonalnej, fundacyjnej cechy) jest to, że wszystko może być jej źródłem. Trawestując Kuzańczyka, powiedzielibyśmy, że „przygnębienie” jest stanem ducha, którego źródło jest wszędzie, a istota nigdzie.

Żale bez udręk, żale, od których duch zeschnie,
Zdławione, puste, senne, ciemne żale moje;
Nie znajdę dla nich ujścia, ani nie ukoję
Z pomocą słów, ni łez, ni westchnień.

9.

„Przygnębienie” jest „nastrojem” (*mood*) „bez” możliwości „ujścia” (*natural outlet*) oraz „ulgi” (*relief*), narastającą falą odrętwienia, która wciąż zagarniając nowe obszary ducha stopniowo pozbawia go mocy działania. To nastrój, który osłabia, doprowadzając do stanu, w którym życie zbliża się niebezpiecznie do śmierci. Określenie: *wan and heartless mood*, należy traktować z całą powagą: świat zewnętrzny poddany był redukującemu mechanizmowi „bez” (*cloudless, starless*), teraz ten sam mechanizm przejmuje kontrolę nad duchem – *heartless*, próbuje nazwać stan, w którym serce (szczególnie cenione w romantycznej fenomenologii ludzkiego organizmu) pozostaje już tylko czysto mechanicznym urządzeniem wciąż ożywiającym ciało, lecz już usuniętym ze sfery ducha. Pociąga to głębokie konsekwencje – obecność człowieka w świecie staje się biernie obserwacyjna, tracąc swój aktywistycznie uczestniczący charakter:

Widzę je wszystkie – piękne doskonałe,
Widzę ich piękno – nie czując go wcale!

Rzeczy i zjawiska obserwowane nie są w stanie rozproszyć przygnębienia; do tego zdolny jest jedynie duch poczuwający się do uczestnictwa w świecie, duch pozostający w *s e r d e c z n e j* relacji ze światem. To zaś okazuje się niemożliwe w kondycji „odrętwienia”, jak oddaje Kryński *heartless mood* oryginału:

Próżno ufać, że z form zewnętrznych osiągnie
 Namiętność, żywot: wewnątrz są źródła ich, stągwie.

10.

Coleridge starannie przygotowuje czytelnika na pojawienie się radości. Sama diagnoza stanu ducha pozwala przypuszczać, że radość będzie istotnym czynnikiem naprawy sytuacji, ale nim podejmie ten temat Coleridge, sprecyzuje jeszcze jedną ważną tezę: natura, świat „nieożywiony” i „zimny” (*inanimate and cold world*, co Kryński przekłada ciekawie jako „zimny, bezduszny”), *t r a*, to znaczy jawi się jako zbiór fizycznie istniejących przedmiotów, co nie oznacza, że *ż y j e*. *Ż y c i e* natury zależy od życia człowieka, a ściślej – od kondycji ducha człowieka:

Przyroda żyje tylko żywotem nas samych;
 My ją stroim całunem, my – godową szatą!

Jeśli przyroda nie „żyje”, lecz jedynie „trwa” w całkowicie statycznej wegetacji, dzieje się tak dlatego, że życie ludzkie jest mocno poturbowane, ogołoczone, zredukowane, a szukając jego opisu, musielibyśmy znów sięgnąć do domeny „bez”. Czytamy w czwartej części *Ody* o życiu „tłumów zboliałych miłości utratą”, ale oryginał mówi wyraźnie o *loveless crowd*. „Bez”, które wybieramy jako odpowiednik angielskich wyrazów z częstką *-less*, wskazuje wyraźnie na ogołocenie, ujmowanie, sprowadzanie do stanu skrajnego deficytu danej cechy.

Inny fragment tej samej czwartej części *Ody* próbuje znaleźć przestrzenno-meteorologiczny ekwiwalent tej sytuacji. Świat w stanie „bez”, świat ducha ogołoczonego i skrajnie zubożonego (jak tłumaczy Kryński – „zeschłego”), to rzeczywistość spowita ciemnym oparem, mroczną mgłą, stąd pragnienie „jasnego, świetlistego obłoku” (*a fair luminous cloud*). Obłok ten ma wydobyć się z samego wnętrza duszy (*from the soul itself*) po to, by objąć cały świat, a czasownik *envelop*, jakim posługuje się Coleridge, niesie z sobą całą bogatą konotację opieki i ochrony. Kryński w swoim przekładzie wzbogacił opis duszy o przymiotnik „pogodny”, który zapowiada wyraźnie ruch w stronę radości. Przywołajmy stosowny fragment części czwartej:

Ach, na to musi zrodzić się z duszy pogodnej
 Jasny, świetlisty obłok, aureola, światło,
 Powicie ziemi chłodnej;
 Trzeba, by z samej duszy się wyrwał,

Potężny, wdzięczny głos, głos samorodny,
Wszelakich wdzięcznych dźwięków i żywot, i żywioł!

11.

Aby pokonać przygnębienie, potrzebny jest *a sweet and potent voice* wydobywający się sam z siebie (*of its own birth*) i stanowiący samo sedno wszystkich „wdzięcznych dźwięków”. Chodzi więc jakby o głos głosów, głos pozbawiony zewnętrznego źródła, ale także i tematu: wszak skupia w sobie wszystkie inne „wdzięczne” dźwięki. Tę nietematyczność, a może słuszniej będzie mówić o „a-tematyczności”, podkreślają wspomniane meteorologiczne odesłania do „światlistego obłoku”, „jasnej mgły świetlistej” (*luminous mist*), „chmury w przestworze”. Głos, który słyszymy, jest „silną muzyką” (*strong music*) krzepiącą duszę i tworzącą piękno: jest głosem „mocy pięknej, która piękno tworzy”. To z części piątej dowiemy się, że głos ów jest „radością” (*Joy*), a dalej Coleridge ofiaruje nam rozbudowaną fenomenologię radości:

Radość, cnotliwa pani! Radość, jakiej nie miał
Nikt prócz czystych, a oni – w swej najczystszej porze:
Dech życia, deszcz zarazem i chmura w przestworze;
Radość – jest to, o pani, duch, co wszystko może,
Z Przyrodą swata nas, w posagu złoży
Niebiosą nowe, nową Ziemię,
Snom zmysłowości obce i snom pychy –
Radość – świetlisty obłok i głos cichy –
Z nas samych nam uciecha!
Z niej płynie wszystko, co słuch, wzrok urzeka:
Wszystkie melodie – to jej głosu echa,
Z jej blasku wszelka barwa płynie, ścieka
[...].

12.

Radość jest doświadczeniem „czystych” (*the pure*), przy czym inwokacja do „cnotliwej pani” (Sary Hutchinson) z jednej strony niewątpliwie jest hołdem złożo-

nym adresatce, ale jednocześnie z pewnością chodzi o coś więcej niż tylko szacunek dla norm etycznych. Nie bez przyczyny Coleridge podwyższa kryteria dla chcących doznać radości: udziela się ona „czystym”, ale tylko ich „najczystszej porze”. Muzykę radości słyszą tylko ci, których cnota nie jest prostym posłuszeństwem wobec reguł postępowania, podobnie jak nowy chronotop ludzkiego życia nie opiera się na zwykłym przepływie kalendarzowego czasu. Kto doświadcza radości, która jest „wyływem samego życia” (*Life's effluence*, co Kryński tłumaczy jako „dech życia”), znajduje się nagle w najbliższym sąsiedztwie tego, czym jest życie jeszcze niezapśredniczone przez opisujące je ludzkie kategorie. To życie, w którym kształty i zjawiska nie pozwalają się wyraźnie rozróżnić; radość to **współobecność** wszelkich przejawów bycia, ich **współkształtność** i niczym nieograniczona proliferacja. Dlatego Coleridge mówi, że „dech życia” to „deszcz zarazem i chmura w przestworze”, dodając znamienne, że jest to „duch, co wszystko może”.

13.

Konsekwencją radości jest od-nowienie się rzeczywistości, nowe przymierze zawarte ze światem. Nowe matrymonium człowieka i natury powoduje powstanie „nowych niebios i nowej Ziemi” (*new Earth and new Heaven*), których źródłem jest radość. To z niej płynie wszystko, co „słuch, wzrok urzeka”, świat nabiera nowych barw, a we wszystkich dźwiękach słychać wibracje głosu radości. Radość jest więc niejako procesem alchemicznym przewyciężającym dotychczasowy chronotop bycia człowieka i sublimującym metal egzystencji pospolitej (Coleridge nazwie ją „mrocznym snem rzeczywistości”) w egzystencji metal szlachetny, w której nie oplatają umysłu „myśli-żmije” (*viper thoughts*).

14.

Relacja między radością a przygnębieniem nie jest prosta. Jak bowiem wynika z dalszego ciągu medytacji Coleridge’a, „strapienia” (*distresses*) i „zgrzyoty” (*misfortunes*) pozostają energetycznymi elementami materii życia jednostki, siłami niekoniecznie niszczącymi, o ile aktywna pozostaje „Wyobraźnia” (*Fancy*) budująca

„nadzieję” (*hope*), które wspólnie odpowiadały za aktywistyczną więź człowieka ze światem. Radość, chroniona przez Wyobraźnię i nadzieję, sprawia, że związanie indywiduum ze światem (wcześniej przedstawione jako *matrimonium*) zachowuje charakter czynny, nadający człowiekowi insygnia twórcy, a nie posiadacza. Tak pojmowana radość przenosi lekturę czasownika „mieć” z poziomu właścicielstwa na poziom braterstwa. Tak rozumiem wers z szóstej części *Ody*, w którym wspomniawszy wcześniej o Wyobraźni i nadziei, Coleridge pisze, że w wyniku ich uporczywej pracy „liść i owoc, nie mój – wydawał się moim”.

15.

To, co nie moje wydaje się moim: to formuła radości jako postawy współgospodarzenia w świecie niebędącym jedynie zestawem przedmiotów, lecz tychże przedmiotów spółtworzeniem i byciem przez nie przyjmowanym i współtworzonym. Odwołując się do fragmentu dziewiątej *Elegii z Fortu Rosecrans* Donalda Weslinga, można by orzec, że radość jest wysoce nasyconym intensywnością przeżywania sposobem istnienia z rzeczami.

Czy to, co widzialne dokonuje się po równo w nas i w rzeczach?
Czy w widzeniu samym kryje się przemiana?
A gdyby rzeczy dało się przemienić w samą wewnętrzność tak,
By chęć posiadania nie zaciemniała tego, co w nich niewidzialne?
Bowiem dla zwierząt, dzieci i aniołów nie trzeba żadnego przejścia
Między widzialnym i niewidzialnym, lecz dla *nas*?
Pyta więc Rilke, jak istnieć z rzeczami.
Jak rzecz obdarzyć atrybutem radości?
Wspólny jest świat nas wszystkich i rzeczy, świat światła.
Wszystko tak z sobą splecione, że nie rozpoznasz,
Co jest źródłem, a co ujściem. Słuchamy więc
Elegii, ciszy, gongów
Gamelanu – a wszystko to opada z wolna
W stronę dzieciństwa – badając to, co widzimy, by zapisać
Duinejskie wersy lamentu jeszcze na chwilę odwlekające śmierć.
(Wesling 2023)

Gdzie dokonuje się widzialne, jest pytaniem, które stawiał sobie Maurice Merleau-Ponty, i jest to pytanie niebagatelne, skoro, jak pisał: „nie ma nic trudniejszego, jak

wiedzieć, *co widzimy*” (Merleau-Ponty 2001: 77). To, co Wesling w swej *Elegii...* nazywa „splaceniem” (*we are so mixed*), to właśnie nasze współ-bycie z przedmiotami; nie „posiadanie” jako forma dominacji, lecz współ-bycie jako rodzaj związania, które Merleau-Ponty określa jako nieustanny udział naszej cielesności w świecie i „więź ze światem starszą od myślenia” (Merleau-Ponty 2001: 277). Mówiąc jeszcze inaczej, to takie ukierunkowanie ludzkiego podmiotu, które umożliwia mu angażowanie się w ludzki (nie tylko) świat, i którego źródłem jest poczucie głębi „związania z przestrzenią przyrodniczą i nieludzką” (Merleau-Ponty 2001: 318).

Stawką jest obdarzenie przedmiotu „atrybutem radości” (*How give a thing the attribute of joy?*), a więc chodzi o formę bycia, które dawałoby się nazwać byciem radosnym. Nie da się tego osiągnąć prostą enumeracją czy też układaniem przedmiotów w ciągi przyczynowo-skutkowe. Niezbędne natomiast okazuje się spojrzenie odsłaniające w rzeczach to, co zwykle przesłonięte, a więc swoista przemiana przedmiotu wyzwolonego z reżimu obiegu dóbr i mierzalnych wartości nieodzownych dla wymiany towarów. Odkrywamy teraz to, co do tej pory znajdowało się na obrzeżach naszego spojrzenia, lub co spojrzenie w ogóle pomijało. Stan dziecięctwa, o którym wspomina Wesling (a także, jak zobaczymy, Cole-ridge), jest wspólnotą ludzko-zwierzęco-anielską, jaka dokonuje się w doświadczeniu radości. Przemiana, o której mowa, jest, oczywiście, Blake’owska. Przypomnijmy słynny *passus* z *Zaślubin Nieba i Piekła*: „Gdyby wrota postrzegania oczyszczone zostały, każda rzecz ukazałaby się człowiekowi taką, jaką jest, nieskończoną” (Blake 2001: 137).

Dziecięcość nie jest, rzecz jasna, nostalgicznym wspomnieniem nieodwracalnie minionego czasu. Przeciwnie: przypomina o palącej potrzebie tego, że – jak uczyła Hannah Arendt – człowiek jest istotą zaczynającą, należy do sfery *initium* – to zaś oznacza głęboką przynależność do świata, w który zostaliśmy (piękna fraza Krystyny Miłobędzkiej) „wkrzyknęci”. Każdy akt percepcji sięgający głęboko i „wzywający nas do tego, by za ośrodek świata obrać krajobraz” (Merleau-Ponty 2001: 310), który oferuje nam nasze ciało i nasze spojrzenie, sygnalizuje „w tonie podmiotu fakt jego narodzin i nieustanny udział w tym jego cielesności” (Merleau-Ponty 2001: 277). Nic dziwnego, że w *Pieśniach niewinności* Blake, jakby po Nietzscheańsku pokonując czas, umieści radość u samego początku ludzkiego bycia:

Radość dziecięca
 Nie mam imienia.
 Dwa dni jestem na świecie –
 Jak mam zwać cię?
 Szczęśliwy jestem,
 Zatem mów mi „radość” –
 I na ciebie radość niech spłynie.

Radości nadobna!
Radości, coś ledwie dwa dni na świecie.
Radością beztroską zwę cię:
Uśmiech swój mi ześlij,
A radość w mej pieśni
Spłynie na ciebie beztroska.

(Blake 2020: 63)

16.

Nie chodzi więc o sprzeczność między radością a przygnębieniem, lecz o ich wzajemne w siebie uwikłanie. Stawką jest wydobycie z przygnębienia, z Coleridge'owskich „zgrzyot”, „strapień” i „niedoli”, jednym słowem: z cierpienia i bólu – energii służących życiu. Dlatego Nietzsche wypowiada się o prorokach jako o tych, o których mylnie myślimy jako o „obdarzonych pięknym darem”, podczas gdy „prorokami są ich boleści” (Nietzsche 2008: 205), a nieco tylko dalej będzie myślał o tym, że „w bólu jest tyle mądrości, co w rozkoszy – ból, jak rozkosz, należy do pierwszej klasy sił podtrzymujących gatunek. Gdyby było inaczej, ból dawno by zniknął” (Nietzsche 2008: 206). Czytamy tę myśl jako uzupełnienie Darwinowskiej teorii ewolucji, zresztą u Coleridge'a znajdziemy podobny ewolucyjny dylemat; pytanie, jakie stawia sobie czytelnik szóstej części *Ody*, mogłoby brzmieć następująco: czy stopniowe cofanie się radości jako wyptywu czystej siły życia ma character filozoficzny też ontogenetyczny? Czy właściwe jest rodzajowi ludzkiemu, czy może tylko poszczególnym osobnikom?

Wyznaje wszak Coleridge, że „teraz” (*now*) zgrzyoty „przyginają go do ziemi”, co wiąże się ze słabnięciem w człowieku sił Natury skoncentrowanych w działaniu Wyobraźni, o której czytamy, że jest kształtującym duchem człowieka – *My shaping spirit of Imagination*. „Teraz” oznacza więc moment przesilenia: ludzkie porządkowanie rzeczywistości, ustanowienie społecznego i politycznego ładu, bierze górę nad pracą, jaką wykonuje wewnątrz jednostki Wyobraźnia. **Świat** (*nature*) staje się (*ludzką*) **rzeczywistością**. A ponieważ w siódmej części *Ody*, którą rozpoczyna długi *passus* o „piekących ranach, człeka zdeptanego w jękach –/ Jękach bólu, gdy ludzi zimno wstrząsa dreszczem!”, dochodzimy do miejsca, w którym zmienia się ton skargi, by mogła pojawić się opowieść o dziecku idącym „przez pustkowie” i nawołującym matczynej pomocy, pytanie pozostaje nierozstrzygnięte: być może mamy do czynienia z filogenetycznym przypadkiem ewolucyjnego rozwoju, w miarę którego człowiek, posuwając się w latach, tra-

ci bezpośredni związek z radością jako źródłem życia, musi ją niejako od-twarzać, mozolnie jej poszukiwać.

Niewykluczona jest wszakże inna możliwość, wedle której mielibyśmy do czynienia z ontogenezą, a więc ze stanem właściwym danej jednostce, a nie rodzajowi ludzkiemu. I tu od-twarzanie radości byłoby niezbędnym, ale w obydwu przypadkach, by tak mogło się stać, nie należy smutku i bólu odrzucać, lecz je zrozumieć. Na tym polegałaby pomoc, której wzywa dziecko przywołane przez Coleridge'a, zagubione – lecz „ufne, że matka go słucha”. Tak też widzi to Nietzsche, który mógł zachowywać krytyczny dystans wobec Spinozy, ale niemniej z pewnością podzielał nakaz zostawiony nam na samym początku *Traktatu politycznego*: „[...] starałem się usilnie o to, aby ludzkich postępów nie wyśmiewać, nie opłakiwać i nie potępiać, lecz je zrozumieć. A dlatego rozpatrywałem afekty ludzkie, jak miłość, nienawiść, gniew, zawiść, miłosierdzie i wszystkie inne wstrząśnienia ducha nie jako występki natury ludzkiej, lecz jako własności, które tak do niej należą, jak do natury powietrza należą ciepło, zimno, burza, piorun itp.” (Spinoza 2003: 336).

17.

Gdy Nietzsche zaleca nabranie dystansu do skali wartości chwili obecnej, „do tego, co w twojej epoce zdaje się najważniejsze”, czyni to w imię z r o z u m i e n i a bolesnych doświadczeń będących udziałem ludzi, a zrozumienie to jest warunkiem p o m o c y, jakiej można im w tych boleściach udzielić. Można istotowo pomagać „tylko tym, których niedolę (*Not*) w pełni rozumiesz, bo dzielisz ich cierpienia i ich nadzieje – swoim przyjaciółom!” (Nietzsche 2008: 222). Sercem owej p o m o c y jest to, by stali się „odważniejsi, wytrwalsi, bardziej prości, bardziej radośni (*fröhlicher*)”; przedmiotem takiej pedagogiki radości Nietzschego jest byt człowieka jako indywidualium i jednocześnie istoty społecznej zjednoczonej w radości, w której żywioł wspólnotowy i jednostkowy są z sobą splecione. Filozof chce bowiem nauczyć przyjaciół „współ-odczuwania radości (*die Mitfreude*)” (Nietzsche 2008: 223). Wiemy już, że nie eliminuje to wzruszeń smutku i cierpienia, co więcej – zostają one wciągnięte do korowodu radości, Nietzscheańskiego karnawałowego święta, królestwa tańca, w którym pieśń jest tak „lotna” i „lekka”, że „nie przepłoszy czarnych myśli, lecz zaprosi je, by wespół z nami śpiewały, tańczyły” (Nietzsche 2008: 285). Tym kończy Nietzsche swe rozmyślenia o *Radosnej wiedzy*. Norman O. Brown zobaczy w tym element dionizyjski, który, wzmacniając ciało („to znaczy życie”, doda szybko Nietzsche w *Ecce homo* (Nietzsche 2002: 91)), „stoi w kontrze do widmowego świata rozrywki i narcystycznych mrzonek o radości bez bólu” (Brown 1991: 193).

18.

Społeczeństwo jako wspólnota bytów współ-odczuwających radość, *Sein* jako nie tylko *Mitsein*, ale przede wszystkim jako *Mitfreude* – oto cel nauk Zaratury, mających terapeutycznie powstrzymać słabnięcie ludzkiego bycia stopniowo przekształcającego się w bierną akceptację form życiowych. Nauka ta odpowiada Coleridge'owskiemu zwrotowi ku „formom wewnętrznym”, mającym dać nam więcej „niż świat ten zimny, bezduszny stać na to”. Ale wzmacniając ludzkiego ducha (a przynajmniej przeciwstawiając się jego dalszemu słabnięciu), Nietzsche solidaryzuje się ze Spinozą, który w *Etyce* wielokrotnie wyraża się o radości jako o sile podtrzymującej i zwiększającej moc działania ciała, co w przypadku Spinozy oznacza znaczące wsparcie dla podstawowej funkcji organizmu żywego, jakim jest podtrzymanie życia, słynne *perseverare conatur*. W trzeciej części *Etyki* czytamy więc, że „rozumieć będą przez radość (*laetitia*) stan bierny, przez który umysł przechodzi do większej doskonałości”, a dalej stan ów rozkrzewi się na takie wzruszenia jak „przyjemność” (*titillatio*) lub „wesołość” (*hilaritas*) (Spinoza 2003: 546).

19.

Skoro wspomnieliśmy o pedagogice radości, trzeba, na koniec, powrócić do kwestii daty, od której zaczęliśmy naszą próbę. Rzecz jest niebagatelna, nie lekceważył jej sam Nietzsche, skądinąd radzący nam przecież radykalne oddzielenie od „dzisiejszego dnia”. A jednak, gdy komentował własne prace, nie stronił od datowania. Spójrzmy, jak rozpoczyna fragment *Ecce homo* poświęcony Zaraturze:

Opowiem teraz historię Zaratury. Zasadnicza koncepcja, idea *wiecznego nawrotu*, ta formuła najwyższa afirmacji, jaką w ogóle można osiągnąć – pochodzi z sierpnia roku 1881: ideę tę zapisałem na kartce z podpisem: „6000 stóp poza człowiekiem i czasem”. Owego dnia wędrowałem lasami nad jeziorem Silvapłana; zatrzymałem się przy ogromnym, piramidalnie spiętrzonej bloku niedaleko Surlei. I tam przyszła mi do głowy ta idea (Nietzsche 2002: 94).

Datowanie jest równocześnie u m i e j s c a w i a n i e m, i to umiejscawianiem wielopłaszczyznowym: najpierw geograficznym (Silvapłana, Surlei), potem topograficznym (skala w kształcie piramidy), wreszcie skrypturalnym (kartka papieru z zapisem). Paradoksalna natura daty wychodzi na jaw w tym, co filozof zapisał w notatce: wyini-

ka z niej jasno, że data jako rozstrzygnięcie wątpliwości w zakresie chronologii wydarzeń jest od wewnątrz podminowywana przez siły niepoddające się ograniczeniom ludzkiej historii. Wszak rzecz dotyczy tego, co rozgrywa się „6000 stóp poza człowiekiem i czasem”, a więc data może odnosić się nie więcej, niż do chwili zapisywania notatki, przy sporządzaniu której człowiek okazuje się nie więcej jak narzędziem w dyspozycji idei – idea wiecznego nawrotu „wpadła [Nietzschemu – T.S.] do głowy”, podobnie jak, już w innym miejscu, bo niedaleko Genui „podczas marszrut tych wpadła mi do głowy cała część pierwsza *Zaratustry*” (Nietzsche 2002: 95). Czytając dalej wynurzenia Nietzschego, można zatem domniemywać, że data była najistotniejsza z dwóch powodów: po pierwsze, jako upamiętnienie doświadczenia swojego *Mitsein* – filozof zapisuje dzień, kiedy „opadła” go pewna myśl, jakby oddając w ten sposób należny honor nie sobie, lecz okolicznościom świata, w których dana myśl go nawiedziła. Po drugie, jako dowód podtrzymującego życie stanu ciała, to zaś oznacza hołd złożony życiu jako „współ-odczuwaniu radości”, *Mitfreude*. Umieszczając w czasie (1882) i przestrzeni (Nicea) powstanie rozdziału *O starych i nowych tablicach*, Nietzsche komentuje: „Ciało jest zachwycone, dajmy sobie spokój z duszą. Nie raz można mnie było widzieć tańczącego; w owym czasie mogłem siedem, osiem godzin chodzić po górach, nie wiedząc, co to zmęczenie. Dobrze sypiałem, często się śmiałem – okaz krzepy i ciepłości” (Nietzsche 2002: 99).

20.

Mimo całej tromtadacji Nietzschego i jego, lekko tylko ironicznego, zachwytu tym, co „wpadło mu do głowy”, co wpadło do j e g o głowy, trzeba cenić trud wyjścia poza siebie, przekroczenia tego, czym się jest, tam, by okazać się obcym samemu sobie. Tak bada datę Paul Celan, jako „miejsce, gdzie osoba była w stanie wyzwolić się jako – wyobcowane – Ja” (Celan 1998: 329). I jeśli, czytamy dalej w słynnej mowie, każdemu wierszowi pisana jest data, czego następstwem są dwa pytania: „Ale czy wszyscy nie bierzemy się z takich dat? I do jakich dat siebie dopisujemy?”, przeto czy nie będzie naturalnym zamyśleć się nad tym, do jakiego stopnia kalendarzowej precyzji datowania nie nurtuje niepokój o to, kim jest ta/ten, którzy sporządzają zapis owej daty i wydarzeń, jakie miały w niej miejsce. I jeszcze jedno: czy zapis mówiący o tym, że idea wiecznego nawrotu opadła filozofa „6000 stóp poza człowiekiem i czasem” nie oznacza, iż mieszcza się w nim w istocie wszystkie przeszłe i przyszłe daty, i czy to, co się dokonuje podczas lektury, nie jest właśnie takim skłębieniem się dat, będącym źródłem satysfakcji i radości. Przywołajmy Celana:

Uwaga, jaką wiersz próbuje poświęcić wszystkiemu, co spotyka, ostrzejszy zmysł dla detalu, dla konturu, struktury, dla barwy, ale i dla „konwulsji” i „napomknięć”, to wszystko nie jest, myślę, zdobyczą dla oka konkurującego z codziennymi, bardziej perfekcyjnymi aparatami, jest to raczej pewna pamiętająca wszystkie nasze daty trwała koncentracja (Celan 1998: 335).

Data jako „trwała koncentracja” uwagi na wszystkich datach nurtujących tę jedną, szczególną datę, tak brzmiałby Celanowski opis tego, co dzieje się, gdy zapisujemy i przeżywamy datę. Zostanie zapisana pod odpowiednim numerem dziennym w kalendarzu, ale – o ile będzie p r z e ż y t a – nie sprowadzi się do jednoznacznego, jednowydarzeniowego, jednorodnego odczytania: wszak jest datą pamiętającą „wszystkie nasze daty”.

21.

W tym punkcie dotykamy bezpośrednio pedagogiki, którą zgodnie z tradycją pojmuje się właśnie jako domenę jednoznaczności i jednowydarzeniowości. Nie chodzi w niej o „wszystkie nasze daty”, ale zawsze o jedną, konkretną, za którą kryją się wydarzenia dobrze opisane i całkowicie jednoznaczne. Jeśli w szkole padnie pytanie o to, co wydarzyło się w roku 1410, wszyscy spodziewają się jednoznacznej odpowiedzi odnoszącej się do jednego wydarzenia, którego doniosłość usuwa w cień, niemal niweluje wszystkie inne. Można się zastanowić, czy nie taką właśnie zabójczą dosłowność datowania pozbawiającą daty głębi i bogactwa związków z innymi datami i kalendarzami ma na myśli Faust, kiedy, zamknięty w swej pracowni, uskarża się na nudę akademickiego życia, na melancholię scholarza, którego wielość studiowanych dyscyplin nie uchroniła przed głębokim przygnębieniem pokrewnym Coleridge’owskiemu *dejection*. Bezpieczeństwo i poczucie pewności, jakie zdaniem dominującego modelu pedagogicznego winna nam zapewnić znajomość faktów i dat, redukuje, być może, strach, ale – i tu diagnoza Goethego jest bezlitosna – pozbawia nas radości. Wyliczywszy wszystkie fakultety, które poznał, Faust konkluduje:

Obce mi wprawdzie lęk i wahanie,
Nie straszny diabeł, piekielne otchłanie –
Lecz radość przysła, straciłem radość;
O tym, co trzeba, sam nie wiem zadość,
Nie wiem, jak miałbym być nauczycielem,

Ludzi naprawcą i ulepszyicielem.
 Cóż ja mam z tego? marne grosze!
 (Goethe 1999: 21)

Deficyt radości jest nie tylko schorzeniem ducha jednostki; w dalekiej perspektywie okazuje się śmiertelnym zagrożeniem dla społeczeństwa. Tam, gdzie pozbawiona radości edukacja jest nie więcej jak „tresurą” („Wszystko tresura, ani śladu ducha”; Goethe 1999: 50), przypomina w tym Faust melancholika, którego Robert Burton opisał jako tego, któremu uporczywa lektura „stępieja ducha, gasi siłę i odwagę i czyni „kostycznym, posępnym, oschłym i zgorzkniałym” (Burton 2020: 140)), społeczeństwo stopniowo wyzbywa się czynnego, niezależnego, refleksyjnego obywatelstwa, stając się zbiorem funkcjonariuszy posłusznych decyzjom sterujących nimi instytucji. Zagrożenie to widzieli już filozofowie formułujący podstawy nowoczesnej myśli polityczno-społecznej. Spinoza ostrzegł: „[...] państwo, którego pokój zależy od bierności poddanych, dających się prowadzić jak trzoda, by nauczyć się tylko służyć, zasługuje raczej na miano pastwiska, aniżeli państwa” (Spinoza 2003: 357). Monteskiusz ujął to w lapidarną maksymę: „Trzeba odjąć wszystko, aby dać coś; zacząć od uczynienia złego obywatela, aby uczynić dobrego niewolnika” (Monteskiusz 2003: 38).

22.

Kiedy Faust upomina się o utraconą radość jako żywioł pedagogiki, kryje się w tym oczywisty projekt społeczny: chodzi o wspólnotę ludzi aktywnych, krytycznie nastawionych do władzy, stale uważnie rozważających granice posłuszeństwa. „Tresura”, którą stało się kształcenie, przystosowuje jednostkę do wykonywania powtarzalnych czynności, aby dobrze przystosować się do coraz bardziej mechanizującego się świata. Już w pierwszych dekadach XIX wieku Thomas Carlyle mówił, że gdyby poszukiwał jednego terminu na określenie nowej epoki, znalazłby go w słowie „mechaniczny”. Już nie produkcja, lecz re - p r o d u k c j a, masowe wytwarzanie, powielanie i zwielokrotnianie utrwalonych wzorów stanowi o możliwości, jeśli nie *życia*, to choćby *przetwania*. Proces ten będzie nabierał dramatycznej intensywności w miarę rozwoju nowych technik i przejmowania przez maszynę (w sensie dosłownym i metaforycznym) większości obszarów życia. Apogeum nastąpi wraz z I wojną światową, która nawet z walki (dawniej domeny zachowującej możliwość postępowania szlachetnego w sytuacji zmagania się twarzą w twarz) uczyniła mechaniczną, anonimową rzeź.

Aby przeżyć w kulturze technologicznej, indywidualny człowiek musi naśladować maszynę – nawet maszynę wojenną, która umożliwia autodestrukcję. Technika naśladowania podwaja się w formie technologii nieśmiertelności. Między życiem a śmiercią bytuje maszyna i choć jest ona martwa, to funkcjonuje i pracuje tak, jakby była żywa (Groys 2012: 135).

Radość, którą stara się odzyskać Faust, jest więc niczym innym, jak czynnikiem leczącym życie i język, w którym je opisujemy z choroby, której symptomem jest niewielkie, lecz niebezpieczne słówko *j a k b y*. Sygnalizuje ono, że życie jest odpodobnione od samego siebie, i że w związku z tym przyjmuje rozmaite widmowe kształty. Prowadzą one własną politykę mającą na celu zawłaszczenie indywiduum, czyli jego „autodestrukcję”; przy czym owo „auto-” zaświadcza o przebiegłości mechanizmu – jest to bowiem „koniec”, który jednostka zadaje samej sobie, to prawda, ale przy pomocy narzędzi dostarczonych jej przez otoczenie i niejako przez nią uwewnętrznionych przy zachowaniu pozorów pełnej wolności i życiowej satysfakcji.

23.

Jest zatem w radości siła ratująca przed „autodestrukcją” i podstępny oddziaływaniem „maszyny”. Do jej znanych nam już skutków dopiszmy jeszcze jeden: swą mocą imitowania osiąga ona niebezpieczny efekt – wydaje się nam, że jesteśmy włączeni w jakąś powszechną zbiorowość, podczas gdy w istocie nasze włączenie we „wspólnotę” maszyny „wyłącza” nas z nas samych, „odłącza” od siebie samych jako wolnych jednostek. Następuje to, co Odo Marquard nazywa „orgią wyłączeń” (Marquard 2001: 51), a co jest odcięciem się od wszystkiego, co nie pasuje do przyjętego obrazu rzeczywistości. I opatrzenie tego takimi określeniami, jak „zły”, „prymitywny”, „zacofany”, „nienowoczesny” itp., to, o czym pisałem wcześniej, mianowicie rozumienie daty, jako skłębienia, wiru wszystkich innych dat – jest strategią walki z rozumem, który specjalizuje się w konstruowaniu granic i wyłączeniu. Celanowska filozofia datowania byłaby pokrewna filozoficznej refleksji nad rozumem włączającym, czyli inkluzywnym. W naszej nomenklaturze zyskałby on miano rozumu radosnego; w topografii Goethe’owskiej tragedii – rozumu wyswobodzonego z mrocznej pracowni, wypuszczonego na wolne powietrze. Nie chodzi więc o zamknięcie się przed tym, co nam nie odpowiada i co nie mieści się w granicach (dyscyplin, racjonalności, ale także granicach państwa), lecz o to, by to, co „nie pasuje”, włączyć. Doniosłość i powaga ludzkiego rozumu nie znajdują się w pobliżu wyłączających granic,

[...] nie tam, gdzie zamyka się granice i wyłącza poza nie część rzeczywistości, lecz tam, gdzie [rozum – T.S.] otwiera granice i wpuszcza dodatkową rzeczywistość; gdzie potrafi uwidocznic w tym, co oficjalnie uznaje się za nieważne, coś ważnego i wymagającego respektowania. [...] Rozumność rozumu uwidacznia się lepiej w rozumie inkluzywnym niż w ekskluzywnym (Marquard 2001: 38).

Radość to inkluzywna racjonalność nie tylko dopuszczająca to, co nie poddaje się rygorom aktualnie obowiązującego rozumienia racjonalności, ale zdolna do cofnięcia się na drodze „postępu” dokonywanego pod znakiem racjonalności. Konieczne okazuje się przyjęcie postulatu wielu sposobów domowienia się w świecie, z których wszystkie obowiązują w sposób „łagodny”. Taka łagodność stwarza właściwą aurę dla radości wypływającej z praktyk w s p ó ł - b y c i a z innymi. Oto, co znajdziemy na ten temat u Marquarda:

Pluralizm swoistości [...] kieruje się łagodnie wiążącą intencją: więcej widzieć, więcej żyjąc. Nasze życie jest krótkie i tylko jedno. Ale istnieją bliźni. Jest ich wielu i możemy w pewien sposób uczestniczyć w ich życiu. Komunikowanie się z innymi jest dla nas ludzi [...] jedyną szansą wielokrotnego życia. [...] Komunikowanie, które pozwala nam żyć zwielokrotnionym życiem innych, i w związku z tym więcej dostrzegać, musi korygować optykę uniwersalistyczną [...]. Intencją decydującą jest wtedy nie to, by wszyscy uczestnicy wyszli z tego dyskursu jednakowi, ale to, by wyszli inni niż weszli. Łagodnie wiążące jest nie to, by się jednoczono, lecz by się poruszano: konsens jest mniej ważny niż pluralizacja życia (Marquard 2001: 122–123).

Łagodne wiązanie się z innymi i światem w poczuciu tego, iż każdy ma prawo do wielu historii (w tym także historii własnego życia), inkluzywny śmiech i płacz (wspomina o nim obszernie Marquard), kształcenie wrażliwości (także estetycznej) jako podstawa pedagogiki – oto jak rozumiemy radość w jej koniecznej i głębokiej relacji z przygnębieniem.

Bibliografia

- Blake William (2001): *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*. Przeł. W. Juszcak. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Blake William (2020): *Wyspa na Księżycu*. Przeł. T. Stawek. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.

- Brown Norman Oliver (1991): *Apocalypse – and/or – Metamorphosis*. University of California Press, Berkeley.
- Burton Robert (2020): *Anatomia melancholii*. Wybrał i przeł. M. Tabaczyński. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Celan Paul (1998): *Meridian*. Przeł. F. Przybylak. W: P. Celan: *Utwory wybrane*. Oprac. R. Krynicki. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 319–340.
- Chaucer Geoffrey (1978), *Troilus i Criseyda*. Przeł. M. Słomaczyński, postłowie J. Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Coleridge Samuel Taylor (1972): *Dejection. An Ode*. In: Idem: *Selected Poetry*. Ed. H. Bloom. New American Library, New York, s. 119–123.
- Deleuze Gilles (1993): *Nietzsche filozofia*. Przeł. B. Banasiak. Wydawnictwo Spacja, Warszawa.
- Goethe Johann Wolfgang von (1999): *Faust*. Przeł. A. Pomorski. Świat Książki, Warszawa.
- Groys Boris (2012): *Wprowadzenie do anty-filozofii*. Przeł. J. Gilewicz. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kryński Stanisław, wybrał, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył (1963): *Angielscy „poeci jezior”*. W: Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Marquard Odo (2001): *Szczęście w nieszczęściu*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (2001): *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Montaigne Michel de (1985): *Próby*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Wydawnictwo PIW, Warszawa.
- Monteskiusz (2003): *O duchu praw*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
- Nietzsche Fryderyk (2002): *Ecce homo. Jak się stajemy tym, czym jesteśmy*. Przeł. G. Sowiński. Wydawnictwo A, Kraków.
- Nietzsche Fryderyk (2008): *Radosna wiedza*. Przeł. M. Łukasiewicz. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Spinoza Baruch (2003): *Traktaty*. Przeł. I. Halpern-Myślicki. Wydawnictwo Antyk, Kęty.
- Wesling Donald (2023): *The Fort Rosecrans Elegies*. [Manuskrypt przesłany autorowi eseju].


Abstract

Il mondo e la realtà. Sulla gioia come coesistenza

A cominciare dalla celebre ode *Dejection* di S.T. Coleridge, proviamo a definire il rapporto tra angoscia e gioia, anche nel contesto della pedagogia intesa come esercizio nell'arte della vita. La denuncia di Faust dell'eliminazione della gioia dall'insegnamento e dall'apprendimento mira chiaramente a un progetto sociale più ampio: una società di persone attive che valutano criticamente la realtà sociale e politica. "L'addestramento" che produce individui predisposti ad adattarsi passivamente e a riprodurre meccanicamente lo *status quo*, è una negazione di tale progetto. Non senza ragione Thomas Carlyle, cercando una parola che descrivesse la modernità, utilizzò l'aggettivo "meccanico" che si riferiva non solo ai macchinari della produzione industriale ma anche, e forse soprattutto, ai modi in cui gli individui dovevano funzionare nella società moderna. Pertanto, il saggio avanza la proposta secondo cui, la gioia potrebbe essere intesa come una razionalità inclusiva. Ciò porta ad accettare i diversi modi di fare „proprio" il mondo, a condizione che sia fatto in maniera "delicata". Tale delicatezza crea l'aura giusta per la gioia che deriva dalla pratica di stare con gli altri.

Parole chiave: angoscia, gioia, pedagogia, delicatezza, razionalità

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, żaloba, 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 niebывałych 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, poczynwszy 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”, ówczesnie 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 odstonach 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 zagnieździł 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 naczelnych 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, żałoba, 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 bezpownym »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 cierpiał 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 „córka 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 bezsiły, 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 pełni 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 najdoskonalszy 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 ręku 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 Wertera*. 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*

Péter Pátrovics

EÖTVÖS LORÁND UNIVERSITY
e-mail: patrovics.peter@btk.elte.hu
 <https://orcid.org/0000-0002-4226-3576>

The Linguistic Worldview of Joy in the *Canticle of the Sun* of St. Francis of Assisi

Abstract

In this paper, the author seeks to reconstruct the linguistic worldview of 'joy' appearing in the *Canticle of the Sun* written by St. Francis of Assisi. During the reconstruction, it caused a special difficulty that the word 'joy' did not occur explicitly in the work under investigation, so the contents referring and related to it could only be examined indirectly. The need to place the Canticle in a broader context made it inevitable to outline the era and include certain biographical elements, and the complexity of the analysis required the application of linguistic-historical, textological, translational and theological aspects in addition to the literary ones during the investigation. The analysis of the work was carried out by including the original Italian version of the text and its English translation together, by exploring the psychological and theological deep layers of the poetic images used by St. Francis and by presenting the mythological content associated with them. During the investigation, the author of this paper came to the conclusion that the primary source of joy that fills St. Francis as he sings about creatures in his Canticle is actually not of this world, but transcendent.

Keywords: the LWV of joy, the *Canticle of the Sun*, St. Francis of Assisi

Parole chiave: la Linguistic Worldview (LWV) della gioia, il *Cantico delle creature*, San Francesco d'Assisi

Background

In this part of our study, we do not aim to outline the entire life of St. Francis of Assisi or to present his age in detail. Now we only focus on the few elements of his biography, which, in our view, are of decisive importance of the worldview of the medieval civilization, Francis' personality development, and the work under investigation. In order to give a more accurate impression of the significant differences between the Middle Ages and our modern world, we shall also reflect on the age in which Francis lived from the point of view of our contemporary age in the form of some remarks.

St. Francis of Assisi or *Pater seraphicus*, whom many called "the second Christ," was one of the most influential figures of his age, and in the opinion of many, he was "the most endearing figure of medieval Christianity." The period in which Francis lived (1181 or 1182 /the exact year is uncertain/ – 1226), the turn of the 12–13th century, marks the mid-point of the span which separates our contemporary age from the so-called 'Birth of Europe' amidst the ruins of the Classical World¹ (Davies 1997: 345, 361).

Perhaps the epithet 'theocratic' best suits to medieval civilization. Not only medieval law, but also the entire social system was characterized by a rather complicated hierarchy. On the top of this was God who created and maintained the universe. The concept of the Christian God was all-pervasive. Contemplation of God was considered the highest form of human intellectual endeavor.² The service of God was seen as the sole legitimate purpose of all human activity.³

Francis, the son of a prosperous silk merchant, grew up in a wealthy family, which can be considered "international" in the sense that his father was an Italian and his mother a French noblewoman from Provence (perhaps this is why she called her beloved son *Francesco*, i.e. 'little Frenchman'). Thanks to this environment, Francis was able to become an educated, open-minded young man who spoke several languages fluently, and who was also an active trader. This may be the source of his personality traits, such as open-mindedness, courtesy and peaceableness from

1 This statement is in line with the recognition that in the *Canticle*, ancient hymn poetry lives on, and the renewal of the tone of the troubadour lyre can also be discovered in it. (Originally, the *Canticle of the Sun* would have been a paraphrase of Psalm 148., but it goes far beyond that, as it also has new content.)

2 Therefore, theology was the basis of all sciences and medieval philosophy can be also seen as a branch of theology. Be reminded furthermore, that no medieval educational institution was considered a university if it did not have a theological faculty.

3 This is well exemplified by the last line of the *Canticle of the Sun*, in which Francis calls all creatures to glorify God.

which the need to communicate with the Creator and his creatures arises. This need is explicitly expressed in Francis' *Canticle of the Sun*.



Fig. 1. St. Francis talking to the wolf of Gubbio (Carl Weidemeyer, 1911)

The age in which Francis lived cannot be called static. It was characterized by permanent transformation and was not free from the contradictions going along with it. In the nascent cities, a class of self-conscious burghers began to form, and this social group organized itself against artisans and rootless elements. The important thing was that most of the city-dwellers sought to free themselves or had already freed themselves from the feudal bonds to which those living outside walled cities were subjected. Most of the emerging cities like Assisi, which grew rich from trade, attempted to get rid of the feudal tutelage at this time, since freedom, the free movement of goods and services had always been a basic condition for trade. At the age of sixteen, Francis participated with enthusiastic joy in the destruction of the Rocca Maggiore and witnessed the moment when his hometown, Assisi, was declared a free town. This was an important moment. The relations of social superiority and subordination were replaced by co-ordination. It was then that confraternities, that is systems of fraternal relationships organized upon the basis of equality were created. Nonetheless, the movement did not live up to the expectations of its founders. Money, which dominated the social structure of Assisi, became the driver and the destroyer of everything. Francis thus experienced the bitter reality of the idea that Alexandre Dumas the Younger put into words so aptly centuries later.⁴ Francis, however, in contrast to the structure of the urban society of Assisi, created a structure based upon a different foundation in the monastic community he founded. He was attempting to achieve exactly what failed in the original confraternity because of money. Barsi notes that the fundamental socio-religious experience nourished by the events outlined above had a deep impact upon Francis' image

⁴ *L'argent est un bon serviteur et un mauvais maître*. 'Money is a good servant, but a bad master.' An adage from *Forewords* by Alexandre Dumas the Younger.

of God: he did not want to take possession of God. He wanted to build a personal relationship with him instead. Of course, he knew that God is infinitely superior to man, but still a person with whom one can communicate (Barsi 2005: 39. My translation – P.P.).

In addition to trading, Francis also served in the military, since his youth was exactly the period when Assisi began to become independent from Perugia,⁵ so Francis took part in battles and experienced suffering. He was wounded and taken prisoner at Collestrada in 1201. He spent a year as a captive, during which he fell seriously ill. His subsequent spiritual crisis had a decisive influence on his further life. It must have been thanks to these experiences that his personality developed sensitivity to the plight of others: the sick, the suffering, those living on the fringes of society, the outcasts. In 1203, Francis returned to Assisi as a different person. And even though he left for Apulia in 1205 to enlist in the army of Walter III, Count of Brienne, he returned to Assisi due to a mystical vision that appeared to him on the way to Spoleto. From then on, he spent his time away from his friends, mainly in lonely places meditating, praying, and nursing lepers. The Legend⁶ of Perugia describes in detail the circumstances of the writing of the Canticum and Francis' thoughts on it (Habig 1983, Steiner 1990). Francis composed his joyous, thankful poem dedicated to the great work of creation not at the peak of his life, but on the contrary, at one of the lowest points of his life, during an excess of anguish, when he was seriously ill, which suggests a contradiction.

The Canticum was written in the garden of St. Damian's in a little hut of reeds, which was made for him when he visited Clare of Assisi for the last time.⁷ According to hagiographic accounts, the direct inspiration for writing the Canticum was the sight of the rays of the rising sun appearing after a tense, dark night, in which, as a heavenly sign, Francis saw the proof of his own salvation. According to a literary tradition, Francis added the last part about bodily death to his work two years later, shortly before his own death in 1226. The composing of the Canticum was preceded by the fact that Francis received the sacred stigmata on Mount La Verna. The work could therefore have been written in 1224, few years before Francis' death, after he had returned home from the Holy Land. Soon after that, Francis underwent an unsuccessful eye operation at Rieti. He spent the winter of 1225–26 at Siena, where he received further medical treatment, and finally died at Assisi, at Porziuncola, on October 3, 1226, at the age of 44. Eloi Leclerc's novel is about exactly this last phase

5 This was the period when the competing centers of power began to take shape in Italy, those city-states that later flourished during the Renaissance and emerged as strongholds of Italian and universal culture.

6 One should keep in mind that the word *legend* does not mean 'fable' here. It refers to something that was required reading when friars gathered.

7 St. Francis of Assisi, Catholic Encyclopedia, www.newadvent.org.

of Francis' life full of crises. The author does not strive for an objective historical description, but rather attempts to reveal to the reader the essence of Franciscan spirituality and wisdom through the presentation of Francis' behavior before God and people, through simple pictures and dialogues taken from life (Leclerc 2007).

In order to place the Canticum in a broader context, it is also necessary to say a few words about the worldview of medieval civilization, to summarize briefly what can be known about it for contemporary people. The medieval man's relationship with God and his closeness to nature contrasts with the alienation of the contemporary city-dweller from God, from nature, from his environment and fellow human beings, and sometimes even from himself. Leclerc, himself a Franciscan monk, writes in the preface to his book that "people puffed up by science and technology have lost their naivety and openness" adding that "this is the most terrible accusation that could be brought against our age." In the old days, however, "man was part of the world, naively, that is, in an ancient, simple way. Having lost this naivety, man also lost the secret of his happiness" (Leclerc 2007: 7. My translation – P.P.). The loss of happiness and the feeling of alienation can even lead to the complete isolation of the human soul, to mental disintegration, the shockingly visual expression of which is Sylvia Plath's *Bell Jar*.⁸ For the medieval man, however, God was far from "being dead" and human existence was not meaningless, as in Beckett's drama *Waiting for Godot*.

At that time there was no anxiety about faceless algorithms regulating our lives and technologies that seem to slip more and more out of our control, or the anxiety about impersonal power being so characteristic of our contemporary age and appearing in some of Asimov's science fiction novels or Kafka's works. Individualism, existentialism, and the idea of aimlessness of human existence were alien to medieval people, especially to Francis, who saw God as the Sustainer of everything,⁹ and God becoming a human being in the form of Jesus Christ as "the primary source of creation."¹⁰ As a result, medieval people did not know the anxiety of the nothingness surrounding the world, the notion of cosmic loneliness, and the feeling of "being thrown into existence," which only few people managed to express with such a suggestive poetic image as the great Hungarian poet of the 20th century, János Pilinszky:

We are tossing in a net of stars.
Fish hauled up to the beach,
gasping in nothingness,

8 *The Bell Jar* (1963) Sylvia Plath's autobiographical novel.

9 Cf. "For in him were created all things in heaven and on earth, the visible and the invisible..." (Col. 1: 16.).

10 Cf. "Worthy are you, Lord our God, to receive glory and honor and power, for you created all things, because of your will they came to be and were created" (Rev. 4: 11).

mouths snapping dry void (...)
Our cries conflict but
not even an echo answers...
(János Pilinszky, *Fish in the net*,
translated by Ted Hughes and
János Csokits)

Contrary to what has been said above, the author of the Canticum not only “feels at home” in the world created by God, but also personifies living and inanimate creatures, and even concepts, such as death. He considers them as his brother, sister, mother, that is to say, as the members of his own family and treats them accordingly.

The medieval man saw the age in which he lived as an intermediate period between the first and second coming of Christ, a *medium aevum*. Although he lived in a world full of dangers, but not in a world devoid of purpose and meaning,¹¹ and without God.

The medieval man existed in the possession of the promise of salvation, hoping for the second coming of Christ.

Imagining the Middle Ages is, indeed, the problem. (...) There were no factory chimneys, no background traffic noise, no artificial pollutants or deodorants. Tiny isolated settlements existed in an overpowering wilderness of forest and heath, in a stillness where a church bell or the lowing of a cow could carry for miles, amidst a collection of natural but pungent whiffs from the midden and the wood fire. People’s perception of those surroundings lacked any strong sense of discrimination between what later times would call the natural and the supernatural, between fact and fiction, between the present and the past. Men and women had few means of verifying the messages of their senses, so all sorts of sensations were given similar credence. Angels, devils, and sprites were as real as one’s neighbours. The heroes of yesteryear, or of the Bible, were just as present (or distant) as the kings and queens of one’s own country. (...) The medieval awareness of time and space was radically different from our own. Time was measured by irregular motions of day and night, of the seasons, of sowing and reaping. Fixed hours and calendars were in the sacred preserve of the Church.¹² Men travelled so slowly that they possessed no means of test-

11 This sentiment is quite succinctly expressed in the well-known lines of Shakespeare’s *Macbeth*, which centuries later inspired the title of Faulkner’s famous novel (*The Sound and the Fury*): “*Life’s but a walking shadow, a poor player, (...) It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.*” *Macbeth* Act V, Scene 5.

12 In addition to the concept of linear time represented by the Church, which progressed toward fulfillment, the second coming of Christ, the cyclical concept of time brought from the pagan

ing conventional geographical wisdom. Jerusalem lay at the centre of the three continents – Asia, Africa, and Europe, allocated respectively to the sons of Noah: Shem, Ham and Japheth. Beyond the continents lay the encompassing ocean, and beyond the ocean the line where heaven and earth merged imperceptibly into one (...) Medieval interest in the human body was as minimal as the understanding of it.¹³ (...) Above all, it has been suggested that medieval people lived in a psychological environment of fear and insecurity that inhibited bold and independent thought. Exposure to the forces of nature, incessant warfare, widespread banditry, raids by Vikings, nomads, and infidels, plague, famine, and anarchy – all contributed to the conviction that man was feeble and God was great”¹⁴ (Davies 1997: 432–433).

On the language of the Canticle and some of its linguistic peculiarities

The work under investigation was written about 300 years after the end of the period (AD 700–900) when the Romance languages began to develop in Italy upon the basis of the spoken version of the vernacular Late Latin. This change, according to Banniard¹⁵ in Central Italy was completed around AD 900–950 (Banniard

world, based upon changes in nature, was also prominently present, which was reflected in the order of the holidays. Although the existence of change and earthly impermanence may have seemed contrary to the timelessness of the transcendental world (cf. *tempus fugit, aeternitas manet*), the two worlds were perceived by medieval man as permeable.

13 Francis called his own body simply ‘brother Ass’.

14 In this regard, let us note that if we compare our contemporary age with the Middle Ages in terms of human vulnerability and the psychological environment of fear, there is not much reason to be arrogant. Our vulnerability to the forces of nature still exists, and the list of our fears and anxieties from various epidemics and diseases, banditry, famine, and wars has since expanded. What is more, our fears have taken on a new, more menacing dimension than ever before, supplemented by the nightmare of a nuclear war depicting total destruction, but the possibility of communicating bold, independent thoughts is also far from ideal. Nonconformist ideas are censored or outright banned in many countries and on many platforms, and their promoters can expect varying degrees of retorts, while the total control of almost all spheres of human life seems to be realized slowly and stealthily through technology. It seems that we have to agree with Borges, who says that “our world today has become hell for the persecuted.”

15 According to the classical philologist Michel Banniard, the periodization of the Latin language can be described as follows: there were two versions of spoken Latin, a more elevated, educated spoken Latin (*latin parlé cultivé*) and a popular spoken Latin (*latin parlé populaire*) Period 1.: Classical Spoken Latin/Spoken Late Latin (2nd century BC – AD 3rd century), Period 2.: Spoken

1992: 42). Other Romanists, however, call the period in which the Canticle was composed the Middle Latin period, and consider a slightly different division to be appropriate. According to this division, the Middle Latin period, toward the end of which the Canticle was written, began after the Late Latin period, which ended around AD 650, and lasted until AD 1400 (Kaiser 2014: 85).

The *Canticle of the Sun* composed by St. Francis of Assisi is among the first works of literature written in Italian, in fact, it is the first significant poem in Italian (Pál 2001: 67). The work poses several difficulties for the philologist. These arise simultaneously from the old nature of the text and from the fact that it is difficult to decipher the original semantic content of some words of the work. The fact that it is a text written in an Umbrian dialect of the Italian language is also a particular problem. Among other difficulties, one can mention, for example, the problem of the meaning of the prefix *per*¹⁶ occurring in the structure of *Laudato sie... per...* 'Be praised (...), through/with...' Apart from the aforementioned difficulties, it should also be noted that the language in which Francis' Canticle was written is relatively easy to understand, given the knowledge of the modern Italian literary language, provided with some textual explanation. This can be illustrated by the examples below:

Late Latin, Spoken Later Latin (AD 4th century – 7th century), Period 3.: Spoken Later Latin, Proto-Romanic (AD 7th century – 9th century) (Banniard 2008: 29–30).

16 First, it must be emphasized that the interpretation of the preposition *per* affects the entire work. According to Pál, when explaining the different meanings of the preposition *per*, it should be taken into account that thanks to his mother, Francis also spoke French (or rather Provençale) at a quasi native level (perhaps it was his first language), not only the Umbrian dialect of Italian. Pál distinguishes three possible interpretations of the preposition *per*: 1) causal, 2) subject-based, 3) instrumental. The first, so-called causal interpretation, means that you are praised Lord, because you created the sun, moon, stars etc. Consequently, God is to be praised for creating his creatures. According to the second, subject-based, grammatical interpretation, *per* identifies the word after it as subject, so the creatures praise God themselves, like Francis. Here, therefore, the preposition *per* has a subject-marking role. In this sense, *per* is the exact equivalent of the French *par* 'by'. According to the third, instrumental interpretation, *per* could actually correspond to the expression 'with the help of'. Consequently, the meaning of the preposition *per* here could be paraphrased with the expression '(to praise God) with the help of creatures, through them, using them as instruments'. The latter can be tracked back to the Latin meaning of the preposition *per* as included in the formula *per Christum Dominum nostrum*. Pál notes that Francis was almost certainly aware of all the three meanings of the preposition *per*, and by including them he wished to emphasize the complex nature of his glorification. According to Pál, "we can really understand the artistic and theological message in the unity of this trinity of meaning" (Pál 2001: 70. My translation – P.P.). In relation to the aforesaid, it should be pointed out that the three meanings of the preposition *per* described above cannot be rendered into English properly.

Umbrian: (...) bon Signore, tue *so'* le laude, la gloria e 'honore *et onne* benedictione.¹⁷

modern Italian: 'bon Signore, tue *sono* le laude, la gloria e 'honore *ed ogni* benedictione.

'(...) all good Lord! All praise is yours, all glory, all honor, and all blessing'

Umbrian: Laudato *si' mi'* Signore

modern Italian: Laudato *sii mio* Signore

'Be praised, my Lord'

Umbrian: Beati quelli che trovará ne le tue santissime voluntati, *ka* la morta secunda no 'l farrá male.

modern Italian: Beati quelli che trovará ne le tue santissime voluntati, *perché* la morta secunda no 'l fará male.

'Happy those she finds doing your most holy will. The second death can do no harm to them.'

Of course, this "understanding" may seem relatively simple only at first sight, since it is actually nothing more than an illusion. Taking a closer look at the matter, more and more questions arise. Do some words have the same semantic content and the same connotation for the reader of our days as they did for the author and his contemporaries? Do we know the original conceptual background of certain words and expressions of the work? What difficulties are encountered in its reconstruction? Since the answer to the first question is obviously negative due to the language changes that occurred between the time the work was written and the present, a real challenge for the specialist is the reconstruction of the original meanings and a thorough examination of the conceptual background of the expressions used in the work.

Due to the aforesaid, the text of the Canticum presents not only philologists, but also translators with a very complicated task. Since translation is always interpretation at the same time, as a prerequisite for this, the translator is forced on the one hand to decipher the original semantic content of the lexical elements constituting the text, to reveal their layers of meaning (which is a rather difficult undertaking in retrospect), and, on the other, to find equivalences in the language to which he/she intends to translate the work. The latter, since a complete meaning equivalence does not exist, also seems a hazardous undertaking.¹⁸

17 In this paper, we used Bill Barrett's translation from the Umbrian text of the Assisi codex as the English equivalent of the Canticum, see <http://www2.webster.edu/~barrettb>.

18 The critical remarks of Bausch (1980: 797–801) and Koller (1987) led me to accept the thesis of relative translatability. Koller puts forward this moderate thesis, a mere compromise solution, by subjecting the two extreme hypotheses, the thesis of potential translatability and that of

The praise of God

The *Canticle of the Sun* is structured similarly to The Book of Genesis in the Old Testament. In the work, Francis speaks on behalf of all the creatures of the world, and calls on the entire created world to glorify God. While enumerating the creatures, admiring nature, he praises the Creator. His words sound as if he were singing a love song. However, the object of his love is not a girl or a woman, but the Almighty, whom he does not glorify in an abstract way, but worships him through his creatures, because all the beauty in the world is the work of God's hands.

Altissimu, omnipotente, bon Signore, tue so' le laude, la gloria e 'honore et onne benedictione. Ad te solo, Altissimo, se konfáno et nullu homo éne dignu te mentovare.

'Most high, all powerful, all good Lord! All praise is yours, all glory, all honor, and all blessing. To you, alone, Most High, do they belong. No mortal lips are worthy to pronounce your name.'

In the first lines of the *Canticle*, Francis expresses his adoration of the Almighty God and the reverence for him. It is illustrated with several biblical references and liturgical passages in Barsi's study¹⁹ (1. Chr 29: 11–12, Rev 4: 11, 5: 12–13, 7: 12) that the above lines of Francis fit perfectly into the biblical and liturgical tradition, in fact they repeat their formulas (Barsi 2005: 38–39). This is also a good example of the fact that some archaic texts or passages can sometimes span centuries or even millennia. In the first verse, Francis uses structures and schemes that are called adjunctive²⁰ by the textual theory of linguistic anthropology. The so-called adjunction (or rather amplification) increases the redundancy of the text, the publicity value, the extent, and its common means include accumulation and iteration. We usually repeat, say more, paraphrase when we explain something or want to emphasize the importance of something. Francis here uses the imperfect means of human language: the accumulation of positive adjectives (iteration), and the repetition of the

untranslatability based upon the linguistic principle of relativity, to a critical analysis. Be also reminded here of the axiom of translatability, which states that "the same attitudes toward reality are possible in every language, so that in principle the same thing can be expressed in every language – albeit with different categories and linguistic materials (Bausch 1980: 797. My translation – P.P.).

19 The first verse of the *Canticle of the Sun* echoes the opening line of the oration of the Roman mass: *Omnipotens Deus*, and the opening line of the Palm Sunday hymn: *Gloria, laus et honor tibi sit rex Christe*, and St. Augustine's commentary on the 12th line of Psalm 67.

20 Cf. Fónagy 1990: 44, and Balázs 2007: 36.

word *Altissimu* 'Most High' occurring in both lines, in order to express the greatness of the perfect God who surpasses human reason and is infinitely superior to man. At the same time, this also gives rise to a fundamental tension, that is to say, how could man praise God if he is unworthy to even utter his name?²¹

Francis already makes this clear in Rule I: "*We are unworthy and guilty, unworthy to name Thee.*" – he writes. The main object of Francis' will is God, his fundamental desire is to reach him, but he is also aware that this goal is completely unattainable for him: he cannot possess God.²² Barsi notes that adoration should remain silent here, the language of praise condemned itself to silence. All striving toward a transcendent God is doomed to failure and dissatisfaction. And all this is not a simple expression of love poetry. Francis suffers from distance from God. Yet, the praise does not end here. Francis continues to sing, in fact, in the last verse of the Canticle, he summarizes his work by calling everyone to praise God²³ (Barsi 2005: 39).

The resolution of the paradox lies in the incarnation of God, which is Francis' "most fundamental experience." God entered the material world in Jesus Christ: he "bent down" to us and took on material.²⁴ So we can communicate with God, we can get close to him,²⁵ but the way is reversed: we do not get to him

21 The ban on pronouncing the name for the God of the Israelites *Yahweh* (known as the tetragrammaton YHWH i.e. Yod-Heh-Waw-Heh) occurring 6,823 times in the Holy Bible, is alive in the Jewish tradition, instead *Adonai* (i.e. My Lord – its Umbrian equivalent is *mi Signore*) is used, which mostly occurs in the meaning of 'merciful God,' although there are several other names in use besides them (Jólesz 1987: 213). According to Jewish religious regulations, the divine name *Yahweh* could only be pronounced once a year: only a member of the priestly order could pronounce it on the holiday of Yom Kippur before entering the Holy of Holies of the Jerusalem temple. After the Romans destroyed the temple in AD 70, it became impossible to pronounce God's name.

22 What may be noticed here is that Francis does not use the verb *menzionare*, which means 'to name' but the verb *mentovare* coming from the Latin expression *in mente habere* meaning 'to keep in mind.' The meaning of the line could be paraphrased as saying that 'no human being can possess God intellectually' (Pál 2001: 68). Be reminded furthermore that there is ancient connection between the saying of the name and intellectual possession, which also appears in the Bible (cf. Gn 2: 19).

23 One should not forget that, in order for Francis to do this, he needed at least three things: courage to dare contact God, self-knowledge to be aware of his own real situation as a simple mortal creature but still as a person, but above all, faith that the almighty God would listen to him and answer him. As Balázs points out "The main feature of sacred communication is that the person establishes a relationship with God, and although on the surface this is done in an ordinary, human, usual verbal (or non verbal) way, the understanding and the answer can only be interpreted metaphysically" (Balázs 2007: 28. My translation – P.P.).

24 For the first time in theology, Francis uses the adjective *humilis* 'humble' related to the word *humus* 'earth, soil,' in relation to God (cf. Barsi 2005: 39).

25 Cf. "I am the way and the truth and the life. No one comes to the Father except through me." Jn 14: 6.

(e.g. by using different techniques as taught by some Eastern religions) because this is completely impossible, but *he* “bends down” to us and lifts us up to himself by Jesus Christ. As Francis puts it with the precision of a theologian in his letter to the Chapter: “*ad te Altissime, sola tua gratia pervenire*” ‘Almighty God, grant that we follow the footsteps of your Son and come to you by your grace alone, Most High’.

Laudato sie mi’ Signore, cum tucte le tue creature
‘Be praised, my Lord, through all your creatures.’

The line beginning with the passive phrase “*Laudato sie...*” introduces the cosmic praise that forms the essential part of the Canticle. This passive structure always refers to God and occurs a total of eight times in the work in an unchanged form. For the ninth time, at the end of the Canticle, however, the passive structure becomes active, and, as a 2nd person plural verb, calls the creatures to praise God: *Laudate!* ‘Praise’. According to Barsi, this line indicates a turning point in the work: “Francis renounces the gnostic path and chooses the *incarnatio*, the descent into the material world” (Barsi 2005: 40. My translation – P.P.). This is the way of Christ, since Christ became one of us except sin (Heb 4: 15). This descent runs through the work: its stations are the objects and phenomena of the created world (sun, moon, stars, wind, cloud, weather, water, fire etc.), it reaches its deepest point at Mother Earth and Sister Death after which the light reappears in the form of a doxology.

The interpretation of the preposition *cum* ‘with’ in the line above may create a philological problem. The English translation used in this study interprets the meaning of the preposition *cum* in such a way that the author does not praise God *and* his creatures in the work (which would be illogical, since Francis emphasizes at the beginning of the Canticle that praise belongs only to God alone), but *in association with* his creatures, together with them as if with their participation (*through all your creatures*). In this sense, the creatures do not share with God in the glory, but rather are the author’s partners in praising God. Based on this, the translation of *cum* with the preposition of *through* seems to be more adequate than the literal translation with the preposition *with*, for which there is also an example.²⁶

26 “Praised be You, my Lord, with all your creatures...”

The Franciscan Linguistic Worldview of the Sun

... spetialmente messor lo frate sole, lo quale iorno, et allumini noi per lui. Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore, de te, Altissimo, porta significatione. '... especially through my lord Brother Sun, who brings the day, and you give light through him. And he is beautiful and radiant in all his splendor! Of you, Most High, he bears the likeness.'

Francis begins his Canticum with the image of the sun, which seems only natural in light of the fact that, according to the Legend of Perugia, he considered the sun to be the most beautiful of all creatures, as the one most comparable to God. This is why Francis put the sun as the title at the beginning of his Canticum of the Creatures (Steiner 1990).

Barsi emphasizes that in the case of the sun appearing in the work, it is a poetic image adding that as such it should never be reduced to merely the material element in it, since the poetic image is "a dream world, an imagination, a vision."²⁷ He also points out that no single image in the work can be treated by itself, since the work forms an indivisible whole, the order of the elements in it and the structure in which the given image is embedded are essential (Barsi 2005: 41). According to hagiographic accounts, Francis loved light and brightness – in one place he even wrote "every day when we wake up, we should give thanks." And we know that the Canticum was composed at sunrise shortly after Francis had returned home from the Holy Land with sick eyes. Back home, he underwent various treatments: they tried to cure him by burning him with a hot iron, without success (Fortini 1992: 692, Jørgensen 1912: 335–336). St. Bonaventure reports that before his operation, Francis prayed to God and asked Brother Fire to have mercy on him and restore his health (Bonaventura da Bagnoregio 2006: 87, Kelly-Gangi 2010: 75). Francis became physically blind, which was also a great trial for him because he was a visual type: he knew what it meant to have the greedy curiosity of an eye that could not get enough of the beauty of the created world. Based on the above biographical data, it can justly be assumed that Francis is not singing about the sun itself here, but rather about its mental image seen with the inner eye of his mind. The adjective *bellu* 'beautiful' occurs only three times in the work, in each case in connection with objects which give light (sun, moon, fire). So Francis finds the shiny, radiant material beautiful. Barsi also notes that "the Franciscan cult of the sun is a kind of rapture before the substance radiating from within" (Barsi 2005: 41 – My translation P.P., see also Redl 1988: 363–373).

27 It may allow to infer that a specific, individualized version (or rather component) of the general linguistic worldview (LWV) appears in the poetic images.

It is important to point out that Francis does not address the sun as *mi' Signore* 'my Lord' (as he addresses God in the work), but uses the word *messor*²⁸ instead. The sun in the Canticle is masculine, so it is a man from whom the radiation is directed toward us. On the one hand, because of its inexhaustible radiation, the outpouring of light, Francis calls the sun 'Lord,' since this quality evokes the infinite and free love flowing from God, on the other, in addition to the adjective *radiante*, Francis also uses the expression *cum grande splendore* 'in all his splendor'.

We know from Dante's works that the word *splendore* 'splendor' originally denoted a light that shines in another place after being reflected from an object (Pál 2001: 70). The source and center of the light is therefore God himself (*Altissimu* 'Most High'), and the sun is the first object that encounters this divine light, and from which the light then radiates to finally reflect off the other creatures. The sun is beautiful and radiant, because the light from God pours on it, and with its great brightness it conveys the meaning of the Most High God (i.e. it expresses him). The description of the sun and the adjectives related to it, lead us into the inner world of the author. In this inner world, the sun evokes the image of the father, which seems to be supported by its place in the sequence: Brother Sun's partner is Sister Moon, they are followed by Brother Wind and Sister Water, followed by Brother Fire and our Sister Mother Earth, who is in a grammatically prominent place, as it is not only a *sora* 'sister,' but also a *matre* 'mother'. Barsi points out that in the work only the sun appears as father and the earth as mother (*Madre Terra*),²⁹ so that they belong more closely to each other, as if embracing the rest. He adds furthermore that this has indeed nothing to do with the outside world (Barsi 2005: 42).

Here in the Canticle, ancient, mythical images emerge from the depths of what Jung calls the collective subconscious, where the image of the begetting father evokes the heavenly Father: *de te, Altissimo, porta significatione* 'Of you, Most High, he bears the likeness'. We should keep in mind what Francis explicitly says here claiming that the sun is not an allegory of God the Father, but his symbol. Francis calls the sun (and all that it represents, God as well) his brother. Francis' sun shines

28 According to Pál's explanation, *messor* here does not mean 'envoy' (an emissary of God), but can be traced back to a title given mainly to judges in the Middle Ages. Pál sees the reason for this in the late classical and early Christian tradition, in which the personified sun appears as a judge. (Even in the pagan world, this was referred to by the expression *sol iustitiae* 'sun of justice'). Several arguments seem to support the assumption that the sun appearing in the work is a symbol of Christ. Pál notes that Christ is born with the sun on December 25 (the pagan type of this is the veneration of *sol invictus* among the Romans). The Gospels also define Christ as light in several places (cf. Jn 1: 4–5). When describing the Transfiguration of Jesus, the evangelist notes that "his face shone like the sun" (Mt 17: 2). When Francis addresses the sun with the title of judges, the above cultural connection, which also has a rich iconographic tradition, is presumably behind this (Pál 2001: 69).

29 The image of this is also preserved in the Hungarian compound *anyaföld* 'mother earth'.

not only in the sky, but also in his own soul. According to Jung, the image of the sun represents the full energy of the human soul. According to psychoanalysts, images and visions connected to the sun indicate the greatest transformation of the human person. (Compare the defining role of the sun in the painting of one of the greatest Hungarian painters, Tivadar Csontváry Kosztka³⁰).

After a dark night (the night of his soul), Francis is now sure of his salvation and celebrates the sun and with it the sacred order of the world. In the image of the sun depicted by Francis, the father is present, who in the *Canticle* actually merges with the image of the Heavenly Father and Christ (cf. note 22). In connection with this we can recall the words of Jesus Christ according to which “The Father and I are one” (Jn 10: 30)³¹ and “Whoever has seen me has seen the Father” (Jn 14: 9) (cf. Ratzinger 2005: 101–107). In the ancient solar cults³² the earthly ruler was considered a relative of the sun, and we know that Francis also wants to be a messenger of a great king. This great king in Francis’ worldview is Christ, because when he calls God his brother, he is talking about the incarnation of the Most High. Barsi says that this is not missing, nor can it be missing from the *Canticle*, because it forms its basis: “mediation is not done by matter as matter, but as God’s creation and the being of the incarnated second divine person” (Barsi 2005: 43. My translation – P.P.).

The Franciscan Linguistic Worldview of the Moon

Laudato sí, mí Signore, per sora luna e le stelle, in celu l’ái formate clarite et pretiose et belle.

‘Be praised, my Lord, through Sister Moon and the stars, in the heavens you have made them clear, and precious, and beautiful.’

30 “The sunlight is raging in the realm of Tivadar Csontváry Kosztka. The ruins of Taormina are on fire, the sky is illuminated by the rays of the setting sun. The six huge pillars of Baalbek’s temple shine like the sun.” T.K. Csontváry, K.T. Autobiography, Foreword by Gábor Szighethy (Szighethy 2003: 4. My translation – P.P.).

31 The English equivalents of all the biblical texts in this paper are based on *The New American Bible*, Catholic Book Publishing CO. New York, 1991.

32 An essential difference between the ancient natural religions and Francis’ *Canticle of the Sun* is that in the former the sun is not only a life-giving power, but also a destructive force. This duality, however, is not present in Francis’ work: the sun appears as a brother. The Most High “bends down” to the human, the inner psychic forces of the human are reconciled with the person’s conscious world. This first image therefore also carries a message about reconciliation.

Here, after describing the image of the sun, Francis turns to the night and the lights of the night: the moon and the stars.³³ In Greek mythology, night usually symbolizes the state before the creation of the universe, chaos (*Nyx* is the daughter of *Chaos*), and at the level of individual life, the darkness before rebirth, death. In antiquity, night is the mother of the gods, death and night embody feminine energies, the latter having a maternal aspect. Examples of their representation as female figures can often be found in the arts.³⁴ The main attribute of the night is the waxing moon, and in this verse we also find the moon mentioned for the first time. Its place, like that of the stars, is *in cielu* 'in the heavens,' which in a religious poetic language clearly refers to the divine world. The moon is an important symbol: the planet of the night, according to the tradition, the embodiment of the female principle, the counterpart of the sun. Its symbolic properties are also seen as the opposite of the symbolism of the sun: water, North from the four cardinal points, and winter from the seasons are assigned to it. A certain opposition between the sun and the moon is also reflected in Francis' work, since while the sun is a masculine (*frate sole*), active element, the moon and the stars are feminine (*sora luna e le stelle*) and passive.

In antiquity, the moon is the expression of transition, transformation, growth and fertility, the symbol of movement and time, the path from life to death. But since "it disappears for three nights every lunar month, as if dying, then reappears and grows, it is not only a symbol of death, but also that of rebirth" (Pál – Újvári 2001: 216–217. My translation – P.P.). In Christian symbolism, the beauty of the Virgin Mary was also compared to it (Song (Sg) 6:10). In the depictions of the Immaculate Conception, Virgin Mary often stands on a crescent moon, receiving light from the Sun, her Son.³⁵

In the Canticle, turning to the moon, as most specialists claim, means downward movement. (After describing the privileged position of the sun, we move down the chain of creatures, from the level of father and mother (*pater* and *mater*) to the level of the sister and brother (*soror* and *frater*). This downward progression also occurs on a spiritual level. "The moon is the first step down. (...) This song descends to the

33 The act of turning to the night involuntarily recalls the lines of Novalis (1772–1801): "*Aside I turn to the holy, unspeakable, mysterious Night*" Novalis: *Hymns to the Night* 1. However, while in Novalis' hymns we find the intertwining of sleep, death and night, in Francis' Canticle, turning to the night means descending into the depths of human's instinctive world and opening up to his own instinctive world, which for him is actually reconciliation.

34 The words *night* and *death* are feminine in both Latin (cf. *nox, mors*) and Italian (cf. *notte, morte*). In the paintings of the Polish symbolist painter Jacek Malczewski, Death usually appears as a female figure.

35 Cf. *Immaculate Conception* by Murillo, 1678, Madrid, Prado, and *Madonna and Child on a Crescent Moon* by Albrecht Dürer, 1511.

deepest part of the human world, to Sister Death, but already here, on the first step, it mystically accepts death," Barsi says (Barsi 2005: 43. My translation – P.P.).

Turning to the lights of the night³⁶ and accepting death in the image of the moon, however, also means that Francis accepts death not as the final state of total annihilation, but as rebirth, as something to which he is related, as if anticipating the addressing of Death as his sister. The lights of the night are clear, precious and beautiful. *Clarite* 'clear'³⁷ is the first feminine adjective to occur in the Canticle, but *pretiose* 'precious' already refers to sacredness.

The Franciscan Linguistic Worldview of Wind and Water

Laudato si' mi' Signore, per frate vento et per aere et nubilo et sereno et onne tempo, per lo quale a le tue creature dá sustentamento. Laudato si' mi' Signore, per sor' aqua, la quale é multo utile et humile et pretiosa et casta.

'Be praised, my Lord, through Brothers Wind and Air, and clouds and storms, and all the weather, through which you give your creatures sustenance. Be praised, my Lord, through Sister Water, she is very useful, and humble, and precious, and pure.'

In this verse, it can be observed that the author of the Canticle is turning more and more to the earthly things which are close to us. Wind is still between heaven and earth, but water is already closely connected to the earth. It cannot be denied, however, that the active, masculine principle of wind and the feminine principle of water, which is the primary matter itself, form an inseparable whole, not only in

36 This is based upon a medieval tradition which can be traced back to the Church Fathers, who considered the moon to be the symbol of the Old Testament and the sun to be the symbol of the New Testament. In this sense, Francis sees the moon as a divine promise shining in the night (even in the night of his own soul).

37 Barsi claims that Francis uses this epithet (and the subsequent *pretiose*) perhaps not consciously, but subconsciously in reference to Clare of Assisi (1194–1253), who followed his example. He adds furthermore that Brother Thomas of Celano in his work about St. Clare of Assisi also uses the two epithets together (Barsi 2005: 46). We only add the obvious etymological fact to the aforesaid that the first name *Clare* (It. *Clara*) comes from the Latin adjective *clarus* (in the feminine form *clara*) meaning 'bright, shining, clair'. However, Barsi also warns that "one should not think that when Francis calls the moon and the stars 'clarite et pretiose,' he is thinking of Clare, but rather that, by using these adjectives, he is moving in the same direction as Clare's name, the consecration of her virginity, that is toward the sacred world" (Barsi 2005: 44. My translation – P.P.).

mythology and in the poetic world (in the poetic world of Francis), but also in the biblical-liturgical world.

In the Old Testament, the Hebrew word *ruach* 'wind' is usually interpreted as 'spirit': *ruach* is the divine principle of the world (cf. "a mighty wind swept over the waters" Gn. 1: 2). Water, as the primary element of cosmogonic legends, is the womb itself, the *Magna Mater*, the return to the origin, the reintegration. In the case of water, the lack of definite contours, the loss of form includes the possibility of the end of the old life, death, but also the possibility of rebirth: this is the basis of the ritual sprinkling of water and the bath in purification ceremonies. Béla Hamvas, a well-known Hungarian writer and philosopher, summarizes the ancient meanings associated with water in his work *Scientia Sacra* (Hamvas 1995). The liberating, purifying and life-giving role of water lives on in the ancient rite of Easter water consecration performed at night in the Roman Catholic Church. There are many manifestations of this in the Bible: wind and water participate together in the liberation of the people of Israel from Egyptian captivity (cf. Ex 14: 21–22). "I will sprinkle clean water upon you to cleanse you from all your impurities, and from all your idols I will cleanse you. I will give you a new heart and place a new spirit within you..." – says Ezekiel (Ez 36: 25–26). "No one can enter the Kingdom of God without being born of water and Spirit" Jesus says to Nicodemus (Jn 3: 5). These contents, if not all consciously, are certainly living in Francis' mind subconsciously. From the fact that Francis calls the wind, which strangely enough occurs without adjectives in the Canticle, his brother (*frate Vento*), it naturally follows that he is related to it. After all, what is the wind like? It is the opposite of any kind of settling down: it is constantly in motion, dynamic, free. Jesus also describes the wind to Nicodemus when he talks about the Holy Spirit:³⁸ "The wind blows where it wills, and you can hear the sound it makes, but you do not know where it comes from or where it goes" (Jn 3: 8). The aforementioned qualities of the wind are characteristic of Francis as well: he is full of energy, he is constantly in motion (he lives the life of itinerant, mendicant friars), he is free (only those who live in poverty can be truly free).

Francis rejoices in all forms of Brother Wind. These are *aere* 'air,' *nubilo* which actually comes from the word 'cloud,' but in Italian it also means 'bad weather,' in the work it is associated with the word *sereno* 'clear sky,' together they mean 'good and bad weather'.

The phrase *onne tempo* refers to the weather, the changing of the seasons, which sustains life in Francis' worldview. The preposition *per* here grammatically refers to the weather through which life is sustained. (The same grammatical structure is repeated in the verse about fire). Francis expresses here that all kinds of

38 In the New Testament wind is a common symbol for the Holy Spirit.

weather praise God. According to Barsi, the phrase *onne tempo* also has a figurative meaning here: it denotes all kinds of mental states. What follows from this is that Francis accepts both the opposing external and internal psychic forces, and perceives them as through which God gives life. This attitude is the confirmation of the behavior already discovered above that Francis reconciles with his deeper self (Barsi 2005: 46).

Water, which is essentially a feminine element, and thus is the opposite or rather a complement of the masculine wind, is not dynamic. (There is no action verb in the line about water). As with Sister Moon and the stars, only the mere existence of water is qualified: useful, humble, precious, and pure. The last two adjectives in the original are *pretiosa* and *casta*. Note that the three of the four adjectives have nothing to do with water as a substance: humble and precious (the meaning of *pretiosa* in Francis' language usage is 'sacred'), *casta* means 'sexually pure,' that is 'chaste, maidenly'. (Francis deliberately does not use the word *pura* here, as it would solely mean 'not polluted'). The abstract meaning of the last three adjectives seems to support the assumption that the first one (useful) also may have a more abstract meaning. They emphasize the helpfulness of the useful (together: useful and humble) Sister Water.

According to Barsi, the adjective *useful* underlines the helpful, benevolent female presence, which is at the same time reserved, dedicated to the Lord, sacred, and morally pure (*casta*) (Barsi 2005: 47).³⁹

In the ancient legends and in the Bible, the dual nature of wind and water is shown, their characteristic feature is that they are both positive and negative forces at the same time: they cannot only give life, fertilize, create, but also destroy, cf. "See, the storm of the Lord! His wrath breaks forth / In a whirling storm that bursts upon the heads of the wicked" (Jer 23: 19). In the Old Testament, God washes away the sinful world with the Great Flood (Gn 7: 17–24).

Francis, however, does not have this duality: he does not only sing about wind and water in his Canticle, but about the unity of the two, their life-giving marriage. In this we see the manifestation of acceptance, of a great reconciliation, which brings comfort to the human soul, and thanks to which all threatening and destructive features disappear from the primitive elements.

39 This evokes the image of the handmaid of the Lord, which also occurs in one of the fundamental prayers of the Roman Catholic Church, the *Angelus*, cf. *Ecce ancilla Domini...* 'Behold the handmaid of the Lord...'

The Franciscan Linguistic Worldview of Fire

Laudato sí' mi' Signore, per frate focu, per lo quale ennalumini la nocte, et ello é bello et iocundo et robustoso et forte.

'Be praised, my Lord, through Brother Fire, through whom you brighten the night. He is beautiful and cheerful, and powerful and strong.'

Although there is a separate verse about fire in the Canticle, fire and water are actually related in the sense that, like water, fire also belongs to the four primary elements: "fire and water are the polar principles of the universe" (Pál – Újvári 2001: 490). As already mentioned above, while water is feminine, passive, fire is a masculine, active element: together they are the sources of life. Like water, fire is also ambivalent: it can appear as a divine, creative, but also as a demonic, destructive force.

According to the ancient philosophers and Jung (Frenyó 2016: 30–34, Jung 2012), fire is a symbol of life, vitality (*élan vital*), and renewed life. Just as the phoenix that burns to ashes in the fire and then comes back to life is a symbol of rebirth and resurrection, so the practice of consecrating fire at Easter (*lumen Christi*) also symbolizes resurrection. Fire can also be a means of purification, as in Dante's *Divine Comedy*, in which souls who repented before their death do penance in purgatory. In the Old Testament, fire is a sign of divine revelation: Yahweh appears to Moses in a bush which is on fire but does not burn up (Ex 3: 2) and leads the chosen people in the wilderness in the form of a pillar of fire (Ex 13: 21). It is important to note here that in the eternally burning fire there is God, who wants to communicate to man that timeless existence is his fundamental quality. To Ezekiel, the Lord appears in the form of four seraphim accompanied by fiery wheels (Ez 1: 27). In the New Testament, fire indicates the coming and presence of the Holy Spirit (Mt 3: 11). The "tongues as of fire" appearing above the heads of the apostles in the images depicting Pentecost also refer to him. Nonetheless, fire can also be a destructive force: Jeremiah describes the Lord's anger as fire (Jer 4: 4), and judgement hits sinners in the form of fire (Psalms 21: 10).

In the Book of Revelation, anyone whose name is not found written in the book of life is thrown into the pool of fire (Rev 20: 15). Fire as means of punishment is also presented in medieval depictions of hell. A vivid example of this is the left-hand side of Hans Memling's *Last Judgement triptych*, on which the damned are cast down into the abyss, where they are engulfed in flames.⁴⁰ In myths, the destructive power of fire returns everything to its original state.

⁴⁰ According to an early theological notion, hell is the place where God's love burns. An interesting addition to this is that the Old Slavic word for hell (*peklo*) is etymologically related to

We do not know how much Francis knew of the ancient myths, but we do know that he was an educated young man, and he certainly knew the Bible well. However, just as water does not have a destructive side in Francis' world, neither does fire, since Francis addresses him as his brother (*frate focu*).

When Francis sings about water or fire, he not only moves in the realm of poetic imagination, but also accepts them in their everyday reality. From his contemporary and biographer, Brother Thomas of Celano, who was also a friar of the Franciscans, we know that Francis had an almost childlike admiration for fire (Dalarun 2016: 158). He did not allow the wick or the candle that gave light in the darkness of the night to be extinguished, he liked to sit by the fire and meditate, and once his clothes caught fire from the campfire, he only extinguished them on the guardian's instructions. This fraternal attachment⁴¹ remained even when the doctors treated Francis' eyes with the rudimentary medical tools of his time, burning. Francis then said to the fire "*Show yourself polite and good toward me. I have been loving you in the Lord up to this point*" as Brother Thomas of Celano recalls the scene. This love and admiration for fire can be interpreted on a conscious level, even giving a theological explanation that for Francis, fire is a symbol of eternal light. Francis' attraction to fire is, however, deeper, it is instinctive. He admired fire for the same light radiating from within that he admired the Sun, emphasizing this time that fire illuminates the night.

Fire is also the symbol for Eros and libido, the equivalent of a person's inner energies. When Francis talks about it, he is also talking about himself, his deepest instincts, accepting them. So what is the fire like which Francis talks about? In the original order of the Canticle, it is *bello* 'beautiful,' *iocundo* 'cheerful,' *robustoso* 'powerful' and *forte* 'strong'. It is important to note that the adjective *iocondo* (in modern Italian *giocondo* 'cheerful'), which can be directly associated with joy, occurs exclusively in connection with fire in the work. Barsi points out that the fire which Francis calls his brother and about which he talks is already losing its destructive power: "eros and agape are meeting. This is the fire that glows but does not burn" (Barsi 2005: 48. My translation – P.P.).

For a person, fire can also be a symbol of prophetic calling and vocation, when this person becomes the bearer and announcer of the divine message for the community. This is expressed when, in the Old Testament, the prophet Elijah goes up to heaven in a whirlwind with a flaming chariot and flaming horses (2 Kgs 2: 11). We

the Slavic *pektъ* meaning 'bake, burn' just as the Old Slavic word for sin (*grěchъ*) is related to the Slavic *grěтъ* meaning 'warm, bake, burn'. (Although it is a very common concept, it can be somewhat misleading to refer to hell as a specific place, as it is perhaps more correct to think of it as a state of complete and final isolation from God).

⁴¹ Pál notes that one of the adjectives used by Francis to describe fire, *robustoso* 'powerful,' would be *robusto* in modern Italian. According to him the *-so* ending of the adjective here "emphasizes trust in fire, attachment to it, and individuality" (Pál 2001: 71).

know about Francis that he was fueled by huge ambitions from his youth: he wanted to serve a great lord or king, and in the end he chose the King of Kings.

Barsi comments about the apparition described in the work of Brother Thomas of Celano: the combined image of the sun and fire also appears in I Cel. 18th: an ancient image of the chariot of fire of the sun. (...) This was the soul of Father Francis, the brethren concluded after the vision. (...) The cult of the sun usually turns into a hero myth. In this small group gathered around Francis, there was great reconciliation, the reconciliation that they knew had already been fulfilled in their father. Thus, the cosmic elements in the Canticle became the expression of a great transformation of the soul, the symbolic language of an inner journey, the language of spiritual ascension (Barsi 2005: 49. My translation – P.P.).

The Franciscan Worldview of Mother Earth

Laudato si' mi' Signore, per sora nostra matre terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

'Be praised, my Lord, through our sister Mother Earth, who feeds us and rules us, and produces various fruits with colored flowers and herbs'.

In this verse, where Francis first refers to 'we' in the form of the possessive pronoun *nostra* 'our,' he reaches down from heaven (sun, moon, stars) to the earth. The *Canticle of the Sun* starts with an upward aspiration, only to move downward, to the earth. The aforementioned journey also takes place on a spiritual level: from the ascent to the sky, down to the great depths of human existence. The earth, which is both mother (*matre*) and sister (*sora*), occupies a prominent place in the work. It is not referred to by four elements (adjective, noun or verb), like other creatures, but by three verbs, like heavenly things, for example the sun and the moon. These verbs are: *sustenta* 'carries,' here 'feeds,' in a more literal English translation 'sustains,' *governa* 'rules,' and *produce* 'produces'.

Three is also the number of things produced by the earth (e.g. *fructi* 'fruits,' *flori* 'flowers,' *herba* 'herbs'). All of this structurally supports the assumption that Brother Sun and Mother Earth belong together and form a unity. Mother Earth has a prominent place in the Canticle, as it is placed on the same level as Brother Sun "bearing the likeness of the Most High" and also characterized by three lexical elements (cf. Pál 2001: 74). In the case of Mother Earth, we again deal with a primary element. In the sacred union of the heaven (the sun – father) and the earth (mother), the earth is the passive, feminine part of the pair. At the same time, Mother Earth, as

the life-giving and nourishing female principle of the pair, is primarily a mother, and only in its activity does it become a companion, a sister (*sora*) of man in the Canticle. Grammatical arguments can also be presented to support this view: *madre terra* is an independent subordinating structure, and as such a grammatical unit it is only secondarily connected to the element *sora* 'sister'. We should not forget that the earth is a complex ancient symbol: it can symbolize the human world or imperfection, since the Lord created man and other creatures from it (Gen 1: 24), it can be a symbol of fertility: the mother of all creatures, "*who nourishes everything in the world*" (Homer, XXX. *Hymn to the earth, mother of all the living*), it embraces, like a mother protects her child (cf. Lat. *tellus* 'the earth, ground, (mother)land, country'). The earth can symbolize the beginning of life (womb), where the body rests after death, cf. "*A great anxiety has God allotted, / and a heavy yoke, to the sons of men. / From the day one leaves his mother's womb / to the day he returns to the mother of all the living*" (Sir 40: 1). In the hermeneutical tradition, "the trial of the earth" means the descent into hell. In the above sense, the metaphorical equivalent of the earth can also be the cave symbolizing the womb. (Note that the dead body of Jesus was also placed in a cave after being taken down from the cross (Lk 23: 53)).

In Hungarian folk tradition, the earth is also a symbol of life and death. In some Hungarian villages, in the past, both the newborn and the dead were placed on the ground, which had an ancient meaning: only through this threshold could one enter the world of the living and the world of the deceased ancestors (Pál – Újvári 2001: 159). As the opposite pole of the heaven, the earth is also a symbol of the deep, the underworld, and death, but in many cases this death is not final destruction, but a death that also carries the hope of rebirth. Therefore, the contact with the earth, the return to the mother earth also expresses renewal, the promise of rebirth. The following words of Jesus also refer to this: "*Amen, amen I say to you, unless a grain of wheat falls to the ground and dies, it remains just a grain of wheat, but if it dies, it produces much fruit*" (Jn 12: 24).

We can find the equivalent of many of the meanings of the earth described above in certain episodes of Francis' life, and the role of the earth in Franciscan mysticism is also based upon this. From the biography of St. Francis by Brother Thomas of Celano we know that at the beginning of his conversion, Francis often went to a cave near Assisi to meditate, where he was accompanied by a young friend. Brother Thomas of Celano also mentions (Cel. 1, 5, in Dalarun 2016) that Francis always came out of the cave exhausted, which suggests that this cave was a place to search for and to fight with himself. (Here, therefore, the cave, that is to say, the depth of the earth, appears as the scene of the conflict of human mind, which is well known from psychology). We know that in order to avoid his father's wrath, Francis hid in a cave near the village of San Damiano. He spent about a month in this dark, narrow place. When he came out of the cave and returned to town, though

hungry and dirty, yet reborn, after many further trials he felt able to stand before his father and the bishop of Assisi, and renounce his patrimony. Here, the depth of the earth appears in the role of the protective Mother Earth, who also helps Francis in finding his way, but the motif of descending into the underworld (into his own subconscious), is also present (the cave like a grave). For Francis, this descending also means full acceptance of himself, and carries within it the motif of rebirth. The cave is also included in the story about Francis' receiving the sacred stigmata on Mount Al Verna (1 Cel. 14.3 in Dalarun 2016). And we should not forget about the small cave at Greccio, where Francis wished to celebrate Christmas in a new way by reenacting the Birth of Jesus in Betlehem⁴² in order that the locals could spiritually experience the incarnation of God. As St. Bonaventure wrote: "*Francis became a child with the Child*" (*factus cum Puero puer*). The cave appears here as a womb, where new, heavenly life is born, and the divine world comes into contact with the earthly world. In his study on the *Canticle of the Sun*, Barsi refers to the ancient image of the tree reaching up to the sky, the axis of the world (*axis mundi*), which, according to the Brother Thomas of Celano (1. Cel. 1. 13 in Dalarun 2016), also appeared in one of Francis' dreams (Barsi 2005: 50). In his last days, Francis imitated Christ: he blessed the bread, broke it, and then distributed it among his disciples. After that, he had the part about the Last Supper read out from the Gospel of John.

For Franciscans, the celebration of Francis' death is similar to Easter (*pascha*), and death itself is a transition (*transitus*) in the Franciscan liturgy. Brother Thomas of Celano in his *Second Life of St. Francis*,⁴³ wrote:

the dying Francis made this last request: When you see me dying, lay me naked on bare ground, (...) and leave me there even after my last breath, for as long as it takes to walk a thousand meters at slow pace (2 Cel. 162–163. cited by Barsi 2005: 50).

St. Bonaventure emphasizes the resemblance to Christ in this nakedness: Francis wishes to be naked like Christ on the cross. Francis, who sings about Mother Earth, wishes to lie in the lap of the earth. In this regard, we can recall the great Hungarian poet Dezső Kosztolányi and his poem *On the Earth*, whose motto was taken from Byron's *To love the earth*. One cannot fail to notice the similarity between St. Francis of Assisi's relationship with Mother Earth and the message of Kosztolányi's poem, in which the image of Mother Earth giving peace in death also appears. In the poem, Kosztolányi, like Francis in the *Canticle*, testifies that he is bound to the earth by

42 With this, St. Francis began the custom of the Christmas chrèche, which was spread, for example, in Poland by his followers, the Franciscan friars, in the 13th century.

43 Cf. Dalarun 2016.

a kind of a mother – child relationship. With Francis, however, there is more to it. He is in unity with the earth and through it with God. The promise of renewal, a kind of rebirth, appears in many ancient myths related to the earth. In the depths of the earth, in caves to which he felt an instinctive attraction, Francis experienced a complete acceptance of the depths of his own personality. For Francis, however, reconciliation with oneself and the earth-bound rebirth found in ancient myths can only be realized by linking inseparably to Christ. This is why Francis waited for Sister Death singing, his joy can only be understood from this point of view. What was merely a vague promise in the myths, Francis saw as fulfilled in Christ in relation to his own life.

The Franciscan Linguistic Worldview of a Person Seeking Reconciliation and Peace

Laudato si' mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore, et sostengo infirmitate et tribulatione.⁴⁴

Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, ca da te, Altissimo, sirano incoronati.

'Be praised, my Lord, through those who forgive for love of you, through those who endure sickness and trial. Happy those who endure in peace, for by you, Most High, they will be crowned.'

Most of the specialists dealing with the *Canticle of the Sun* speak of some kind of discrepancy here, although this verse and the one following it are also formally closely connected to the previous verses (Doyle 1981, Paolazzi 2010). The word *Altissimu* 'Most High,' which occurs twice in the first verse of the work as a reference to God, the main object of the praise, occurs again here. On the one hand, this underlines that God is still the object of praise, but Francis does not envision reaching him by bypassing the material world, and on the other, it also indicates that Francis considers this verse an integral part of his work. Coming to this part, it can be concluded that with the part about Mother Earth, the cosmic section of the Canticle, the presentation of the external, created world through nine verses, ends, (in this sense, a caesura really follows), and Francis reaches all way to man. In the

44 Regarding these words, Pál notes that the word *infirmitate* has the meaning not only of 'disease,' but also of 'misfortune, trouble,' so it is similar to the meaning of *tribulatione*, but the latter comes from the Greek word *tribolos* 'thorn,' and thus also refers to Christ's Passion (Pál 2001: 72).

human world, two elements play an important role: *amore* 'love' and *morte* 'death,' and we know that Eros and Thanatos form a special pair in Greek mythology. At the same time, it is important to see the deep-rooted unity between the first two: the cosmos and man, which Francis also sees, and which is why he considers this section to be the final explanation of what he had to say previously. This opinion can also be illustrated by some facts from Francis' biography. As the child of a merchant family, Francis is open to human relations, using a fashionable expression, he has good communication skills. He is able to communicate with people of all kinds and ranks, and even with people of other religions. A very vivid example of this is that in 1219, Francis went to Egypt and crossed over to the Muslim camp in the middle of the Fifth Crusade in an attempt to put an end to the conflict and won the favor of the Egyptian sultan, al-Kamil.

Francis' relationship with people, like his relationship with the created world, can be characterized by two adjectives: personal and peaceful. Barsi says about Francis that it was never Mankind, never Man, but always the specific person in front of him that was important for him, quoting Chesterton's humorous saying regarding the uniqueness principle of Franciscan philosophy, according to which Francis "*could not see the wood for the trees*" (Chesterton 1987: 110–111).

Barsi (2005: 53) points to the contrast between the modern man's worldview and the Franciscan way of thinking. The modern man sees the world in a dualistic way: our relationships with other people are governed by principles of politeness (cf. Leech 1983, Brown & Levinson 1987), while we want to dominate nature, or, in certain ages, outright tame it. Humans, however, are also part of the cosmos and nature. This leads to a tragic disunity. Finally, the aggressiveness shown toward nature affects man and his relationships: thus our world becomes aggressive and threatened.

Nonetheless, there is no trace of this dualistic approach or disruption in Francis. He is both the friend of the cosmos and of Man. And by God, this Man reconciled with the cosmos, his fellow human beings, and with himself is crowned. When Francis calls the things of the created world his brother and sister, he is not speaking in allegories or under the influence of some kind of sentimentality, but he is simply expressing himself. Francis' specific attitude toward the world and his fellow human beings stems from his Christian faith on a conscious level, and his deepest feelings on a subconscious, instinctive level.

The Franciscan Linguistic Worldview of Death

Laudato sí' mi' Signore, per sora nostra morte corporale, da la quale nullu homo vivente pó scappare, guai a quelli che morrano ne le peccata mortali, Beati quelli ke trovará ne le tue santissime voluntati, ka la morta secunda no 'l farrá male.

'Be praised, my Lord, through our sister Bodily Death, from whose embrace no living person can escape. Woe to those who die in mortal sin! Happy those she finds doing your most holy will. The second death can do no harm to them.'

Like the most verses of the Cantic, this one also begins with glorification: *Laudato sí'* 'Be praised'. The glorification, however, is not addressed to death, but to the Lord. Francis calls death his sister (one should not forget that death is a feminine noun in Italian), but this is not some kind of euphemism, since he explicitly states that there is no escape from death for the living. Francis does not talk about what death is like, since he has no experience of it,⁴⁵ he simply accepts it and reconciles himself to the prospect of it. This is the same way of thinking with which Francis turns toward the other creatures (e.g. to the four primary elements: fire, water, air, and earth), and fits perfectly in line.

This verse is also organically connected to the previous ones, since the Cantic begins with the praise addressed to the Most High (*Altissimu*), who exists outside of time and with the presentation of the birth of the earthly light (the sunrise) and continues until death, while there is a continuous connection between the elements occurring in the work. Through the days and nights, and through the alternation of seasons, through good and bad weather until death (the death of the individual) the path leads to perpetual light, to God, for those who live according to his holy will. The 'second death'⁴⁶ (*la morta secunda*), which Francis obviously uses in the sense of 'spiritual death, damnation,' will literally do no harm to those whom the first death 'finds doing God's most holy will' (*ke trovará ne le tue santissime voluntati*).

Referring to St. Paul, St. Bonaventure notes that the path which Francis takes in the *Cantic of the Sun* is the path of the cycle of love, the spiritual road of the outpouring and return of divine love, a kind of *itinerarium mentis*⁴⁷ (Pál 2001: 75, Bonaventure 1993). The biographical fact that this part of the Cantic was written

45 If not of death itself, Francis certainly had experience of the sight of a body mortally wounded in battle, or tormented by disease, or beginning to decompose.

46 Barsi identifies the 'second death' with the complete and final closing of individuals into themselves.

47 This Latin term is a reference to the title of St. Bonaventure's *Itinerarium mentis in Deum* (Bonaventure 1993).

shortly before Francis' death may allow to infer that Francis is also talking here about his own death and his relationship with it (Le Goff 2006, Doyle 1981). Barsi notes that the part about Sister Death is not an exhortation to Christian acceptance of death, but rather Francis' acceptance of his own death (Barsi 2005: 54).

In one of his letters, Francis writes that the desire to possess,⁴⁸ the desire to possess oneself makes death a bitter and painful experience. Francis' relationship to death is somewhat different from the perception of death of his time. For him, death is not some kind of horror, not joining the *danse macabre* led by a pale skeleton as this motif appears in several medieval depictions.⁴⁹

For Francis, death is a peaceful transition, the threshold through which the believing soul enters the heavenly kingdom.⁵⁰ According to him, the path of creatures leads to eternity, but it is not the continuation of the individual's life on earth at some higher level, nor is it some perfected version of the life according to the individual's way of being, but the life according to Being exceeding our earth-bound concepts.

Laudate et benedicite mi' Signore' et ringratiate et serviateli cum grande humilitate

'Praise and bless my Lord, and give thanks, and serve him with great humility.'

The *Canticle of the Sun* ends with a call to praise God, to serve him humbly and to give thanks to him. Comparing this line with the previous verses, an important difference is that the passive voice has become active here, cf. *Laudato sí'* → *Laudate* 'Be praised → Praise'. The subjunctive form *serviateli*⁵¹ deserves here special attention. Its categorical imperative meaning, which is stronger than that of the other simple iterative forms in this verse (cf. *laudate* 'praise,' *benedicete* 'bless,' *ringratiate* 'give thanks'), can hardly be rendered into English by the form 'serve him'.⁵² With this verbal form Francis emphasizes the priority of humble service over anything else. This is consistent with the Franciscan way of life, according to which: "love and praise are servitude with humility and in humility."

48 This is supported by the fact that in our modern world, many perceive death as a final annihilation, and the death of a close, loved person is usually experienced as a painful loss. For a person living in the real world, it is truly saddening to see how their loved ones die beside them, how the world changes around them.

49 A fine example of this can be seen in one of the side chapels of St. Bernard's Church in Cracow.

50 Franciscan poet and translator Dénes Szedő (1902–1983) calls death *kapukat táró, hú nénénk* i.e. 'our faithful aunt opening gates' in his free Hungarian translation of the *Canticle of the Sun*.

51 In modern Italian it would simply be *servitelo* (Pál 2001: 73).

52 Be reminded that in the course of the history of the English language, the forms of the former subjunctive coincided with the forms of the declarative.

The *Canticle of the Sun* is a vivid example of the childlike way in which Francis was able to rejoice in the things of the created world, that is in the fact that God, through creation, gifted his creatures with the joy of existence. This passionate admiration for creatures, this direct turning to them, which in the eyes of the world may seem like foolishness,⁵³ came from the heavenly way of looking at things. In this regard, it is worth quoting a passage from the Gospel of Matthew, where Jesus actually made a childlike spirit the condition for salvation: “*And said: ‘Amen, I say to you, unless you turn and become like children, you will not enter the kingdom of heaven’*” (Mt 18: 3).

Francis’ joy, which shines through the created world, and about which he sings in his *Canticle*,⁵⁴ is in a certain sense similar to Mozart’s music. This joy, though experienced in this world, was not of it.

References

- Appleton George (ed.) (1985): *The Oxford Book of Prayer*. Oxford University Press, Oxford.
- Banniard Michel (1992): *Viva voce: Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en occident latin*. Institut des études augustiniennes, Paris.
- Banniard Michel (2008): *Du latin aux langues romanes*. Armand Colin, Paris.
- Balázs Géza (2007): *Szövegantropológia. Szövegek többirányú megközelítése*. Berzsenyi Dániel Főiskola, Szombathely, Inter Kultúra-, Nyelv- és Médiakutató Központ, Budapest.
- Barsi Balázs (2005): *A Naphimnusz elemzése*. (Tanulmányrészlet). In: *Napút 2005 július-augusztus*, VII. évf. 6. sz. 38–54.
- Bausch Karl-Richard (1980): *Sprachmittlung: Übersetzen und Dolmetschen*. In: *Lexikon der germanistischen Linguistik*, Hrsg. H.P. Althaus, H. Henne, H.E. Wiegand. Bd. 4. Niemeyer, Tübingen, pp. 797–801.
- Bonaventura da Bagnoregio (2006): *Vita di san Francesco d’Assisi. Legenda major di san Bonaventura*. Trad. P. Ettore. Porziuncola, Assisi.

53 The Russian Orthodox Church refers to saints with an attitude similar to Francis’ with the epithet *yurodivyy* ‘holy fool’. (See the story of the life of Blessed Basil (Russian: Vasily Blazhennyy), which contains several motifs in common with the life of St. Francis of Assisi).

54 It should be noted here that Francis does not use the word *gioia* ‘joy’ even once in the *Canticle*, in contrast to one of his best-known prayers, the *Pregghiera Semplice*, in which the word *gioia* ‘joy’ occurs (cf. ‘Lord, make me an instrument of your peace, / Where there is hatred, let me sow love, / (...) Where there is sadness, joy ...’) (Appleton 1985, no. 217).

- Bonaventure (1993): *The Journey of the Mind into God*. (Itinerarium mentis in Deum). Hackett Publishing Company, Indianapolis.
- Brown Penelope, Levinson Stephen C. (1987): *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Chesterton Gilbert K. (1987): *St. Francis of Assisi*. Image Books. Penguin Random House, New York.
- Dalarun Jacques (ed.) (2016): *The Rediscovered Life of St. Francis of Assisi* (Thomas of Celano). Franciscan Institute Publications, New York.
- Davies Norman (1997): *Europe. A History*. Pimlico, London.
- Doyle Eric (1981): *St. Francis and the Song of Brotherhood and Sisterhood*. Seabury Press, New York.
- Fónagy Iván (1990): *Gondolatalakzatok, szövegszerkezet, gondolkodási formák*. Linguistica. Series C, Relationes 3. MTA Nyelvtudományi Intézete, Budapest.
- Fortini Arnaldo (1992): *Francis of Assisi*. Crossroad Publishing, New York.
- Frenyó Zoltán (2016): *A filozófia tankönyve*. Szent István Társulat, Budapest.
- Habig Marion A. (1983): *The Legend of the Three Companions and the Legend of Perugia*. In: *St. Francis of Assisi: Writings and Early Biographies. English Omnibus of Sources for the Life of St. Francis*. Ed. M.A. Habig. Franciscan Herald Press, Chicago.
- Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I–III*. Medio Kiadó, Szentendre.
- Hardick Lothar, Grau Engelbert (1984): *Die Schriften des heiligen Franziskus von Assisi*. Dietrich Coelde Verlag, Werl.
- Jólesz Károly (1987): *Zsidó hitéleti kislexikon*. Korona GT, Budapest.
- Jørgensen Johannes (1912): *St. Francis of Assisi: A Biography*. Longmans, London.
- Jung Carl G. (2012): *Der Mensch und seine Symbole*. Patmos, Düsseldorf.
- Kaiser Georg A. (2014): *Romanische Sprachgeschichte*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
- Kelly-Gangi Carol (ed.) (2010): *Saint Francis of Assisi His Essential Wisdom*. Fall River Press.
- Koller Werner (1987): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Quelle & Meyer, Heidelberg.
- Leclerc Eloi P. (2007): *Sagesse d'un pauvre*. Desclée De Brouwer, Paris.
- Le Goff Jacques (2006): *Franz von Assisi*. Übersetzung J. Grube. Klett-Cotta Verlag, Stuttgart.
- Leech Geoffrey (1983): *Principles of pragmatics*. Longman Group Ltd., London–New York.
- Paolazzi Carlo (2010): *Il Cantico di frate sole*. Edizioni Porzincuola, Assisi.
- Pál József (2001): *Assisi Szent Ferenc Istendicsérete: fordítás és értelmezés*. In: Tiszatáj 2001. december, pp. 68–76.
- Pál József, Újvári Edit (2001): *Szimbólumtár*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Ratzinger Joseph (2005): *Wiara w trójosobowego Boga a pokój na świecie*. In: *Europa. Jej podwaliny dzisiaj i jutro*. Tłum. S. Czerwik. Wydawnictwo Jedność, Kielce, pp. 101–107.

- Redl Károly (ed.) (1988): *Bonaventura, Szemelvények*. In: *Az égi és a földi szépről – Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, pp. 363–373.
- Steiner Ágota (1990): *Assisi Szent Ferenc perugiai legendája* (Legenda Perugina). Helikon, Budapest.
- Szigethy Gábor (ed.) (2003): *Csontváry Kosztka Tivadar: Önéletrajz*. Neumann Kht., Budapest.


Abstrakt

Językowy obraz radości w *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu

W artykule autor podejmuje próbę rekonstrukcji językowego obrazu radości występującego w *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu. Podczas rekonstrukcji szczególną trudność sprawił fakt, że słowo „radość” nie występowało w badanym dziele wprost, zatem treści do niego nawiązujące i z nim związane można było badać jedynie pośrednio. Konieczność umieszczenia „kantyczki” w szerszym kontekście sprawiła, że nieuniknione było zarysowanie epoki i uwzględnienie pewnych elementów biograficznych, a złożoność analizy wymagała, oprócz literackich, zastosowania aspektów językowo-historycznych, tekstologicznych, przekładowych i teologicznych. Analiza dzieła polegała na uwzględnieniu oryginalnej włoskiej wersji tekstu i jej tłumaczenia na język angielski, eksploracji psychologicznych i teologicznych głębszych warstw obrazów poetyckich, którymi posługiwał się św. Franciszek, oraz ukazaniu związanych z nimi treści mitologicznych. W trakcie dociekań autor niniejszego artykułu doszedł do wniosku, że pierwotne źródło radości, jakie przepełnia św. Franciszka, gdy śpiewa w swojej pieśni o stworzeniach, nie jest w istocie z tego świata, ale jest transcendentne.

Słowa kluczowe: radość, *Pieśń słoneczna*, św. Franciszek z Asyżu

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

UNIwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: katarzyna.kuczynska-koschany@amu.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-1671-2278>

Radości Rimbauda. Rekonesans*

Abstract

Rimbaud's Joys. Reconnaissance

The article serves as an attempt at initial exploration of the topic of joy in Rimbaud's poetry. It is a research survey, richly inlaid with excerpts from Arthur Rimbaud's works in the original and translation. The study makes a cross-sectional attempt at a hermeneutical and axiological description of the poetry of the author of *The Drunken Boat*, considering the interpretative key in the form of the indicated motif of joy. The author tries to see the chosen penetration area from a deeper perspective, which allows the details of detailed analysis, processed philologically, to be combined into comprehensive, synthetic images.

Key words: Arthur Rimbaud (1854–1891), poetry, joy, exploration, darkness, glow

Słowa kluczowe: Arthur Rimbaud (1854–1891), poezja, radość, rekonesans, ciemność, blask

* Za zwrócenie mi uwagi na szczególną „wiedzę radosną” Rimbauda, podobną ekstazie, a także za przypomnienie o motcie do *Na wspak* Huysmansa serdecznie dziękuję: Pani Profesor Małgorzacie Okulicz-Kozaryn oraz Panu Profesorowi Wiesławowi Ratajczakowi, zaś wszystkim Dyskutantom i Dyskulantkom z Zakładu Badań nad Tradycją Europejską IFP UAM jestem niezmiernie wdzięczna za lekturę mojego szkicu przed publikacją i za żywą, inspirującą rozmowę.

plus suggestif, plus sensuel, plus rimbaldien¹
Je vous envoie des vers; lisez cela un matin, au soleil,
comme je les ai faits [...]²

Gniew? – tak. Ironia? – jak najbardziej³. Gorycze? – także. Olśnienia? – nie byłoby bez nich ani *Samogłosek*, ani *Iluminacji*. Jednak – radość? Tak po prostu? Dlatego – trochę ostrożniej piszę o radościach – w liczbie mnogiej. Chyba nikt tego tematu w odniesieniu do poezji Rimbauda jeszcze nie poruszał. Dlatego – zaledwie rekonesansowo. Przejrzałam obszerną bibliografię. Chyba nie, chyba nikt⁴.

Podejmę tu zatem karkołomną próbę pokazania, jak poeta wyklęty/przeklęty (łata od Verlaine'a przypięta jest bardzo solidnie i trzyma się mocno) bywa poetą radości.

Rimbaud jako młody chłopak był zawadiacki, beztroski („Ach, nie jest się poważnym w siedemnastej wiosnie”⁵), uwodzicielski zaś – zawsze. To rozpoznania intuicyjne. Może więc erotyka? Są wiersze, które tę radość, integralną przecież, dokumentują, jak wczesne⁶ *Wrażenie* (*Sensation*), gdzie druga strofa (a zwłaszcza jej domknięcie) taką radość wprost nazywa (przytaczam wersję z marca 1870 jako surowszą – bez wielokropków i wykrzyknień, tę, która stała się podstawą spolszczeń):

1 Fragment noty do wiersza Rimbauda *A la musique* (z października 1870 roku, zob. Rimbaud 2009: 837; dalej, przywołując cytaty z tej edycji, posługuję się skrótem CEC i lokalizuję je przez podanie strony).

2 Zdanie z listu wysłanego z Charleville do George’a Izambarda z 25 sierpnia 1870 roku (CEC, 331). Zaraz potem pada sztubackie – za niecały rok wzmocnione o manifest jasnowidza – *vous n’êtes plus professeur, maintenant, j’espère !...* W przekładzie Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego brzmi to łącznie: „Przesyłam Panu wiersze; proszę przeczytać je rano, w słońcu, tak jak je pisałem: nie jest Pan już teraz profesorem, mam nadzieję!...”. Cyt. za: Rimbaud (1993: 296). Dalsze przytoczenia z tej edycji sygnuję skrótem WSIL, wraz z numerem strony.

3 Rimbaud miewał silne poczucie absurdu. Piszę o tym w szkicu opublikowanym w „Tekstualiach” (zob. Kuczyńska-Koschany 2023).

4 Skądinąd w szeroko pojętej epoce temat radości pojawiał się na przykład jako gorzkie rozbiecie semantyczne frazeologizmu. Tak dzieje się w dwunastym tomie cyklu Emila Zoli *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire* pt. *La joie de vivre* („Radość życia”). Przypomnę, że saga Zoli powstawała w latach 1871–1893 – można zatem brać ją pod uwagę jako kontekst w odniesieniu czasowym do Rimbauda (zm. 1891).

5 Pierwszy wers wiersza *Romans* cytuję, oczywiście, w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza (WSIL, 29). W oryginale: *On n’est pas sérieux, quand on a dix-sept ans*. Wiersz powstał 29 września 1870 roku i już w listopadzie tegoż roku jego manuskrypt został powierzony Paulowi Demeny’emu (jednemu z dwu nauczycieli Rimbauda, którzy potem byli adresatami słynnych *Listów Jasnowidza* z maja 1871 roku).

6 Zob. CEC, 35–36. Pierwsza wersja pochodzi z marca 1870 roku i została przesłana jako rękopis Paulowi Demeny’emu w październiku tego samego roku, a druga – datowana 20 kwietnia 1870 – pojawiła się w liście do Théodore’a de Banville z 24 maja 1870 roku.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
 Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
 Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
 Par la Nature – heureux comme avec une femme.

Co w przekładzie Miriama brzmi (amplifikacje są tu straszliwe i „dla rymu” – widać to, zwłaszcza gdy porówna się Rimbauda podstawowe i semantycznie intensywne *rien – bohémien* oraz *l'âme – femme* z Przesmyckiego „niewystownej” (amplifikacja) – „wędrowny” (amplifikacja) i „pogodą” (amplifikacja) – młodą (amplifikacja))⁷.

Nie będę mówić, myślał. W ciszy niewystownej,
 W duszy miłość ogromna wzbierze mi z pogodą;
 I pójdę, het, daleko, jak cygan wędrowny,
 W Naturę – szczęśny taki, jak z kobietą młodą.

(WSIL, 259)

Co w tłumaczeniu Bronisławy Ostrowskiej – która praktykuje w spolszczeniu raczej inwersję (dzięki zmianie szyku uzyskując właściwe słowo w miejscu rymu; „wca-
 le” można traktować jako ekwiwalent *rien*; „w coraz dalsze dale”⁸ jest tutaj zatem

- 7 O ostatniej z amplifikacji rzekłabym, iż jest wybitnie męskocentryczna i, najogólniej mówiąc, mało francuska. W utworze Rimbauda chłopak (szesnastoletni autor, bo możemy tu przyjąć autobiograficzny wymiar westchnienia) jest szczęśliwy, idąc w dal, szczęśliwy na otwartej przestrzeni, „jak z kobietą”, a nie – „szczęśny taki, jak z kobietą młodą”.
- 8 Można też traktować ten zabieg translacyjny jako analogon rymu wewnętrznego w trzecim wersie (z oryginału): *Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien*. Tu nie sposób nie wspomnieć o słynnym wierszu Rimbauda *Ma bohème (Fantaisie)* – znanym w przekładzie Juliana Tuwima jako *Moja bohema* (Tuwim nie dodał podtytułu). To wiersz z niezwykle płodnego dla poety z Charleville października 1870 roku. Cały sonet jest wielkiej urody i wielu zainspirował, lecz może trzeba koniecznie przypomnieć, że sam początek odbija się później echem w dwu wersach *Buta w butonierce* Brunona Jasińskiego: „Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach, / Stawiam kroki milowe, zamaszyste jak świat” (1921; cyt. za: Jasiński 2008: 64) – to dla tych, którzy nie wierzą, że Rimbaud bywał prekursorem futurystów; drugi ważny trop wiedzie do klaczy Wrońskiego, kochanka Anny Kareniny z powieści Lwa Tołstoja z roku 1877 – zwie się ona Frou-Frou. Z not do wiersza Rimbauda dowiadujemy się (ŒC, 841–842), iż *frou-frou* to *Onomatopée, attestée en 1738, associée au „bruit de soie de l'élégance” (Edmond et Jules de Goncourt, „Renée Mauperin”, 1864), popularisée par la comédie d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy („Froufrou”, crée au théâtre du Gymnase, à Paris, le 30 octobre 1869); l'exemplaire de la „Grammaire nationale” de Bescherelle, utilisé et annoté par la famille Rimbaud et peut-être par Rimbaud lui-même, porte une note manuscrite évoquant „le frou-frou de rouet” [...].* By rozjaśnić nieco zaufki inspiracji i recepcji, zacytuję tutaj dwie początkowe strofy wiersza w oryginale i w przekładzie Tuwima (poczucie humoru i autoironia i jednego, i drugiego poety są porównywalnie duże!): *Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées; / Mon patelot aussi deveni idéal; / J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal; / Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai*

nieleddie majstersztykiem; najmniej fortunnie wypada osłabienie wersu ostatniego przez amplifikację – tłumaczka zyskuje rym, lecz gubi, równoważną w oryginale, pozycję Przyrody i kobiety w nagłosie i w głosie wersu) – brzmi:

Nie będę tedy mówić ani myślał wcale.
Lecz nieskończona miłość w serce moje spłynie...
I będę szedł jak Cygan – w coraz dalsze dale,
W Przyrodzie, jak z kobietą, szczęśny w tej godzinie.
(WSIL, 11)⁹

Éric Marty, w szkicu pt. *À propos de „Sensation” d’Arthur Rimbaud*, dostrzega, że analogia radości doznawanej „od przyrody” i „od kobiety” podkreśla charakter przeżywanej ekstazy zarówno absolutny, jak też pełen cierpienia – w obydwu przypadkach związany z interwencją instancji zewnętrznych wobec przeżywającego/piszącego podmiotu (cyt. za: CEC, 824). (To, co można by nazwać erotyczną igraszką¹⁰, lekką miłosną zabawą – jak w wierszu *Rêvé pour l’hiver*¹¹, datowanym precyzyjnie także co do miejsca „W wagonie, 7 października 1870”, przeplata się zresztą u Rimbauda w bliskości czasowej z wierszami, gdzie przyroda jest nieczułą scenerią dla ludzkiej śmierci wojennej, jak w arcydzielnym *Le dormeur du val*, także z października 1870¹²).

rêvés ! // Mon unique culotte avais un large trou. / – Petit-Poucet rêveur, j’égrenais dans ma course / Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse. / Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou ; i w bardzo czułym, lekkim spolszczeniu Tuwima: „Włóczyłem się – z rękoma w podartych kieszeniach, / W bluzie, co już nieziemską prawie była bluzą, / Szedłem pod niebiosami, wierny ci, o Muzo! / Oh! la la! co za miłość widziałem w marzeniach! // Szeroką dziurę miały me jedyne portki, / W drodze, pędrak-marzyciel, układałem wiersze, / Na Wielkiej Niedźwiedzicy miałem swą oberżę, / A od mych gwiazd na niebie płynął szelest słodki”. Na temat relacji Tuwima i Rimbauda pisałam osobno (zob. Kuczyńska-Koschany 2019b).

- 9 Posiłkuję się tutaj zazwyczaj więcej niż jednym przekładem (choć nie – pełną serią translatorską danego wiersza), gdyż polemika między Józefem Zarkiem a Edwardem Balcerzanem (z Marią Janion w tle) na temat „Czy i jak możliwa jest historia literatury w przekładzie/literatury tłumaczonej” pozostaje dla mnie nierozstrzygnięta.
- 10 Rimbaud ma także „większą” wyobraźnię miłosną – jak w pięknym wierszu *Młode małżeństwo* (*Jeune ménage*) z 27 czerwca 1872 (po polsku znanym w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna).
- 11 Tytuł w przekładzie Iwazkiewicza brzmi: *Marzenie zimowe*. Sama kiedyś, prawie dwadzieścia lat temu, ten wiersz sparafrazowałam, nadając mu tytuł *Marzenie na zimę*, ale nie ośmieliłam się tej parafrazy opublikować. Dziś zamieszczam ją pod tekstem jako pewne radosne kuriozum.
- 12 Z tego samego miesiąca pochodzą *Zielona gospoda* (tak w tłumaczeniu Iwazkiewicza brzmi tytuł *Au Cabaret-Vert*) czy *La Maline* (*Zalotna* – jak spolszcza Włodzimierz Lewik). *Le dormeur du val* jest jednym z najgenialniejszych wierszy, jaki napisał Rimbaud. Na język polski przekładali ten sonet: Kazimierz Rychłowski (1907 i 1926 – w pierwszym przekładzie tłumacz zachował tytuł oryginału, w przedruku nadał wierszowi osobliwy tytuł *Poległym za ojczyznę*, bezlitośnie odzierając wiersz z tajemnicy i bezpardonowo go aktualizując), Bronisława Ostrowska (1911), Zdzisław Witmir (1911) – tu kuriozalny tytuł *Śpioch w dolinie*, Józef Waczków (1984) oraz – znakomicie –

Może, obok radości erotycznej (czyli przyrodzonej)¹³, radość powodowana przez alkohol, radość picia¹⁴? – taka lektura *Rzeki porzeczkowej* (maj 1872), gdzie w tytule oryginału pojawia się ardenizm (*cassis*¹⁵), który oznacza (wedle jednej z hipotez) także nazwę likieru (por. ŒC, 900), jest całkiem uprawniona:

La Rivière de Cassis roule ignorée
 En des vaux étranges :
 La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie
 Et bonne voix d'anges :
 Avec le grands mouvements de sapinaies
 Quand plusieurs vents plongent.

Tout roule avec des mystères révoltants
 De campagnes d'anciens temps :
 De donjons visités, de parcs importants :
 C'est en ces bords qu'on entend
 Les passions mortes des chevaliers errants :
 Mais que salubre est le vent !

Que le piéton regarde à ces claires-voies :
 Il ira plus courageux.
 Soldats des forêts que le Seigneur envoie,
 Chers corbeaux délicieux !
 Faites fuir d'ici le paysan matois
 Qui trinque d'un moignon vieux.

Tomasz Różycki (2001). Pisałam o *Śpiącym w dolinie* w kilku szkicach, zob. Kuczyńska-Koschany 2012b; 2019a; 2023.

- 13 Warto, na marginesie, zauważyć, iż Ostrowska używa słowa „przyroda” (tak też w dzisiejszych rozważaniach posthumanistycznych i ekokrytycznych), a nie „natura” (tak Miriam, za dawniejszym konstruktem Schillera).
- 14 Jako „radość picia” można czytać *Komedię pragnienia* (*La Comédie de soif*) z maja 1872 – której poszczególne części spolszczyli Kazimierz Andrzej Jaworski, Adam Ważyk i Stefan Napierski. Nie sposób nie pomyśleć tutaj o *Statku pijanym* (*Le bateau ivre*), ale to temat na osobny szkic.
- 15 Zob. de Dubois, direction, Mével [et al.], réd. 1977: 271 (dalej, powołując się na słownik Larousse'a, posługując się skrótem: LLF), s. v. *cassis* – jako jedno ze znaczeń słowa (regionalizm z okolic Poitiers = *mot poitevin*) podaje „owoc małego krzewu o tej samej nazwie, czarną jagodę – przypominającą nieco porzeczkę” (*fruit de l'arbuste de même nom, baie noir ressemblant un peu à la groseille*) oraz likier otrzymany z tych owoców (*liquer obtenue en faisant macérer ce fruit dans l'alcool*). To znaczenie jest notowane od połowy XVI wieku.

– czy też *Czarnej rzeki porzeczkowej* (jak spolszcza Roman Kołoniecki – od jego, najmniej znanego, bo pozostającego w rękopisie (zob. *Jan Artur Rimbaud w nowych przekładach Romana Kołonieckiego*, 1967), przekładu, rozpocznę tu, wbrew chronologii):

Czerń rzeki porzeczkowej – rzeki bez imienia
Przez dzikie toczy się jary,
A nad nią płyną wznosząc anielskie swe pienia
Kruków kraczących wraz chmary
I chrzęst jodeł, gdy wichry w szale rozbestwienia
Spadają między konary.

Splywa z nią mrok tajemnic, co aż włosy jeży:
Ślady po bojach przeszłości;
Resztki parków przepysznych, szczątki krągłych wieżyc,
Mających widma za gości;
Echa namiętnych zaklęć rzesz błędnych rycerzy...
Lecz wiatr tchnie wonią świeżości!

Wędrowiec – rad, że jasność dukt mu otworzyła,
Rusza przed siebie tym śmieiej.
Kruki – strażnicy lasów, których Bóg przysyła,
Najmilsi z was przyjaciele!
Spłoszcie zmyślnego chłopka, którego już spiła
Z okrzosów ssana tu zieleń!

Druga, bardziej znana, jest translacja Adama Ważyka:

W nietutejszych jarach nieznaną płynie
Rzeka Porzeczkowa;
Krakanie stu kruków toczy się przy niej
I anielska mowa:
Poruszenia wielkie czyni w jedlinie,
Nim wiatry pochowa.

I drażniące toczą się wzdłuż wybrzeży
Tajemnice dawnych lat,
Wspaniałych ogrodów, zwiedzanej wieży:
Pozostawiły tu ślad

Zgąsłe namiętności błędnych rycerzy;
Ale jak trzeźwy jest wiatr!

Przechodniu, w te luki spojrzysz przez liście:
Droga przed tobą pewna.
Kruki moje miłe! Bóg cię tu przyśle,
Kompanio puszczy gniewna!
Wyptosz opoja, co ciągnie przemyślnie
Z wyproszonego drewna.

Lektura anatomiczna Rimbauda¹⁶, lektura dzieł wszystkich, daje jeszcze bardziej skomplikowany obraz jego ekspresji radości. Zawsze, jak myślę, odróżniał Rimbaud radość od wesołości¹⁷ (co nie jest, jak wiadomo, umiejętnością powszechną), doświadczenie immanentne, głębokie od doznania nietrwałej i niefrasobliwej bez troski – co nie znaczy, że nie czynił z nich obydwu (czasami) poetyckiego koktajlu.

W pierwszym wierszu, opublikowanym po francusku¹⁸ (wcześniej „uprawiał” poeta z Charleville z powodzeniem poezję łacińską i przeróbki z łaciny na język francuski), 2 stycznia 1870 roku, zatytułowanym *Les Étrennes des orphelins* (*Gwiazdka sierot/Nowy Rok sierot*)¹⁹ – przeciwstawił radosną nie-rzeczywistość

16 Pomijam w moich tutejszych rozważaniach tylko wczesne próby poetyckie Rimbauda, pisane po łacinie, jako że charakteryzują się jeszcze szkolną nieoryginalnością, mają walory raczej i jedynie odtwórcze.

17 Co nie znaczy, że nie umiał żartować. Świadczy o tym wiersz, swego rodzaju żart erotyczny (być może parodia z Victora Hugo) znany po polsku jako *Komedia w trzech pocałunkach*, zaś w oryginale występujący zarówno pod tym tytułem (*Comédie en trois baisers* – to wersja powierzona Izambardowi w 1870 roku); jak i pod dwoma innymi tytułami (i – analogicznie – w dwu innych wersjach): jako *Trois baisers* (publikacja w „La Charge” 13 sierpnia 1870) oraz jako *Première soirée* (rękopis przekazany Demeny’emu w październiku 1870). Do podobnej kategorii wierszy można by zaliczyć – powstały w tym samym czasie – wiersz znany pod dwoma tytułami *Les reparties de Nina* (wersja dla Demeny’ego z października 1870) oraz *Ce qui retient Nina* (wariant dla Izambarda z 25 sierpnia 1870).

18 W czasopiśmie „La Revue pour tous” (z 2 stycznia 1870 roku, s. 489, 491), w rubryce *Poésie* – początkujący poeta zgodził się na publikację tylko III i IV części poematu oraz na zmiany, zaproponowane przez redakcję. Zob. CEC, 815.

19 Francuskie słowo *une étrenne* ma wiele znaczeń, stąd moje wahanie, zawsze jednak są to znaczenia inicjacyjne, desygnujące pierwszość. Podaję je za trzema słownikami, jednym z szeroko pojętej epoki (rok 1900), drugim i trzecim – współczesnymi. W siedemnastej edycji *Nouveau dictionnaire de poche français-polonais/Nowego słownika francusko-polskiego* Pierre’a Dahlmanna (Neufeld & Henius, Berlin 1900, s. 468) jako znaczenia wyżej wymienionego słowa są podane: „kolenda” [!], „gwiazdka (na nowy rok)”, „użycie po raz pierwszy czego”, „pierwsza sprzedaż w dniu”. W nowszym, chociaż nie najnowszym, *Dictionnaire pratique français-polonais avec supplément/Podręcznym słowniku francusko-polskim z suplementem* autorstwa Kazimierza Kupisza i Bolesława Kielskiego (1983: 300), *étrenne* to: „1. podarek (noworoczny, wigilijny);

snów czteroletnich sierot (zmarła im matka, ojciec jest nieobecny w domu) – ich doświadczeniu jawy. Wiersz jest jeszcze późnoromantyczny – sieroctwo to wszak jeden z tematów królewskich tej epoki, pisany najprawdopodobniej pod wpływem lektury Victora Hugo (Rimbaud czytał wtedy *Nędzników*²⁰).

W wierszu *Soleil et chair*²¹ – zarówno w wersji dla Teodora de Banville (list z maja 1870), jak i dla Paula Demeny’ego (październik 1870) – robi Rimbaud to (*mutatis mutandis*, oczywiście), co Leśmian, gdy pisze „modłę się o twojego nieśmiertelność ciała”, wyznaje grecką²², chrześcijanie rzekliby: „pogańską”, wiarę w dwa desygnaty, połączone tytułem. Wielość wykrzyknień, swego rodzaju *credo* – to zapewne jeden z najbardziej afirmatywnych wierszy Rimbauda. W tym samym – mniej więcej – czasie (datowanie wersji powierzonej Demeny’emu – to październik 1870) powstaje *Bal des pendus*²³ – w języku polskim znany jako *Bal wisielców* (w przekładzie Czesława Jastrzębca Kozłowskiego; WSIL, 16–19), przesycony czarnym humorem, chciałoby się rzec – wisielczym, rodem z ballad Villona. Dalsze naruszenie, tym razem już przekroczenie, tabu „moralności mieszczańskiej” Francji dziewiętnastowiecznej (szlaki przetarli tu i Baudelaire, i Flaubert – którym za obrazę tejże „moralności” wytoczono procesy) dokonuje się w strofie wygłosowej sonetu pt. *Oraison du soir*

2. napiwek; 3. pierwszy utarg [...]; być pierwszym, który posłużył się czymś, który z czegoś skorzystał”. Nieco inaczej rzecz się ma współcześnie, gdzie wyraz w liczbie mnogiej – *étrennes* – oznacza „podarek, wyraz wdzięczności, który daje się różnym osobom, zasadniczo na początku lub na końcu roku” *Cadeau, gratification, qu’on donne à certaines personnes, généralement au commencement ou à la fin de l’année*; cyt. za: LLF, 658.

20 Tej deprawującej lekturze próbowała zapobiec jego matka. W drugim z *Listów Jasnowidza* (z 15 maja 1871, do Paula Demeny’ego) nazywa *Nędzników* – „prawdziwym **poematem**” (WSIL, 304). W oryginale: *Les Misérables sont un vrai poème* (CEC, 347).

21 Wiersz powstał 29 kwietnia 1870 (CEC, 45). Tytuł polski: *Słońce i ciało* (*chair* to ciało w opozycji do duszy i do ducha – słowo stare, notowane od ok. 1080–1100 roku – za: LLF, 290). Warto przypomnieć, iż jeden z polskich tłumaczy Rimbauda – Jerzy Kolankowski – tak właśnie zatytułował dokonany przez siebie wybór wierszy francuskiego poety.

22 Grecja i poezja grecka jest przez Rimbauda traktowana jako wzorzec. W jednym z *Lettres du Voyant* (z 15 maja 1871 – do Paula Demeny’ego) – pisze: „Cała poezja antyczna kończy się na poezji greckiej” (« Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque », CEC, 343) i – dalej: „W Grecji, jak powiedziałem, wiersze i liry są **rytmem: Działaniem**. Potem muzyka i rymy stają się grą, wychnieniem” (WSIL, 302; w oryginale: *En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l’Action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements*; CEC, 343). Także o poezji przyszłości myśli, że będzie „**Liczbą i Harmonią**” i dodaje: „W istocie byłaby to jeszcze po trosze Poezja grecka” (WSIL, 304; w oryginale: *Toujours pleins du Nombre et de l’Harmonie ces poèmes seront faits pour rester. – Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque*; CEC, 346–347).

23 CEC, 833: tytuł nawiązuje do *Ballady wisielców* (*Ballade des pendus*) François Villona; Rimbaud inspirował się także utworem *Gringoire* de Banville’a oraz Teofila Gautiera *Bûchers et tombeaux* (z tomu *Émaux et camées*, z edycji roku 1858), z wyraźną aluzją rymową do ostatniego z wymienionych utworów: *dans le même cadre prosodique faisant rimer les mêmes mots, vertèbres et funèbres, macabre et cabre*.

(*Modlitwa wieczorna*) – zderzenie tytułu i wygłosu znamionuje prawdziwego poetyckiego chuligana:

Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes,
Je pisse vers les cieux bruns très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes.

(CEC, 160)

Jak Pan, ponad hyzopy i nad cedrów zrąb
Łagodny – szczam wysoko, ku chmurom na niebie,
Gdyż mi zezwolił na to heliotropów klomb.

(WSIL, 57; przekład Jarosława Iwaszkiewicza)

Może jednak pierwszym wierszem, w którym my wszyscy, czytelniczki i czytelnicy Rimbauda, stykamy się z czystą radością, dziecięcą i poetycką jednocześnie, są *Siedmioletni poeci* (*Les poètes de sept ans*²⁴ – to także zasługa niebywałego przekładu Tuwima; WSIL, 69, 71). Ta radość, która od razu ma mroczną (kłamstwo, obłuda, apostazja – cudowne!) podszewkę dojrzewania – do bająn, zmyśleń i miłości: „czarne narowy” (*des tics noirs*), lubowanie się w „rzeczach mrocznych” (*les sombres choses*), „Chłopiec nie kochał Boga, lecz tych ludzi czarnych, / Co zmierzchem na przedmieściu szli w bluzach roboczych” (*Il n'aimait pas Dieux[^]; mais les hommes, qu'au soir fauve, / Noirs, en blouse, il voulait rentrer dans le faubourg*). Marzenie łąki miłosnej i marzenie dalekich światów są tu – by użyć niepodrabialnych formuł Mirona Białoszewskiego (poety o podobnie „groźnej” dziecięcości imaginacyjnej²⁵) – wyrazem „autoportretu radosnego” Rimbauda, który jest jednocześnie „autoportretem odczuwanym”²⁶ – wszystkimi dostępnymi synapsami. Z tego poematu zacytuję moją ulubioną (i może też najbardziej rozpieszającą, sensualnie radosną) częśćkę:

A sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, ou lui la Liberté ravie,

24 Wiersz powstał 26 maja 1871 – w owym pamiętnym miesiącu, kiedy narodziły się *Listy Jasnowidza*, kiedy – pomiędzy nimi – powstały *Pierwsze komunie*, słowem – gdy siedemnastoletni poeta wypowiadał posłuszeństwo przymusowi szkoły, religii i innych „norm” tego świata. Jednak – 10 czerwca tego samego roku przesłał wiersz w liście do Paula Demeny’ego (swego nauczyciela i jednego z dwu adresatów listów widzącego).

25 Rimbaud jako wytrawny pirat poetycki, autor i poniekąd konstruktor *Statku pijanego* – wspólnie powraca w najlepszej polskiej poezji dziecięcej – jako echo i powidok – by wymienić tylko piosenkę Wandy Chotomskiej *Dwaj piraci piegowaci* (1977, z albumu *Pora na Telesfora*) oraz tom Joanny Mueller *Piraci dobrej roboty oraz strofy o innych utworach* (2017).

26 Tytuły wierszy z tomu *Obroty rzeczy* (1956).

Forêts, soleils, rios, savanes ! – Il s’aidait
De journaux illustrés où, rouge, il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes.
Quand venait, l’œil brun, folle, en robe d’indiennes,
– Huit ans, – la fille des ouvriers d’à côté,
La petite brutale, et qu’elle avait sauté,
Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,
Et qu’il était sous elle, il lui mordait les fesses,
Car elle ne portait jamais des pantalons ;
– Et, par elle meurtri des poings et des talons,
Rempportait la saveur de sa peau dans sa chambre.

Co Tuwim wyraził w polszczyźnie tak:

Mając lat siedem pisał powieść: długie dzieje
O życiu na pustyni, gdzie Wolność szaleje,
Pisał o lasach, słońcach, wybrzeżach nieznanym,
Przy pomocy roczników pism ilustrowanych.
Przyglądał się rycinom barwnym, w pąsach cały,
Gdzie Hiszpanki i Włoszki kusząco się śmiały.
Gdy rówieśnica chłopca, córka robotnika,
Z przeciwka przychodziła, ciemnooka, dzika,
To bawili się w kącie: ona, bestia mała,
Na kark mu wskakiwała, za włosy targała,
Obcasami i pięściami biła, tarmosiła,
A on ją w zadek gryzł, bo majtek nie nosiła.
Potem szedł do pokoju, smakując jej skórę.

Gdybym miała poszukać absolutnego kontrapunktu do tego wiersza, byłaby nim ekstremalna deziluzja *Sezonu w piekle* (*Une Saison en enfer*, kwiecień–sierpień 1873), z „piekłem kobiet” w zakończeniu (często nie pamiętamy, że to formuła Rimbauda), z przewidywanym bezradosnym chłodem tego, co Rimbaud nazywa surowością nowej epoki (*Oui l’heure nouvelle est au moins très sévère*, co nazywa potrzebą terażniejszości – z radykalną ironią: *Il faut être absolument moderne*; ĆEC, 280). Pewnym rewersem, lecz jednak nie tak skrajnie beznadziejnym, lekkości i horyzontu *Siedmioletnich poetów* wydaje się złożone z pięciu części *Dzieciństwo* (*Enfance*) z *Iluminacji* (*Illuminations*²⁷). Poeta staje się „mistrzem ciszy” (*Je suis maître du silence*; ĆEC, 292),

27 To dzieło jest zapewne ostatnim Rimbauda – powstało między 1872 a 1876, pierwodruk ukazał się w 1886.

jego radości i olśnienia są zmrożone. Z tych opowieści wiemy, że poeta miał dwanaście lat, gdy zamknięty na strychu poznał świat i objaśnił komedię ludzką, że mówi zza grobu, „i żadnych zleceń” (parafrazując tu zdania z *Żywotów / Vies* – z części III).

Radości – wiele i żadna?

Anatomia Rimbaudowskiej radości jest skomplikowana – jak każda anatomia, lecz... bardziej. Przypomina jego anatomię – *tout court* – kiedy po wielodniowych wędrówkach, raczej o głodzie (do Brukseli i z powrotem, przez Przełęcz Godarda, na wielu nieprzebranych przedtem drogach w Afryce) – powłoki brzuszne niebezpiecznie zbliżyły się do pleców. Radość dotyka u niego ciemnego punktu, tej samej pestki, rozrastającej się w nas śmierci, o której Rilke mówi w *Maltem*, że kobiety mają ją w łonie...

Rimbaud był zbyt inteligentny, by być – po prostu – wesoły; jednak w wielu aspektach reprezentował to, co nazywa się „radością życia”, czy raczej co określa się tym mianem po francusku: *joie de vivre*. Jego radość była – przecież – radością po katastrofie, po tym, co ocalało z Potopu, radością (nawet gdy ekstatyczną) – szczątkową.

Na początku tego szkicu, chyba nawet przed przytoczeniem jakichkolwiek słów Rimbauda, zasugerowałam intuicyjnie, że u poety z Charleville lepiej mówić o radościach (w liczbie mnogiej) niż o jednej zasadniczej. Radość nie była domeną jego *esprit*²⁸, nie stanowiła też dominanty twórczości autora *Iluminacji*.

Miała swe wielorakie wcielenia w czasie (inaczej przenikała radość egzystencjalna do twórczości wczesnej, inne bywały jej inkarnacje, gdy Rimbaud pisał już tylko czy aż listy/diariusze): frenezję młodzięcą z użytkowo-erotycznymi zawieszonymi jaźni, szaleństwo stawania się sobą (sobą samym, czyli Innym – filozof tego tematu wiele tu zawdzięcza poecie), wielkie i – trudno tu znaleźć inne słowo – radosne własnie, piesze wędrówki (niektóre skrajnie wyczerpujące fizycznie, radykalne), odkrywanie Afryki – piesze, konne, ludzkie, językowe (amharski). Cezury bywały radosne, choć ich konsekwencje miały często przebiegi trudne, karkołomne, a nawet – jak powrót do Francji w 1891 – śmiertcionośne. Początki znosiły się – do zera – gdy je rachować współ z zakończeniami. Radosny, frenetyczny bywał wstępny i fundacyjny

28 Znow – we francuskim, czyli polisemicznym i skomplikowanym istnieniu tego słowa. Cyt. za: LLF, 645–646. Samych wielkich, podstawowych znaczeń notuje się aż cztery: 1. synonim łacińskiego *spiritus* ('tchnienie', 'duch') – ok. roku 1050; 2. synonim osobowości człowieka – jego charakteru, inteligencji, stylu itp. – od 1155; 3. Znaczenie chemiczne, alchemiczne i astrologiczne – od roku 1560; 4. zapis specyficzny dla alfabetu greckiego – od 1655.

gest unieważniania, każdego kolejnego unieważnienia. Zatem nie radość jako fundamentalna, afirmacyjna postawa życiowa, lecz radości – wypustki w niełatwej egzystencji.

Jak we wszystkich leksykach – także po francusku słowo „radość” (*la joie*) jest stare, w tym języku pochodzi od łacińskiego *gaudium* i notowano je już (w pierwszym znaczeniu) w roku 1050. We współczesnym słowniku podaje się cztery podstawowe znaczenia tego wyrazu: 1. uczucie wielkiej satysfakcji (zadowolonia), żywej przyjemności, wynikającej z doznania posiadania realnego lub wyobrażonego dobra; 2. to, co jest przyczyną wielkiej przyjemności; 3. przeciwieństwo nudy (jako antyfraza – ironicznie); 4. szczęście z powodu jakiejś przyczyny tak duże, że nie pozwala myśleć o innych rzeczach, sprawach. Późniejsze znaczenia są piętnastowieczne. W stuleciu XVI zaczęto nazywać prostytutki „córami radości” (*filles de joie*).

Gdzie najbliżej Rimbaudowi? Chyba do pewnego rodzaju witalizmu, energii²⁹, wynikających z całego, zasygnalizowanego tu przekroju semantycznego (np. *Samo-głoski* to rodzaj subiektywnej radości synestezji!). Tak jest właśnie w *Romansie*, wierszu spolszczonym przez Iwaszkiewicza – gdzie „nie jest się poważnym w siedemnastej wiośnie”, a gdy dostaje się list od adorowanej dziewczyny (w której jest się „zakochanym strasznie – „aż po sierpień”) – „W taki wieczór w kawiarni szumiącej radośnie / Każesz dać bombę piwa albo lemoniady”³⁰ (WSIL, 31; podkr. – K.K.K.).

Po polsku mówi się, że radość kogoś „rozsadza”, „rozpiera” (a po francusku – jak podaje, cytowany tu już, słownik Dahlmanna (1900: 396) *éclater de rire* to ‘rozśmiać się głośno’. U Rimbauda też tak często było, bywało – we frenezji, w zachwycie – znał jednak (*Sezon w piekle; Iluminacje*) ciemną podszewkę szaleństw i olśnień. Maurice Blanchot nazwał poezję Rimbauda „pisanie katastrofy” (*l'écriture du désastre*); dodaje jednak polemicznie i pięknie Pierre Brunel: *Mais ce désastre n'est pas obscur; il est éclatant*. Taka bywa „wiedza radosna”.

29 Dziękuję za tę sugestię, wypowiedzianą w rozmowie telefonicznej 10 września 2023 roku, Panu Profesorowi Piotrowi Mitznerowi. Rzecz jest tak oczywista, że – jako osoba pisząca, zanurzona w szczegółach czy wręcz w nie uwikłana – o tej oczywistości nie pomyślałam.

30 Po francusku dwuwers ten brzmi: – *Ce soir-là, ... – vous rentrez aux cafés éclatants, / Vous demandez des bokcs ou de la limonade...* (CEC, 90). Tam, gdzie u Iwaszkiewicza jest „kawiarnia szumiąca radośnie” – w oryginale występuje imiesłów przymiotnikowy czynny *éclatants* (skądinąd bardzo to ciekawy pomysł translatorski), przymiotnik, który we francuszczyźnie znaczy szczególnie. A jeszcze bardziej – w odniesieniu do Rimbauda. Imiesłowu biernego pochodzącego od tego samego czasownika użył w tytule swej książki jeden z najwybitniejszych krytyków tematycznych. Pisze o tym m.in. Georges Poulet.

Arthur Rimbaud
Wyśnione na zimę

(parafraza: Katarzyna Kuczyńska-Koschany)

Dla... Niej³¹

Zimą, pojedziemy różowym wagonikiem
Z niebieskimi poduszkami.
Dobrze nam będzie. Zagnieżdżą się pocałunki dzikie
Wszystkimi miękkimi kątami.

Zamkniesz oczy, by nie widzieć, przez szybę,
Jak cienie wieczorne grymaszą.
Kąśliwe monstra wielorybie
Wilki, demony – aż czarno.

Wtem poczujesz policzek podrażniony...
To lekki pocałunek jak pająk szalony,
. Przebiegnie twą szyję.

I powiesz mi: Poszukaj! Z pochyloną głową
I cały czas znajdować będziemy bestię ową
Co wiele podróżuje...

W wagonie, 7 października 70

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Jan Artur Rimbaud w nowych przekładach Romana Kołonieckiego (1967): [17 przekładów, powstałych w latach: 1955, 1967, 1972]. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, rkps 806.

31 Co ciekawe, Iwaszkiewicz pomija w swym spolszczeniu dedykację, która w oryginale – w wydaniu krytycznym (CEC, 107) – pojawia się nawet ponad tytułem („A ***Elle”).

- Rimbaud Arthur (1992): *Stońce i ciało*. Wybór i przeł. J. Kolankowski. Nakładem Autora, Jerzy Kolankowski, Jelenia Góra.
- Rimbaud Arthur (1993): *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*. Wybrał, oprac. i postowiem opatrzył A. Międzyrzejcki. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rimbaud Jean Arthur (2009): *Œuvres complètes*. Édition établie par A. Guyaux, avec la collaboration D'A. Cervoni. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.

Przedmiotowa

- Balcerzan Edward (1998): *Przekład poetycki w systemie kultury literackiej (Cwietajewa po polsku)*. W: Idem: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Śląsk, Katowice, s. 151–161.
- Brunel Pierre (2018): *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*. Éditions Champ Vallon, Ceyzérieu.
- Dahlmann Pierre (1900): *Nouveau dictionnaire de poche français-polonais/Nowy słownik francuzko-polski*. Neufeld & Henius, Berlin.
- Dubois Jean de, direction, Mével Jean-Pierre [et al.] réd. (1977): *Larousse de la langue française*. Lexis, Librairie Larousse, Paris.
- Holland Barbara (2009): *Radość picia*. Przeł. J. Konieczny. W.A.B., Warszawa.
- Janion Maria (1982): *Jak możliwa jest historia literatury*. W: Eadem: *Humanistyka. Poznanie i terapia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 192–207.
- Jasieński Bruno (2008): *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac., komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Joie de vivre. 26 septembre 2015–17 janvier 2016* (2015). Palais de Beaux-Arts de Lille, exposition organisée avec le concours de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Gand.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2008): *Rimbaud: piękno znieważane*. W: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Red. E. Nowicka, Z. Przychodniak. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań, s. 237–249.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2012a): *Statkiem pijanym i trzeźwym: fragmenty dyskursu nautycznego (Rimbaud, Baudelaire, Iwaszkiewicz)*. W: *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*. Red. J. Sztachelska. Współpraca: G. Moroz, M. Kamecka, K. Szymborska. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 161–176.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2012b): *Zawier(u)szony znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*. W: *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*. Red. B. Grodzki, D. Trześniowski. Wydawnictwo Politechniki Radomskiej, Radom, s. 291–308.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2015): *Czternaście uwag o „Samogłoskach”*. „Literatura na Świecie”, nr 9–10, s. 56–63.

- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2019a): *Tomasz Różycki: rimbaudiana*. W: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 375–392.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2019b): *Tuwim dla dzieci, Tuwim od łobuzów, rimbaudy-sta Julian T.* „Porównania”, nr 2 (25), s. 313–336.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2021): *Tuwim. Pęknięcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2023): *Listy między Pierwszymi Komuniami. Ciemno przed oczami jasnovidza*. „Tekstualia”, nr 2 (73), s. 37–57.
- Kupisz Kazimierz, Kielski Bolesław (1983): *Podręczny słownik francusko-polski z suplementem*. Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Marty Éric (2002): *À propos de « Sensation » d’Arthur Rimbaud*. „Poétique”, no 129, s. 51–68.
- Poulet Georges (1980): *La poésie éclatée : Baudelaire, Rimbaud*. PUF, Paris.
- Ricœur Paul (2003): *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chełstowski, nauk. oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Verlaine Paul (1920): *Les poètes maudits*. [1884] Albert Messein, Paris.
- Zarek Józef (2002): *Czy możliwa jest historia literatury tłumaczonej?*. W: *Między oryginałem a przekładem VII: Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 73–81.
- Zola Emil (1959): *Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego cesarstwa: Radość życia*. Przeł. M. Hulewiczowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Abstract


Le gioie di Rimbaud. Ricognizione

L’articolo è un tentativo di esplorazione iniziale del tema della gioia nella poesia di Rimbaud. Si tratta di una sorta di ricognizione di ricerca, riccamente intarsiata di brani tratti dalle opere di Arthur Rimbaud in originale e in traduzione. Si tratta di una prova trasversale di descrizione ermeneutica e assiologica della poesia dell’autore de *Il battello ebbro*, considerandone la chiave interpretativa nella forma dell’indicato motivo: la gioia.

L’autrice cerca di vedere l’area di penetrazione prescelta in una prospettiva più profonda, che consente un’analisi minuziosa, che sottopone questi dettagli ad un’elaborazione filologica, combinandoli ad immagini totalitarie e sintetiche.

Parole chiave: Arthur Rimbaud (1854–1891), poesia, gioia, ricognizione, oscurità, splendore

Jacek Gutorow

UNIwersytet Opolski
e-mail: gutorow@uni.opole.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-7053-7829>

Radość patrzenia O *Godzinach włoskich* Henry'ego Jamesa

Abstract

The Joy of Looking. On Henry James's *Italian Hours*

This short article interprets Henry James's *Italian Hours* (1909) as a series of insights into a phenomenology of seeing, treating the latter as both opening towards the surrounding reality and an act of self-consciousness. James's phenomenological awareness is informed by his sense of joy, which turns out to be something more than mere delight with beautiful sights and scenes – it is in fact a joy of discovering the world's freshness and novelty.

Key words: Henry James, Italy, travel, phenomenology

Słowa kluczowe: Henry James, Włochy, podróż, fenomenologia

Opublikowany w 1909 roku tom szkiców podróżnych Henry'ego Jamesa *Italian Hours* (*Godziny włoskie*) spotkał się w momencie wydania z dość powściągliwym przyjęciem. Wielu czytelników amerykańskiego prozaika chyba nawet nie zauważyło faktu ukazania się książki, zaś ci, którzy się z nią zapoznali, dalecy byli od entuzjazmu. Zresztą James nie cieszył się tak wielką popularnością jak kilkadziesiąt czy nawet kilkanaście lat wcześniej. Najlepszym tego dowodem były losy recepcji tak zwanej nowojorskiej edycji dzieł Jamesa (The New York Edition), serii dwudziestu czterech tomów zawierających powieści i opowiadania wybrane przez samego pisarza,

składających się na swego rodzaju autorski kanon i artystyczny autoportret, będących imponującym zwieńczeniem dotychczasowej drogi twórczej. James przykładał do tej publikacji dużą wagę; wszystkie tomy poprzedził długimi, wyczerpującymi wstępami, składającymi się na krytyczne i twórcze *tour de force* powieściopisarza. Ku jego rozczarowaniu edycja przeszła praktycznie bez echa. Co gorsza, również późne powieści – *Skrzydła gołębiczy* (1902), *Ambasadorowie* (1903) i *Złota czara* (1904) – przyjęte zostały z mieszanymi uczuciami (choć miały one i mają swoich gorących admiratorów). Można nawet zaryzykować tezę, że na początku XX wieku James zaczął być postrzegany jako pisarz z minionej epoki, autor wielkich psychologicznych powieści w stylu wiktoriańskim, stawiany, i owszem, obok Honoré de Balzaca, George Eliot czy Lwa Tołstoja, ale już nie obok nowych prozaików (w stosunku do których był zresztą dość krytyczny).

Godziny włoskie nie były pierwszym zbiorem tomów podróży Jamesa. W 1884 roku pisarz opublikował *A Little Tour in France*, a w latach bezpośrednio poprzedzających publikację *Godzin włoskich* ukazały się książeczki z impresjami z Anglii i Stanów Zjednoczonych: *English Hours* (1905) i *The American Scene* (1907). Pod pewnymi względami włoski zbiór wydaje się najmniej zadowolający z tych czterech *quasi-itinerariów* (określenie to, z jednej strony, należy oczywiście traktować z niezbędną rezerwą, mamy wszak do czynienia z esejami literackimi, a nie przewodnikami turystycznymi; z drugiej strony pisarz chętnie wpadał w konwencję typowego dziewiętnastowiecznego bedekera). O ile we wcześniejszych zbiorach James zwykł był opisywać epizody z jednej podróży, dzięki czemu składają się one na spójną, jednorodną całość – również pod względem językowym i stylistycznym – o tyle w *Godzinach włoskich* odnajdujemy teksty z różnych lat i różnych etapów życia, pisane najczęściej na zamówienie, głównie do amerykańskich periodyków, gdzie podróżnicze relacje z Europy miały spore czytelnicze wzięcie. Warto zauważyć, że teksty składające się na tom nie są ułożone w porządku chronologicznym. Podróże, epizody i wspomnienia podążają raczej tropem wrażliwości i wyobraźni amerykańskiego pisarza. Przykład najbardziej rzucający się w oczy: książkę otwiera pięć szkiców poświęconych Wenecji, James nie zachowuje jednak chronologii swoich spotkań z ukochanym miastem. Najpierw mamy esej z 1882 roku, bodaj najbardziej reprezentatywny i chyba najlepiej napisany. Następnie pojawia się napisany dziesięć lat później misterny opis Grand Canale z jego światłami i pałacami. Trzeci tekst to młodzieńcza impresja z 1872 roku – czytelnik cofa się więc o dwadzieścia lat. Sekwencję zamykają dwa drobiazgi z lat 1899 i 1902, a więc ze znacznie późniejszego okresu – okazjonalne, meandryczne, chwilami plotkarskie, niewnoszące niczego do obrazu *Serenissimy*, jaki został odmalowany w trzech wcześniejszych szkicach. Wenecja z *Godzin włoskich* jawi się jako przestrzeń nieuchwytna, nieciągnąca, a nawet kapryśna. To samo dotyczy pozostałych impresji. Sądzę, że w 1909 roku – pamiętajmy, że to okres sprzed zwrotu modernistycznego – niewielu czytelników było w pełni goto-

wych do przyjęcia takiego przedstawienia włoskich podróży. Być może stąd rezerwa, z jaką przyjęto książkę.

James wracał do Włoch nieomal przez całe swoje życie. Po raz pierwszy wyprawił się do Italii na przełomie lata i jesieni 1869 roku. Była to młodzieńcza podróż do wymagowanej, po trosze (dla niego) legendarnej Europy, podróż pełna olśnień i zachwyków. W późniejszych tekstach fascynacji jest, co rozumiałe, mniej, szkice są jednak równie sugestywne, styl zaś bardziej powściągliwy i przekonujący. Z kolei w esejach napisanych po 1900 roku (ostatnie spotkanie z Włochami nastąpiło w 1909 roku) pojawia się ton nostalgiczny i melancholijny – stary mistrz miał zapewne świadomość, że to jego pożegnanie z przeszłością. W sumie czterdzieści lat spotkań z krainą, która zdawała się Jamesowi prawdziwym wcieleniem uroku i piękna (autor *Ambasadorów* dostrzegał także nędzę i brzydotę, rozwinięcie ciemniejszych stron Włoch pozostawiał jednak czytelnikowi). Spotkań wyjątkowych, zapamiętanych w każdym drobnym szczególe, przywoływanych w listach i rozmowach. Pisarz był od samego początku zafascynowany włoskimi miejscami, pejzażami i dziełami. Trochę mniej – ale tylko trochę mniej – interesowali go ludzie. W najlepszych szkicach wyczuwamy bez trudu czarodziejstwo stylu, frazy, kadencji. Nawet jeśli pewne fragmenty mogą wydawać się nużące, inne zaś odrobinę zmanierowane, to całość jest zdecydowanie interesująca, również jako świadectwo językowe, i możemy się tylko dziwić, że przez wiele lat nie doceniano eseistyki podróżnej Jamesa.

W rzeczy samej, wbrew zasygnalizowanym wyżej zastrzeżeniom można postawić tezę, że *Godziny włoskie* to w twórczości amerykańskiego autora dzieło wyjątkowe. O jego szczególnym miejscu w dorobku Jamesa decyduje, moim zdaniem, rola, jaką we włoskich *travel sketches* (i to w stopniu znacznie większym niż w pozostałych zbiorach podróżnych) odgrywa spojrzenie. Autor *Portretu damy* zawsze był uważnym i docieklwym obserwatorem – czytelnicy jego powieści i opowiadań wiedzą o tym doskonale. Nie jest tajemnicą, że to właśnie James przyczynił się do pogłębienia i udoskonalenia techniki narracyjnego punktu widzenia. W większości jego utworów, zwłaszcza z dojrzałego okresu twórczości, kluczowe znaczenie odgrywa kwestia i status subiektywnej, ograniczonej, uważnie modulowanej percepcji rzeczywistości. W późnych prozach mamy również do czynienia z ciekawymi eksperymentami związanymi ze zmieniającą się perspektywą widzenia (*shifting viewpoint*). Geniusz Jamesa polegał w dużym stopniu na umiejętności empatii, to znaczy wczucia się w powieściowe postacie i relacje międzyludzkie, przy jednoczesnej świadomości istnienia dystansu pomiędzy autorem, światem przedstawionym i czytelniką/czytelnikiem – dzisiaj mówilibyśmy zapewne o instytucji paktu mimetycznego. Moja teza, a raczej ostrożny domysł: głębia psychologicznych i interpersonalnych analiz, z jaką mamy do czynienia u autora *Złotej czary*, wynika właśnie z głębi i intensywności spojrzenia. Dokładnego, pozbawionego jakichkolwiek uprzedzeń, wychodzącego poza siebie – ku innym i ku światu – jednocześnie zaś przekraczającego siebie.

W *Godzinach włoskich* spojrzenie jest, bodaj po raz pierwszy i ostatni w twórczości Jamesa, zasadniczym tematem i głównym bohaterem dzieła. Jest również jego podstawową sankcją. Czasami pisarz nie tylko patrzy, ale również z pełną świadomością obserwuje siebie patrzącego. Kiedy indziej sam staje się spojrzeniem – w sobie i przez siebie – czystym, bezpośrednim, w całości wypełniającym świadomość i chwilę teraźniejszą.

Nie chodzi wyłącznie o percepcję. Tym, co musi uderzyć czytelnika *Godzin włoskich*, jest odczucie niekłamanej radości towarzyszącej spojrzeniom. Tym szybkim, rzucanym w przelocie (np. w wąskiej uliczce któregoś z miast), ale i tym skupionym na ukochanym obrazie bądź fragmencie architektonicznym; docieklwym, ale i pobieżnym czy obojętnym; pojedynczym albo wielokrotnym. To radość wyzwolenia z więzów (rodzinnych, społecznych, egzystencjalnych) i doświadczenia świata w jego bezpośredniości, choćby umownej. James odnalazł we Włoszech coś, czego wraz ze swoimi bohaterami i bohaterkami (być może z wyjątkiem Lamberta Strethera z *Ambasadorów*) na próżno szukał w Ameryce i w północnej Europie – odkrył szczęście obcowania z otaczającą rzeczywistością. Nie byłoby przesadą twierdzenie, że Włochy otworzyły mu oczy na świat. Niewątpliwie pozwoliły mu odczuć przyjemność płynącą ze spoglądania na ludzi i rzeczy bez jakichkolwiek uprzedzeń czy obciążeń, w oderwaniu od okoliczności i kontekstów, w formie zredukowanej do niezbędnego minimum, kiedy spojrzenie jest tylko i aż tym – czystym, niewymuszonym spojrzeniem. Czujemy tę radość. Przebiega przez szkice jak elektryczność. Czasami jest niewidzialna, ale przydaje poszczególnym tekstom napięcia i intensywności, których na próżno szukalibyśmy w szkicach włoskich Goethego czy Ruskina (aby odwołać się do dwóch najbardziej pamiętnych włoskich urtekstów).

Radość patrzenia – pierwsze Jamesowskie *credo* i przykazanie, podstawowa przesłanka jego spotkań z Europą, impuls przenikający bodaj wszystkie włoskie szkice. W pewnym momencie (czytelnik przekracza wraz z pisarzem granicę szwajcarsko-włoską) James pisze o „radości rozglądania się”: „Kiedy podróż już się rozpocznie i wystarczy jechać siłą rozpędu, zaskakuje, ile przyjemności można znaleźć w drobiazgach” (James 2021: 120)¹. Słowa te wyznaczają tonację *Godzin włoskich*. Najsilniejszy imperatyw? „Aby być szczęśliwym w Wenecji [odnosi się to jednak z pewnością do wszystkich włoskich miejsc – J.G.], wystarczy używać oczu” (James 2021: 64). Oto wspomnienie z Turynu:

Cały poranek włączyłem się pod wysokimi portykami, z poczuciem, że wystarczającym powodem do radości jest łagodne, ciepłe powietrze i wyraźnie złamany, a zarazem harmonijny miejscowy koloryt [...] (James 2021: 131).

¹ Korzystam z przekładu Anny Arno (zob. James 2021). Inne przekłady pojedynczych szkiców z tomu *Italian Hours* podaję w bibliografii.

I jeszcze florencka impresja:

Gdy ponownie zwrócimy się w stronę centrum Florencji, lokalnego kolorytu będziemy mieć w nadmiarze. Jeszcze bardziej ucieszy nas on, jeśli stanimy we właściwym miejscu, zapewniającym odpowiednie światło i widok (James 2021: 315).

Uwagi w tym duchu pojawiają się przy opisach wizyt w kolejnych mijanych miastach i miasteczkach ukochanej Italii. Nie zawsze są to konstatacje mówiące wprost o radości przyglądania się i rozglądania, ich sens i wydźwięk jest jednak czytelny. Sentymentalny turysta (*sentimental tourist* – fraza pojawia się u naszego pisarza wielokrotnie) celebrytuje każdy widok, każdą scenę, każdy niuans. Nic nie umyka jego uwadze. James zaczyna i kończy na spojrzeniu. Nawet jeśli w późniejszych esejach uwagę pisarza bardziej zaprzętają czas i nieuchronność przemijania, rozkosz patrzenia i chłonięcia obrazów pozostaje doświadczeniem podstawowym.

No właśnie: obrazy. *Godziny włoskie* są nimi wypełnione do imentu. James uwielbia zamykać wrażenia w precyzyjnie zarysowanych ramach, za pomocą niewidzialnej, choć domyślnej linii, która oddziela to, co pojawia się w polu widzenia jako przedmiot uważnej obserwacji, od reszty, która staje się tłem. Obrazem ujętym w ramki jest u niego prawie wszystko, od pojedynczych, pozornie nic nieznaczących detali – kamienia, stopnia schodów, dziurki od klucza – po szerokie, panoramiczne ujęcia placów, ulic, zespołów architektonicznych czy pejzaży. Podobnie jak Jarosław Iwaszkiewicz, wielki admirator Italii, czy Paweł Muratow, autor chyba najpiękniejszej książki o włoskich *Wanderjahre* (myślę oczywiście o *Obrazach Włoch*), nasz twórca nie miał wątpliwości: „Wszystko tu jest obrazem” (Iwaszkiewicz 2020: 397). Obrazem, który domaga się nie tyle rozszyfrowania czy zinterpretowania, ile przyjęcia z całym dobrodziejstwem inwentarza, to znaczy bez uprzedzeń czy wartościujących komentarzy. James z lubością rekonstruuje w *Godzinach włoskich* chwile spotkań z wielkim malarstwem włoskiego Odrodzenia (jego ulubionymi malarzami byli Wenecjanie, zwłaszcza Tintoretto i Giovanni Bellini), zwykle ogranicza się jednak do opisu dzieła, ewentualnie relacjonuje wrażenia, jakie wyniósł z obserwacji obrazu. Bardzo podobnie jest z obrazami Włoch. Podstawowa lekcja *Godzin włoskich*: oko nie ocenia, jedynie rejestruje, dokonuje uważnego oglądu, zamyka w ramach, powierza pamięci.

Dość często autor *Ambasadorów* odwołuje się do figury widowiska. W pewnym momencie pisze, i słowa te można by było potraktować jako jeden z epigrafów *Godzin włoskich*: „Podróżować to jakby wybrać się na spektakl” (James 2021: 138). Skądinąd mamy tu kolejną analogię z utworami prozatorskimi Jamesa – choć, dodajmy, analogię obarczoną niejakimi zastrzeżeniami. O ile w powieściach i opowiadaniach interesował pisarza barwny, wielowymiarowy spektakl relacji między-

ludzkich – tłumionych namiętności, półgłosem wyrażanych uczuć czy ironicznie portretowanych obyczajów danej grupy społecznej – o tyle w szkicach podróżnych spektakularna jest przede wszystkim przestrzeń miasta: fantastycznej, onirycznej Wenecji, eleganckiej Florencji czy tajemniczego Rzymu (aby pozostać przy trzech najważniejszych miejscach Jamesowskiego *mundus italiensis*). Przedstawienie miasta ma u Jamesa charakter wyraźny i nieodmiennie przestrzenny. Każdy widok wpisany jest w ramy spojrzenia (określonego kąta widzenia, takiej, a nie innej perspektywy) i przybiera formę kunsztownej winiety bądź kadru z wyraźnym obrysem. Czytelnicy amerykańskiego powieściopisarza wiedzą doskonale, jak charakterystyczne i istotne dla jego dzieła jest napięcie pomiędzy misternie zaplanowaną formą a anarchią życia. Tak dzieje się w jego najlepszych powieściach, począwszy od wczesnego i znakomitego *Rodericka Hudsona*, a skończywszy na nieukończonym *Wieży z kości słoniowej* (*The Ivory Tower*). Z kolei w *Godzinach włoskich* bardziej znaczący – chyba też bardziej interesujący – wydaje się kontrast pomiędzy przeżyciem świata w ramach określonej struktury fenomenologicznej (która narzuca konkretną perspektywę widzenia) a anarchicznym żywiołem wolności, pojawiającej się w *travel sketches* pod różnymi postaciami: jako nieoczekiwany, zaskakujący aspekt czegoś dobrze znanego, jako przypadkowa koincydencja bądź spotkanie, nade wszystko zaś jako bezwarunkowe otwarcie na nowe doznania i doświadczenia.

Jakie są najbardziej charakterystyczne parametry Jamesowskiej fenomenologii widzenia? Zwłaszcza, gdy mowa jest o uważnym, skupionym oglądzie nowych miejsc, oglądzie, w którym kluczową rolę odgrywa samoświadomość patrzącego, a właśnie z taką podwyższoną intensywnością mamy do czynienia we włoskich szkicach? Zaczniemy od tego, że pisarz niejednokrotnie daje się swobodnie prowadzić oku i grze perspektyw, choćby iluzorycznej. Jego włoskie impresje są i mają być przypadkowe, możliwie spontaniczne, niepoparte żadną poważną kalkulacją. Dodajmy, że nie stoi to bynajmniej w sprzeczności z imperatywem uważnego spojrzenia. James, co oczywista, planował każdą z podróży. Zarazem jednak celebrował pojawienie się najdrobniejszych choćby odstępstw od itinerarium. Uwielbiał spiętrzone dygresje i wielokrotne nawiasy. Największą radość sprawiały mu zaskakujące widoki i panoramy, dzięki którym świat widzialny odsłaniał na chwilę swoją nieoczekiwaną głębię i wielowymiarowość. Miłość do palimpsestów? Niewątpliwie tak! Można sądzić, że autora *Złotej czary* interesowało zwłaszcza nieciągłe, zniekształcone, anarchiczne doświadczenie przestrzeni.

Pojawia się tu analogia z osobliwym doświadczeniem czasu, jakie było udziałem wielu turystów (i nie tylko turystów) podróżujących po Włoszech w XVIII i XIX stuleciu. Specyfika tego doświadczenia związana była z faktem, że do 1884 roku poszczególne części kraju posiadały własny, lokalny czas; przemieszczając się po Włoszech, trzeba było nieustannie o tym pamiętać. Stąd zresztą tytuł, jaki James nadał swojej

książce². Większość ówczesnych bedekerów po Italii zawierała aneks z listą lokalnych „godzin” (*Table of Italian Hours*). Bez informacji o różnicach czasowych pomiędzy poszczególnymi regionami nieświadomy niczego podróżny mógłby spóźnić się na pociąg bądź dylizans. Okoliczność ta była dla naszego autora dobrą okazją do podkreślenia nieoczywistości, a nawet swego rodzaju fikcji przeżywania czasu. Sentymentalny turysta jest stale wplątany w krzyżujące się serie rekolekcji i antycypacji. Dotyczy to zwłaszcza przeszłości, która rzadko jest w *Godzinach włoskich* postrzegana jako ujednoczona chronologia faktów, wypełnia się za to czasem widmowym, potencjalnym, biegnącym równoległe do czasu odmierzanego przez zegary. Doświadczenie Włoch było dla Jamesa nie tylko procesem gromadzenia impresji i doznań. Było również doświadczeniem czasowości tego procesu. To zaś oznaczało radykalną problematyzację wszelkiej chronologii, wedle której moglibyśmy mierzyć i określać również własną egzystencję.

Podobnie spopularyzowany jest przez Jamesa akt patrzenia. Nie każdy, rzecz jasna. Autor *Portretu damy* nie stroni od tradycyjnej narracji bedekerowej. Zazwyczaj jednak z upodobaniem komplikuje doświadczenie przestrzeni. Mnoży ujęcia i perspektywy, nieoczekiwanie skraca je bądź wydłuża, oprócz widoków – tych wspaniałych włoskich pejzaży, które ujęły go już przy okazji pierwszego spotkania (pisze o tym w długim i często przez biografów cytowanym liście do brata Williama³) – wprowadza do gry powidoki, fantasmagoryczne panoramy, z lekka nierealne obrazy, a nawet podejrzenie widmowe postaci. Przede wszystkim zaś na akty widzenia nakłada świadomość aktu. Za jej sprawą doświadczamy jeszcze jednej perspektywy – fenomenologicznej, zintensyfikowanej. Jamesowski obserwator poddaje oglądowi także siebie. I czerpie z tego procederu (nierzadko zapośredniczonego przez język, tak syntaktycznie zapętłonego, że zdaje się biec na jałowym biegu) czystą, niczym niezmaconą radość. Radość zintensyfikowaną i pogłębianą dzięki przeżyciu współuczestnictwa, swego rodzaju partycypacji w odświeżaniu (się) kolejnych poziomów widzialnego świata. W pewnym momencie James pisze o „nieskończeniu inspirującej stronie świata” (2021: 134). Kiedy indziej podkreśla moment „nasylenia impresjami” (2021: 287). Konstatacjom tym towarzyszy duch rozkoszy, delektowania się każdym darowanym pejzażem, ba, każdym elementem oraz szczegółem olśniewającej włoskiej scenerii. Ich zmienność wydaje się błogosławiona, ich pojedynczość zaś – niepowtarzalna.

2 Pisze o tym John Auchard w swoim wprowadzeniu do jednej z edycji *Italian Hours* (zob. Auchard 1995: X–XI).

3 Chodzi o list z 25 września 1869 roku (zob. James 2006). W niektórych jego fragmentach James dzieli się z bratem dość ambiwalentnymi odczuciami w odniesieniu do Włoch, była to jednak rezerwa na pokaz, zupełnie nieobecna w listach do innych członków rodziny i znajomych. Zob. także Edel 1953: 299–303.

W *Rzymskich przejażdżkach* (1873) amerykański pisarz pozwala sobie w pewnym momencie na dygresję, która mówi nam co nieco o dostrzegalnej w *Godzinach włoskich* oscylacji pomiędzy pojedynczym detalem a kalejdoskopową zmiennością wizji. James zwraca naszą uwagę na dwa uzupełniające się sposoby doświadczenia „bez-kresnej przestrzeni”, przestrzeni wypełnionej obrazami „tak pełnymi stylu, że trudno pomyśleć, który malarz zasługiwałby na ich autorstwo” (James 2021: 192). Pierwszy sposób percepcji świata przybiera formę metafory – a może metonimii – niekontrolowanego galopu, chłonięcia rzeczywistości w biegu, przy czym obserwator staje się częścią, ruchomym elementem pejzażu, tak bowiem interpretuję rzuconą w środku zdania szybką uwagę o radości towarzyszącej wdychaniu („wciąganiu w płuca”) powietrza. James mówi o doświadczeniu totalnym i niepodzielnym, już to zagarniającym patrzącego, już to wciągającym go do niekończącej się gry perspektyw. Zaraz potem, właściwie w tym samym zdaniu, mowa jest o drugim sposobie przeżywania oglądanej rzeczywistości – jego istotę stanowi „rytm kontemplacji” (*a contemplative measure*): patrzący zatrzymuje konia, przystaje na dłużej i kieruje spojrzenie na „nie-wymazywalne wspomnienie nieba, barw i kształtów” (James 2021: 192). Tym razem chodzi więc o obserwację punktową, skupioną na wybranym fragmencie krajobrazu. Jej warunkiem jest chwilowe unieruchomienie obrazu i zakreślenie dystansu pomiędzy obserwatorem i przedmiotem obserwacji. Odnotujmy, że w *Godzinach włoskich* dominuje ten drugi rodzaj oglądu. Nawet w chwilach nieopanowanej radości James pamięta o podstawowych pisarskich pryncypiach: należy zaznaczyć punkt widzenia narratora/obserwatora i możliwie precyzyjnie skadrować scenę, jednocześnie nie wolno dać się ponieść żywiołowości obrazu (bądź języka). Inna sprawa, że świadomość istnienia dystansu ujawnia szeroki margines wolności – kontemplacja to przecież nic innego jak otwarcie na świat w całej jego zmienności i nieprzewidywalności. Można zresztą wysunąć tezę, że *Godziny włoskie* opowiadają o dojrzewaniu do takiej właśnie wolności (którą równie dobrze można by nazwać wiedzą radosną); zarazem mówią o kształtowaniu własnego stosunku do świata w oparciu o przesłanki fenomenologiczne.

Godziny włoskie nie są, rzecz jasna, traktatem z zakresu epistemologii czy estetyki. Są raczej, powtórzmy, wyrazem radości towarzyszącej zintensyfikowanej, nieuprzedzonej percepcji świata. Uwagi o charakterze teoretycznym, zazwyczaj niezobowiązujące i intuicyjne, przybierają formę pojedynczych zdań pojawiających się na marginesach zasadniczego tekstu (niektóre z nich przytoczyłem powyżej). Niezależnie od wszystkiego książka Jamesa może być jednak ciekawym punktem wyjścia do krytycznej dyskusji na temat sensu i najważniejszych parametrów doświadczenia, które określamy tutaj mianem fenomenologicznego. Nie musimy, rzecz jasna, ograniczać się do analiz czy terminów zaczerpniętych z fenomenologii. Ciekawym przedsięwzięciem interpretacyjnym byłaby konfrontacja Jamesowskiej „filozofii widzialnego” (jeśli wypada w tym kontekście użyć słowa „filozofia”) z uwagami o fotografii,

jakie onegdaj poczynił Roland Barthes w *Świetle obrazu*. Temat zasługuje na osobne potraktowanie. Tutaj warto zwrócić uwagę na zaproponowane przez Barthes'a (i często przywoływane przez krytyków sztuki) rozróżnienie pomiędzy dwoma momentami, jakie można wydobyć z aktu percepcji otaczającego świata. Chodzi, jak wiadomo, o momenty *studium* i *punctum*. W punkcie wyjścia francuski krytyk zastanawia się nad doświadczeniem *studium*, luźno zdefiniowanym jako „dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś, krzątanie, oczywiście, ale bez szczególnego zapamiętania” (Barthes 1996: 46). Następnie mowa jest o przełamaniu tak rozumianego, całościowego postrzegania rzeczywistości przez *punctum* – chodzi o jakiś pozornie nieznaczący niuans obrazu, detal, który przesywa patrzącego jak strzała, skutecznie zakłócając delikatną równowagę *studium*. Barthes pisze:

[...] przyciąga mnie czasami jakiś szczegół. Czuję, że sama jego obecność zmienia moje odczytanie, że patrzę już na zdjęcie jako na coś nowego, wyróżnione w moich oczach wyższą wartością. Ten szczegół to właśnie *punctum*; to, co mnie nakłtuwa (Barthes 1996: 73).

Co równie istotne, *punctum* pojawia się przypadkowo i spontanicznie: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, uciska)” (Barthes 1996: 47).

Uwagi te dają się odnieść do *Godzin włoskich*. Pierwszą analogię odnajdujemy choćby w przytoczonych powyżej wyjątkach z *Rzymskich przejażdżek*: najpierw mamy szerokie panoramy oglądane niejako w biegu („w galopie”), następnie zaś kontemplacyjne skupienie na wybranym bądź narzucającym się naszej uwadze detalu czy fragmencie pejzażu. Inny przykład pojawia się w mało znanym eseju *Casa Alvisi*. Tytuł odnosi się do jednego z weneckich pałaców wznoszących się bezpośrednio nad Kanałem Grande, w bliskiej odległości bazyliki Santa Maria della Salute. James wspomina:

Casa Alvisi stoi dokładnie naprzeciwko przysadzistego, bogato zdobionego kościoła Santa Maria della Salute – tak blisko, że z balkonu nad wejściem od strony wody nasze oko wędruje niemal prosto do dziurki od klucza potężnego portalu (James 2021: 91).

Już tylko to jedno zdanie można potraktować jako – *nomen omen* – klucz do Jamesowskiej filozofii widzenia. Przejście od panoramicznej sceny do szczegółu, użycie wymaginowanego obiektywu zmiennoogniskowego przesuwającego się wzdłuż osi optycznej (w przytoczonym fragmencie biegnie ona „niemal prosto” od oka do dziurki od klucza), zmienna rozdzielczość obrazu, precyzja kadru i pojawiających się

w nim elementów – momenty te odnajdujemy w większości włoskich esejów Jamesa. Gdyby szukać kolejnych paralel do Barthes'owskiej opozycji *studium* i *punctum*, to za trop szczególnie obiecujący należałoby uznać język czy też raczej specyficzną retorykę *Godzin włoskich*. James często zderza ze sobą poetykę bedekera z charakterystycznym dla jego późniejszej twórczości pointylistycznym stylem zestawiania pojedynczych impulsów i impresji. Efekty bywają olśniewające, choć czasami, przyznajmy, nieco dezorientujące.

Warto zresztą podkreślić istnienie zasadniczej różnicy pomiędzy uwagami Barthes'a na temat hipotetycznej „podwójnej optyki” widzenia a poetyką *Godzin włoskich*. Tym, co uderza w analizach francuskiego myśliciela, jest nacisk na przemijanie, zapomnienie, cierpienie i śmierć. *Punctum* stanowi w istocie dotknięcie śmierci i figurę traumy; pamiętamy, że chodzi o przebicie powierzchni, a więc zadanie rany. Dla Jamesa każdy szczegół – może przede wszystkim szczegół, i to najlepiej mało znaczący, przypadkowy, taki, który łatwo przeoczyć czy zlekceważyć – jest celebrazją świata i źródłem radości dla patrzącego. Tę radość odnajdujemy wszędzie w *Godzinach włoskich*:

Cały poranek włączyłem się pod wysokimi portykami, z poczuciem, że wystarczającym powodem do radości jest łagodne, ciepłe powietrze i wyraźnie złamany, a zarazem harmonijny miejscowy koloryt, a także możliwość przyglądania się [...]. Nie zobaczyłem nic szczególnie pięknego ani niezwykłego, ale wasz oddany miłośnik dobrze doprawionych przysmaków w każdym kąsku odnajduje smak całego dania (James 2021: 131).

W trakcie lektury *Godzin włoskich* przypominają się czasami analizy Maurice'a Merleau-Ponty'ego z *Widzialnego i niewidzialnego, Fenomenologii percepcji* i dwóch pamiętnych esejów o sztuce malarskiej i estetyce Paula Cézanne'a (*Oko i umysł* i *Wątpienie Cézanne'a*). Również i ten temat wymagałby osobnego rozwinięcia. Jak trafnie zauważył Stanisław Cichowicz, autor krótkiego wstępu do polskich przekładów Merleau-Ponty'ego, francuskiemu filozofowi szczególnie zależało na czymś, co prowizorycznie można by nazwać „celebrowaniem zagadki widzialności” (Cichowicz 1996: 11). Zagadkowość widzialnego świata przybiera różne formy, podobnie zresztą jak u Jamesa. Interesujący jest czysto fenomenologiczny punkt widzenia. W szkicu o Cézannie wyrażony on zostaje tak:

Zagadka zasadza się na tym, iż moje ciało jest widzące i widzialne równocześnie. Spogląda ono na wszystkie rzeczy i może także spojrzeć na siebie, a w tym, co widzi, rozpoznać wówczas „drugą stronę” swej widzącej mocy. Widzi ono siebie jako coś, co widzi... (Merleau-Ponty 1996: 22).

Jak już wspomniano, moment samoświadomości pojawia się u Jamesa dość często, choć zwykle w zawołowanej postaci. Jeśli za protagonistę *Godzin włoskich* uznać oko skupione na obserwacji otaczającego świata, to z zastrzeżeniem, że obserwator jest obserwowany i ani na chwilę nie zapomina, że jest elementem skomplikowanej (bo opartej na grze refleksów/refleksji) „wewnętrznej maszynerii” aktów widzenia (Merleau-Ponty 1996: 43). Nie prowadzi to jednak do solipsyzmu (skądinąd dojrzała twórczość Jamesa jest do pewnego stopnia protestem przeciwko koszarnej wizji świadomości jako tautologii). Wręcz przeciwnie. Przytoczmy jeszcze jedno przenikliwe zdanie z eseju *Oko i umysł*: „Pogrążony w widzialnym dzięki swemu ciału, sam także widzialny, ten, kto widzi, nie przywłaszcza sobie tego, co widzi: zbliża się tylko do tego spojrzeniem, wychodzi na świat” (Merleau-Ponty 1996: 21).

O takim wychodzeniu na świat opowiada nieomal każda strona *Godzin włoskich*. Sentymentalny turysta nigdy nie pozostaje w pokoju. Ba, nigdy – i nigdzie – nie jest u siebie. Pozwala się nieść obrazom, otwiera się na wszelakie doznania zmysłowe (dając przywilej doznaniom wzrokowym). W tym bezinteresownym, nieuprzedzonym otwarciu na świat jest coś dziecięcego (a James jak mało kto rozumiał dzieci):

Poddajemy się nastrojowi zapatrzonego w dal podróżnika [...]. W tej sytuacji mądrzy ludzie na powrót stają się dziećmi. Nie wiercimy się, klęcząc na siedzeniu, żeby wyglądać przez okno omnibusu, ale z dziecienną rozkoszą, wielkimi oczami podziwiamy to, co się przed nami odśłania (James 2021: 120).

Dałoby się sporo powiedzieć o istotnym, pierwszorzędym miejscu, jakie w *Godzinach włoskich* zajmują „wielkie oczy” usiłujące wchłonąć możliwie najwięcej z tego, co roztacza się przed nimi; notabene moment ten powróci w osobliwej, nieco fantasmagorycznej formie w późnym szkicu *Within the Rim*, gdzie siedemdziesięcioletni pisarz będzie podziwiał otaczające Rye pejzaże latem 1914 roku, mając świadomość okrucieństw dokonujących się po drugiej stronie kanału La Manche (zob. James 2022; Gutorow 2022). Dodajmy wreszcie i to, że James nigdy tak naprawdę nie przekroczył linii dzielącej radość spojrzenia od radości życia. Można zastanawiać się, czy w pełni rozumiałby słowa metafizycznej radości zapisane przez Williama Blake’a w *Zaślubinach Nieba i Piekła* (*The Marriage of Heaven and Hell*): „Gdyby wrota postrzegania zostały oczyszczone, każda rzecz ukazałaby się człowiekowi taką jaką jest, nieskończoną” (Blake 2001: 137). Koniec końców nie jest to jednak takie istotne. *Godziny włoskie* pozostają dokumentem fenomenologicznej fascynacji tym, co widzialne, a także świadomością spojrzenia, które odkrywa, zgłębia i nadaje sens otaczającemu światu. Tylko tyle – i aż tyle.

Bibliografia

- Auchard John (1995): *Introduction*. In: H. James: *Italian Hours*. Penguin Books, New York–London–Victoria–Toronto–Auckland, s. IX–XXX.
- Barthes Roland (1996): *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Blake William (2001): *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*. Przeł. W. Juszczyk. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Cichowicz Stanisław (1996): *Słowo wstępne*. W: M. Merleau-Ponty: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, oprac., wstępem opatrzył i przeł. S. Cichowicz. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 7–13.
- Edel Leon (1953): *Henry James. The Untried Years: 1843–1870*. J.B. Lippincott Company, Philadelphia–New York.
- Gutorow Jacek (2006): *Dwie Wenecje Henry’ego Jamesa*. „Literatura na Świecie”, nr 3–4, s. 360–368.
- Gutorow Jacek (2007): *Figury spełnienia. Henry James i „zmysł Włoch”*. W: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*. Red. Z. Kadłubek. Wydawnictwo FA-art, Katowice, s. 28–45.
- Gutorow Jacek (2020): *Bardziej niż kiedykolwiek przypominała Wenecja wielki salon Europy*. „Przegląd Polityczny”, nr 163–164, s. 181–185.
- Gutorow Jacek (2022): *Henry James i Wielka Wojna. Komentarz do eseju „W bezpiecznym kręgu”*. „Przegląd Polityczny”, nr 175–176, s. 68–76.
- Iwaskiewicz Jarosław (2020): *Wenecja*. W: Idem: *Droga. Proza i wiersze*. Wybór i wstęp R. Romaniuk. Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- James Henry (2006a): *List do Williama Jamesa*. Przeł. J. Gutorow. „Literatura na Świecie”, nr 3–4, s. 303–312.
- James Henry (2006b): *Wenecja*. Przeł. J. Gutorow. „Literatura na Świecie”, nr 3–4, s. 325–356.
- James Henry (2006c): *Wenecja: wczesne wrażenia*. Przeł. M. Paryż. „Literatura na Świecie”, nr 3–4, s. 313–324.
- James Henry (2020a): *Casa Alvisi*. Przeł. J. Gutorow. „Przegląd Polityczny”, nr 163–164, s. 192–194.
- James Henry (2020b): *Dwa stare domy i trzy młode niewiasty*. Przeł. J. Gutorow. „Przegląd Polityczny”, nr 163–164, s. 187–192.
- James Henry (2021): *Godziny włoskie*. Przeł. A. Arno. Wydawnictwo Próby, Warszawa.
- James Henry (2022): *W bezpiecznym kręgu*. Przeł. J. Gutorow. „Przegląd Polityczny”, nr 175–176, s. 76–81.
- Merleau-Ponty Maurice (1996): *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, oprac., wstępem poprzedził i przeł. S. Cichowicz. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Abstract


La gioia di guardare. Sulle *Ore italiane* di Henry James

In questo breve articolo, *Ore italiane* (1909) di Henry James, viene interpretato come una serie di approfondimenti sulla fenomenologia della visione, trattando quest'ultima come apertura alla realtà circostante e allo stesso tempo come atto di autocoscienza.

La consapevolezza fenomenologica di James è plasmata da un senso di gioia, che risulta essere più che semplice ammirazione di panorami e scene bellissime: è in realtà la gioia di scoprire la freschezza e le novità del mondo.

Parole chiave: Henry James, Italia, viaggio, fenomenologia

Dariusz Czaja

UNIwersYTET Jagielloński
e-mail: dariusz.czaja61@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-8627-1415>

Baśń włoska. Pasaże radosne

Abstract

Italian Fairy Tale. Joyous Passages

Images of Italy by Pavel Muratov, the eminent Russian historian of art and the excellent writer as well, have been published over than one hundred years ago. This masterpiece seems to be very well known today and is commonly regarded as a very sophisticated guide of Italian art and architecture. The author presents that such kind of conceiving this legendary book is a typical form of misreading. On the contrary: he emphasizes its cognitive and literary merit. Finally, he reveals the real content of *Images of Italy* as a special form of Nietzschean *gaya scienza*, and at the same time, as a still vivid source of the existential joy.

Key words: Italy, Italian journey, art, ekphrasis, landscape, joy

Słowa kluczowe: Włochy, podróż włoska, sztuka, ekfrazja, krajobraz, radość

Nie wiedza, ale radość
Ma być udziałem śmiertelnych.
Friedrich Hölderlin

1.

Jeszcze raz o Włoszech? Jeszcze raz.

I jest po temu poważny powód: *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa. Książka u nas znana i nieznaną, z naciskiem na to ostatnie. Albo może tak: znana, ale nie w pełni roz-poznana. Owszem, przez lata chwalona i wystawiana, ale czytana zazwyczaj po wierzchu i bez polotu, a zwłaszcza bez głębszego zrozumienia, na które z całą pewnością zasługuje. Jakże myślą się ci, którzy ustawiają ją na półce z innymi *italienische Reisen*, niechby nawet najbardziej szacownymi i nobliwymi (Goethe, Taine, James e altri). Albo ci, którzy traktują wielką księgę Muratowa jako wyrafinowany przewodnik po Włoszech. Tymczasem, miejsce *Obrazów Włoch* nie jest pośród bedekerów, co powoli dochodzi do coraz większej rzeszy czytelników. Rosyjski wydawca współczesnej reedycji pierwszego wydania z 1912 roku, w notce wstępnej ostrzega nieco przepaszająco, acz stanowczo: „eto nie rukowoditel!” (Muratow 1912: 3). Oprócz niewątpliwych walorów poznawczych, oprócz dziesiątków nazwisk twórców i tytułów dzieł, którymi wypakowane są obydwie tomy, oprócz kreślonych wprawną ręką opisów krajobrazu i niezliczonych odniesień historycznych, w swoim wymiarze intelektualnym ta księga wykracza, i to na wiele sposobów, poza rutynowy gatunek prozy podróżnej. Upierałbym się, że w swojej warstwie niejawnej *Obrazy Włoch* to dzieło nade wszystko o ambicjach historiozoficznych. A jego miejsce nie jest pośród turystycznej konfekcji, lecz na półce z wielką eseistyką i literaturą, zwaną dawniej piękną. Książka ukazała się ponad sto lat temu (pierwsze wydanie), choć dla urodzonych później czytelników jej modernistyczne uwikłanie i rosyjski adres nie stały się – jak miało się okazać – żadnym obciążeniem. Zdziwiająca i niemal nie do uwierzenia, ale obecne w niej intuicje dotyczące inicjacyjnej roli sztuki, konsolacyjnej siły pejzażu, czy ustalenia o formotwórczej roli kultury, angażują nas nadal. Dotyczą i dotyczą nas z dużą siłą. Dodajmy, że ta jej niepokojąca aktualność po latach, to niejedyna wpisana w nią zagadka.

Czymkolwiek bowiem są *Obrazy Włoch*, niestroniące, rzecz jasna, od powabów krajobrazowych, architektonicznych i malarskich, to nade wszystko rozpisana na wiele rozdziałów, zniuansowana historycznie i artystycznie, opowieść o pewnej przygodzie człowieka, w jego zachodniej, dokładniej rzecz biorąc: włoskiej edycji. Dzieło, pospołu, historyczne, artystyczne i antropologiczne, nie mówiąc już o walorach literackich, które nie są tu kwiatkiem do kożucha, ale – co postaram się pokazać – tworzą integralną całość z zawartością informacyjną książki. Innymi słowy: forma tej

opowieści (albo to, co zwykle „formą” nazywamy) nie jest niekoniecznym dodatkiem do rozległej erudycji historyczno-sztucznej autora, ale jest także treścią (tym, co zwykle „treścią” nazywamy) tej zachwycającej wciąż książki. A w każdym razie tworzy z nią inherentną całość. Jej nieprzemijający urok bierze się między innymi stąd, że „forma” i „treść” tworzą tu niepodzielną jedność, formują szlachetny stop o najwyższej próbie jakości. Nie wszystkie preferencje estetyczne Muratowa musimy dziś dzielić, nie wszystkie jego zachwyty są dla nas przekonujące, nie wszystkie jego atrybucje przetrwały próbę czasu, ale – raz jeszcze – nie na tym polega wielkość tej książki, nie tu zdeponowany jest jej geniusz. To wielka księga o ambicjach poznawczych i diagnostycznych. Dzieło klasyczne, w rozumieniu, jakie nadał temu określeniu George Steiner:

Definiuję określenie „klasyczny”, tak w literaturze, muzyce, sztukach pięknych, jak i w narracji filozoficznej, jako formę znaczącą, która nas „czyta”. Czyta nas bardziej, niż my ją (słuchamy, czy oglądamy). W tej definicji nie ma nic paradoksalnego ani zagadkowego. Za każdym razem, kiedy wchodzimy w kontakt z dziełem klasycznym, to ono będzie dla nas pytaniem. Będzie wyzwaniem dla zasobów naszej świadomości i intelektu, umysłu i ciała (nasz respons estetyczny a nawet intelektualny ma w znacznym stopniu naturę cielesną). Klasyk zapyta nas: „czy rozumiałeś?”, „czy odpowiedzialnie przemyślałeś?”, „czy jesteś gotowy zareagować na pytania, możliwości, przemiany wzbogacenia życia, które przed tobą postawiłem?” (Steiner 1997: 19).

Biorąc za miarę klasyczności nieoczywiste słowa Steinera, nawet ślepy na jedno oko stwierdzi, że arcydzieło Muratowa wypełnia zawartość jego „definicji” dzieła klasycznego, i to z solidną nadwyżką. Napisane w innym czasie, na początku ubiegłego stulecia (1911–1912), na chwilę przed potopem, dzieło rosyjskiego pisarza nie jest modernistycznym bibelotem, nie emanuje zapachem naftaliny, przeciwnie: wciąż angażuje zmysły, porusza i wzywa do rozumnego responsu. A sam Muratow, szczęśliwie nie został pokryty kilogramami brązu; jak na klasyka – jest nadzwyczaj żywy, by nie rzec: ożywiony.

2.

O niewiarygodnej zupełnie historii wieloletniej nieobecności *Obrazów Włoch* w europejskiej świadomości, o szokującym zapomnieniu tej książki w świecie języków zachodnich (przez wiele dziesięcioleci istniało tylko jedno tłumaczenie: polskie!),

pisałem w innym miejscu (Czaja 2020: 252), teraz chciałbym zająć się czym innym. Jest mianowicie pewien komponent, który tajemniczo przenika niemal wszystkie akapity mitycznej *Xięgi* Muratowa, naznacza ją własną sygnaturą i sprawia, że wciąż chcemy do tych dwóch tomów wracać. Bez wątpienia: dzieło to przenika niewidzialnie (acz dojmująco realnie!) szczególna aura; wspominają o niej bez mała wszyscy jego czytelnicy. A na pewno ci, dla których było ono ważne, życiowo formatywne. Przyjmijmy na początek ostrożnie, jako pewną hipotezę badawczą, że ma ona – najogólniej rzecz ujmując – coś wspólnego z radością. I że ta, emanująca z książki, osobliwa w i e d z a r a d o s n a mieni się wieloma kolorami i odśłania na różne sposoby.

A więc może najpierw: radość spotkania z *Obrazami Włoch*, radość odkrycia dla siebie tej nadzwyczajnej księgi. We wspomnieniach wielu czytelników pojawia się to, nieporównywalne z niczym, odczucie rzadkiej radości, która bierze początek w lekturze dzieła Muratowa. Opowieści te skonstruowane są niemal zawsze według tego samego wzoru, właściwego literaturze przygodowej: przypominają niespodziewane odkrycie archeologa, który – nagle, nieoczekiwanie – natyka się na znalezisko wielkiej wartości. Bo też w istocie, są to najczęściej opowieści o odnalezieniu skarbu i, podobnie jak w klasycznych bajkowych narracjach, ów drogocenny skarb (niemal jak życiodajny eliksir) będzie miał moc ożywiania, obdarzony zostanie energią, zdolną radykalnie odmienić czyjeś życie. Z licznych przykładów zauroczeń dziełem Muratowa przywołam tylko dwa, za to wielce instruktywne, przykłady.

Najpierw Paweł Hertz, autor polskiego tłumaczenia *Obrazów Włoch*. Jego przekład jest dzieckiem błogosławionego przypadku i zadawnionej miłości do włoskiego świata. Czytając polskie tłumaczenie, gęste, rozwibrowane, muzyczne w swojej lotnej kadencji, z lekko archaizowanym stylem (naśladowujące w tym oryginał), z leksyką, która po części nie jest już aktywna w żywej polszczyźnie, nie mamy przez chwilę wrażenia, że czytamy przekład, że korzystamy z pomocy pośrednika. Od początku spotkanie Hertza z dziełem Muratowa miało w sobie coś z miłosnego zauroczenia, tłumaczenie było jego konsekwencją. Tak o tym pisze tłumacz:

Wprowadziłem tę książkę do mojego programu tłumaczeń. Bardzo chciałem ją przetłumaczyć. Wiedziałem, że będzie to dla mnie wielka radość, bo pochłoną mnie na jakiś czas rzeczy i sprawy, które lubię, na których trochę się znam. Wiele miejsc, budowli, obrazów opisanych przez Muratowa widziałem kiedyś na własne oczy. [...] Wydaje mi się, że to najstaranniej i najpiękniej przetłumaczona przeze mnie książka (Hertz 1997: 392).

Mam wrażenie, że w cytowanym fragmencie zapisało się coś ważnego dla zrozumienia księgi Muratowa. Zauważmy: w wypowiedzi Hertza godne podkreślenia są dwie kwestie: wyraźnie deklarowany entuzjazm ze spotkania z dziełem klasy najwyższej i oczekiwana radość z pracy nad przekładem. Praca translatorska, oprócz proble-

mów technicznej natury, była dla niego przede wszystkim rodzajem podziękowania za – niedające się wymierzyć liniijką – pożytki z lektury *Obrazów Włoch*. Dobrze przy tym pamiętać, że sama księga Muratowa to także owoc dziękczynienia, rzecz zrodzona z podziękia autora dla: kraju, pejzażu, sztuki, ludzi, dzieł. Z wdzięczności za otrzymany bezinteresownie dar. To poczucie bycia obdarowanym przenika niemal wszystkie strony *Obrazów Włoch*. A zadurzeni w księdze czytelnicy bezbłędnie odczytują tę podstawową, wpisaną czytelnie w tekst, intuicję.

Tak, z pewnością dzieło Muratowa to świadectwo namiętnego porywu, ale też gromadzącej się latami pełni doświadczenia; pełni, która w końcu się przelewa, która chce się uwolnić. Jak gdyby rosyjski pisarz czuł się niesiony przez jakąś niewidzialną siłę, która ku niemu płynie i która zmusza go do tego, żeby dać stosowny respons. W jego księdze tkwi utajony, ale czytelny imperatyw: trzeba się tym doświadczeniem, tą wiedzą, podzielić z innymi, w domyśle: z tymi, którzy pozostali w kraju, w bolszewickiej Rosji¹. Muratow żywi mocne przekonanie, że – gromadzone przez niego latami – uczucia radosnego podziwu dla włoskiego żywiołu nie mogą zostać ukryte, zatrzaśnięte. Przeciwnie: muszą zostać uwolnione, wypowiedziane, zapisane, upublicznione. A gest ten podszyty jest u źródeł nieomylną świadomością, że spotkanie z włoskim światem ma zdolności prawdziwie przemieniające.

Mam wrażenie, że swoim przekładem Hertz chce odpowiedzieć na tę cudowną lekcję radosnej bezinteresowności, której sam zaznał jako czytelnik Muratowa. Czuje, że na jego piękne słowa musi odpowiedzieć własnym słowem; że musi dać piękny respons. Jest w tym nieomal dziękczynnym akcie nie tylko elementarna wdzięczność, ale też próba zatrzymania pamięci o tym, który był dla nas przewodnikiem po włoskim ogrodzie. Bez wątplenia: wdzięczność, obok pamięci, należy do rozległej i nieodokreślonej fenomenologii radości.

A teraz Clive James. Jak wspominałem, przez wiele dekad *Obrazy Włoch* nie zaistniały w żadnym z języków zachodnich i tylko nieliczni pojmwali wagę oraz znaczenie tej nieobecności². Kilkanaście lat temu ukazał się opasy tom, zatytułowany *Cultural Amnesia*, autorstwa Jamesa, wybitnego brytyjskiego dziennikarza i eseisty (James 2007). Ta wielka księga, której napisanie zabrało mu prawie czterdzieści lat,

1 To imperatywne pragnienie współodkrywania włoskiego świata, dzielenia tej radości z innymi, pobrzmiwa u innego Rosjanina wiele lat później. Oto Leonid Batkin, rosyjski historyk sztuki włoskiego renesansu, pisze w przejmującym wyznaniu: „Przez całe życie zajmowałem się Włochami, a po raz pierwszy byłem w ubiegłym roku kilka dni w Rzymie i w Bari. Miałem jednak dziwne uczucie: dlaczego tylko ja? Myślenie w takiej chwili o bliskich, o wszystkich Rosjanach stojących na różnych przystankach i różnych sklepach, w ogromnych kolejkach, którzy nawet nie podejrzewają, że jest na świecie jeszcze inne życie, jest czymś oczywistym. Nie jest to żadna myśl altruistyczna. Jest to płacz nad wspólnym losem, w którym ma też udział i twoje jednostkowe życie” (Batkin 1996: 210).

2 Obecnie sytuacja nieco się zmienia. Całkiem niedawno pojawiło się tłumaczenie włoskie (Adelphi), a zapowiadane jest tłumaczenie angielskie (Northwestern University Press).

jest w gruncie rzeczy – opowiedzianą poprzez parustronicowe hasła, skrótowe biogramy – próbą nakreślenia nowej mapy europejskiej pamięci. Nowej, bo uwzględniającej to, co ze współczesnego myślenia wyparte, usunięte albo z tych czy innych powodów niedocenione bądź zapomniane. I w tym, powiedzieć trzeba, dość egzotycznym ogrodzie (Ellington i Miłosz, Einstein i Montale...) pojawia się zniecka postać Pawła Muratowa. Znać po tonie wypowiedzi i wyraźnej afekcji, że to niespodziewane odkrycie rosyjskiego pisarza i jego znakomitego dzieła było dla Jamesa wydarzeniem wielkiej wagi. Dość powiedzieć, że specjalnie nauczył się rosyjskiego, by móc przeczytać *Obrazy Włoch*, książkę, wedle niego, absolutnie cudowną, która – odwrotnie do swojej ponadczasowej wartości – została w świecie zachodnim kompletnie zapomniana.

Biogram Muratowa to w istocie ekstatyczna (acz podbudowana racjonalnymi argumentami) laudacja na cześć jego włoskiej księgi. To nieokiełznany wybuch radości z powodu tak niezwykłego znaleziska: „W świecie istnieje wiele nieznanych arcydzieł, lecz zwykle popadają w ten stan dlatego, że naprawdę nie są to utwory zbyt wysokich lotów. *Obrazy Włoch* – to prawdziwe nieznanne arcydzieło” (James 2007: 527). Umieszczając księgę Muratowa na szerokim tle gatunku „podróży włoskiej”, stwierdza James, że żadna książka z tej dziedziny nie wytrzymuje porównania z *Obrazami Włoch*. Powtarzam: żadna! Dzieło Muratowa, obwieszcza jednoznacznie i autorytatywnie, jest lepsze od – skądinąd wybitnych w swojej klasie – dzieł Goethego, Gregoroviusa, Burckhardta czy Symonsa:

Lepsze od Goethego? Tak, lepsze od Goethego. Muratow odwiedził wszystkie te miasta i miasteczka, wiedział wszystko o sztuce i literaturze, miał stanowcze przekonania i cały ten kompleks myślowego i fizycznego doświadczenia zmieścił w skondensowanych, przejrzystych paragrafach, przesyconych znaczeniem i wrażliwością. Książka jest po prostu zbyt dobra, by jej istnienie było prawdą. Zanim ktokolwiek przetłumaczy ją na w miarę porządnym angielskim, jej entuzjasta będzie zawsze narażony na ryzyko, że ją sobie wymyślił. Ale ona istnieje naprawdę (James 2007: 527).

James pojął dość szybko, że w książce Muratowa chodzi o coś dużo głębszego niż o zwiedzanie włoskich miast, podziw dla włoskiej sztuki czy wyrafinowany smak podróżowania. Zobaczył w niej znakomity literacko tekst, dzieło pisarza dużej miary, ale także – a może przede wszystkim! – rzecz o duchowym spoiwie przenikającym dzieła sztuki, pejzaże, miasta. Jego eseistyczną miniaturę o Muratowie przenika dziecięca nieomal radość, że oto w późnym wieku natknął się on na książkę, która realnie zmieniła jego życie.

Myliłby się ten, kto by sądził, że entuzjazm Hertza jest przesadny, a afekcja Jamesa dla dzieła Muratowa i dla niego samego – nadmierna. Wiarygodne świa-

dectwa mówią o tym, że autor *Obrazów Włoch* był człowiekiem wielkiego formatu, a jego klasę intelektualną, niepoczytalną erudycję i nadzwyczajną wrażliwość podkreślali wszyscy co inteligentniejsi jego znajomi³. Spotkanie z Muratowem i towarzyszenie mu w wędrówce, zarówno po Rzymie, jak i po włoskich prowincjach, było dla wszystkich, którzy mieli to szczęście, źródłem nieskrywanego zachwytu. Jego przyjaciele dobrze wiedzieli, z kim mają do czynienia. I potrafili docenić jego uwagę dla włoskiej sztuki, życia i krajobrazu, jego poznawczą zachłanność. A miał słuch nie tylko na wielką sztukę, ale i czułość dla mniej znanych dzieł, cieszył go zapach starych kamienic, kolor liści, smak wina w przydrożnej knajpie. To wszystko miało się kiedyś złożyć na wielką syntezę południowego świata zawartą w *Obrazach Włoch*...

3.

Piszący o dziele Muratowa podkreślają zwykle jego nadzwyczajne kompetencje w materii historii sztuki. To prawda: z *Obrazów Włoch* można by wykroić osobny, dość obszerny skrypt malarski czy architektoniczny – obydwa świadczące dobitnie o jego przepastnej erudycji w obszarze sztuki europejskiej i wyrafinowanym smaku estetycznym. W tym celu wolno przywołać kompetentne opisy architektury i dzieł malarskich, wskazywać na jego nadzwyczajne znanstwo w tej materii, komplementować pióro, które alchemicznie przemienia świat widzialny w – wywołujące wrażenie realności – hipnotyzujące ekfrazy. Tym razem jednak chciałbym odejść od tej rutyny. Wydaje mi się bowiem, że to, co najlepsze u Muratowa, skrapla się nie tylko w akapitach dotyczących włoskiej sztuki i architektury. Pojawia się, być może nawet silniej, także w innych rejonach jego czarownej księgi. Więcej: czasem здаje mi się, że jej duchowa esencja zdeponowana jest we fragmentach, które nie mają nic wspólnego ze światem sztuki: nie dotyczą one wielkiego malarstwa czy porywających form architektury. To opisy włoskiego pejzażu, pisane – jak można by powiedzieć – na marginesach głównej narracji. Tymczasem, kto wie, może to w nich właśnie najmocniej wybrzmiewa muzyka opowieści Muratowa i jej fundamentalny duchowy przekaz.

Spójrzmy więc kontrolnie na kilka impresywnych i dających do myślenia przykładów. Zaręczam, że to tylko próba losowa; fragmentów o podobnym wydźwięku jest w księdze Muratowa znacznie więcej:

³ Znakomitym przykładem są wspomnienia Niny Berberovej, rosyjskiej emigrantki, która miała okazję włączyć się po Rzymie razem z Muratowem, por. Berberova 1998: 191–192.

W maju brzegi jeziora są nie do poznania. Lasy, ciągnące się w kierunku Nemi, rozbrzmiewają śpiewem ptaków i tchną słodkim zapachem żółtych kwiatów janowca. Ze wzgórza, na którym wznosi się stary, czerwono-brązowy zamek Nemi, okrągłe jezioro wydaje się ciemnozielone, o niepojęcie głębokiej barwie. Przypomina czarę napełnioną jakimś osobliwym płynem, cięższym niż woda, czymś w rodzaju roztopionego zielonego kamienia. W dni mgliste, gdy patrzeć na nie z daleka, poprzez prześwity wysoko nad nim położonej willi Cesarini, wydaje się zaczarowane (Muratow 1972a: 410).

Na szczycie rosną chude południowe sosenki. Widać stamtąd zamglone wąwozy Apeninów, a bliżej, w dole, bielą się drogi, zagrody, sady i linie cyprysów okalających podmiejskie wille. Wchodząc na wzgórze, można po drodze nazbierać mnóstwo odłamków zielonego marmuru. Są rozmaitych odcieni, od prawie czarnych do malachitowych i jasnych jak spatynowany brąz. Warto schować te odłamki, aby potem, w ojczyźnie, gdy się na nie spojrzy, zobaczyć znowu małe miasteczko i pasiaste kościoły, gdzie biały marmur przeplata się z *verde di Prato*, i wspomnieć te niezbyt piękne, lecz zawsze miłe mury niby obraz Toskanii (Muratow 1972a: 243).

Ale nad Poggio a Caiano wciąż jeszcze unosi się obłok snu. W południe kwietniowe pałac śpi za zamkniętymi oknami o szlachetnym rysunku. Wiosenna słodka niemoc ogarnia kwiaty, których nikt nie ogląda. Nagle milkną ptaki na spróchniałych drzewach parku. Na pustej drodze wiodącej przez wieś drzemie stary pies, złożony pobielanym łeb w jej miękkim kurzu. A nawet kurz śpi mocnym snem i wiatr nadaremnie usiłuje go przebudzić (Muratow 1972a: 234).

Słońce świeci tu łagodnie przez niewidoczną zasłonę, a zwierciadlana powierzchnia rzek trwa nieruchomo. Umbria stanowi wyraz osobliwej skłonności duszy ludzkiej. Podróżni, gromadzący się każdej wiosny w Asyżu, szukają dawno utraconej niewinności, do której nie przestaje tęsknić duch człowieka. Dopóki, jak za dni Wergiliusza, białe woły będą piły wodę z Klitumnu, a w ciepłym powietrzu nad polami Bevagnii będą, jak za czasów św. Franciszka, polatywały skowronki, dopóty świat będzie tu szukał skarbu czystości i szczęścia, aby nim okupić wiele swoich goryczy i klęsk. I dopóty Umbria Błogosławiona będzie radosnym schronieniem dla wszystkich strapionych i przygnębionych, wyspą ocalenia dla każdego, kto płynąc przez życie wciągnął na maszt swojej łodzi sygnał nieszczęścia (Muratow 1972b: 111).

Leżąc w cieniu świętego gaju, zaczynamy odczuwać wątyły aromat ziemi, młodej trawy i wiecznej zieleni. Przez ciemne listowie dębów widać niebo rzymskie

i obłoki, które długim szeregiem suną nad Kampanią. Cała przyroda już prze-
czuwa wiosnę, następuje jakaś niezwykle szczęśliwa pora roku. Ale nagle ogar-
nia nas żal. Dlaczego ta chwila nie może trwać wiecznie? Dlaczego musi minąć,
zapaść się w bezpowrotną otchłań wspomnień?... (Muratow 1972a: 403).

Tyle wystarczy. Podobnymi w nastroju i wymowie fragmentami można by zapeł-
nić spory zeszyt. Oczywiście, można je czytać głównie w kodzie fabularnym: jako
watuujące zasadniczą linię narracyjną „opisy przyrody”. Albo też w kodzie retorycz-
nym: i podziwiać niebywałą sprawność ekfrastyczną rosyjskiego pisarza, odkrywając
przy okazji synestezyjne właściwości używanego przezeń języka. Zdaje mi się jednak,
że w tych, malowanych delikatnym pędzelm, hipnotycznych obrazach, jest zde-
cydowanie coś więcej. Nie trzeba wielkiego talentu interpretacyjnego, by dostrzec,
co jest dominantą opisywanych tu zdarzeń. Otóż ni mniej, ni więcej Muratow
swoim giętym piórem kreuje tu krainę spełnienia. Czytając uważnie te fragmen-
ty, odczuć można bez trudu, wyzierającą z tych tekstów, nieomal fizyczną, radość
b y c i a t a m. O ich autorze powiedzieć można dokładnie to samo, co Hugo von Hof-
mannsthal napisał o Goethem przemierzającym, spalone słońcem, sycylijskie prze-
strzenie: „Jego umysł nigdy nie trwał w tak majestatycznej równowadze między tym,
co względne, i tym, co bezwzględne, niż wtedy, gdy zstąpił na tę szczęśliwą, jasną
ziemię. Z bezgraniczną radością wnikał w szczegóły, w których dokonuje się odnowa
naszego umysłu, a zarazem ogarniało go wyższe poczucie wszystko porządkującego
ładu” (Hofmannsthal 1997: 144).

Zauważmy przy tym: opisywany w *Obrazach Włoch* świat skrojony jest na ludzką
miarę. T a m jest tak, jak ma być i ma być, tak jak jest. Dopowiedzmy od razu: to
nie jest kraina szczęścia ani ziemski raj. Nieporozumieniem jest myśleć, że Mura-
tow gdziekolwiek w swojej księdze idealizuje włoską rzeczywistość; zbyt dobrze zna
okrucieństwa historii, tworzące głębię opisywanego przez siebie świata. W przywo-
łanych fragmentach dochodzi raczej do głosu spokojne, ale stanowcze przekonanie,
że oto we włoskim t a m, jesteśmy wreszcie u siebie, jesteśmy na miejscu. W sen-
sie egzystencjalnym i najgłębiej ontologicznym. Najpierw „my” – Rosjanie, bo to
do nich przede wszystkim kierowany był tekst. A później wszyscy inni, którzy będą
mieli szczęście się z nim zapoznać, bo adres tej książki jest uniwersalny. Ten rodzaj
myślenia podzielał również Josif Brodski (obecnie czasowo na indeksie), entuzjasta
talentu Muratowa i zdeklarowany italoofil. Wypowiadając się z estymą o „pięknych
Włoszech”, odrzucał zdecydowanie myśl o ich identyfikacji z ziemskim rajem. Sens
ich egzystencjalnego doświadczenia eksplikował najzupełniej zwyczajnie: „miesz-
kając tam, rozumiem, jaki winien być porządek świata” (Wołkow 2001: 218). Jeśli
w ten sposób myśleć o tych fragmentach, to zaczynamy lepiej pojmować, że Paweł
Muratow był kimś więcej niż sprawnym pisarzem, zdolnym historykiem sztuki
i wrażliwym krajoznawcą. Był raczej mitotwórcą, w mocnym tego słowa znaczeniu.

Jego *Obrazy Włoch* to księga mityczna i to zarówno w klasycznej antropologicznej wykładni mitu (narracja wzorcowa, paradygmaticzna, sensotwórcza, jak chcieli Eliade i van der Leeuw), jak i w eksplikacji filozoficznej: mitu jako opowieści znoszącej doświadczenie obojętności świata (Kołakowski 1994: 79–94).

Długo nie rozumiałem, na czym polega szczególny czar, jaki rzuca ta książka na czytelnika. Wydaje mi się, że jesteśmy blisko wydobywania jego istoty, kiedy uświadomimy sobie, że Muratow tworzy w swoich opisach świat pozaczasowy. Jeszcze dokładniej: to świat, który – z natury rzeczy – poddany jest upływowi czasu, który zanurzony jest w historii (co oczywiście i czego autor nie tylko nie ukrywa, ale nieustająco podkreśla!), ale sztuczka pisarska zastosowana w książce polega na tym, że pod piórem autora dziejowa płynność nabiera ontologicznej statyczności. Świat przez niego zobaczony, opisany jest tak, jak gdyby pogrążony był w beczasowej aurze. W tekście przyjmuje kształt skończony, ostateczny i niezmienny – obserwujemy go trochę tak jak zatopionego w bursztynie owada. Inaczej mówiąc: Muratow zapisuje umykającą chwilę w taki sposób, by przemienić ją w wieczne teraz. Doświadczana przez niego żywa rzeczywistość, za pomocą językowej magii zastyga finalnie w obwiedzionym ramą portrecie uczynionym ze słów.

Dlatego tak bardzo myślę się ci, którzy czytają *Obrazy Włoch* w duchu naiwnego realizmu. I najmniej idzie mi o to, że świat przez Muratowa opisywany dawno już nie istnieje. Że nie sposób odnaleźć tych miejsc dzisiaj dokładnie w takim kształcie, w jakim zostały zobaczone przez niego. A jeśli nawet są, to – w materialnym sensie – wciąż te same obiekty, to konteksty (kulturowe, czasem przestrzenne), w jakim się dzisiaj znajdują i nasze ich postrzeganie, sprawiają, że to samo nie jest już t a k i e samo. Nie sposób zaprzeczyć: nasze oczy są już inne. Przede wszystkim jednak chodzi mi o to, że Muratow nie opisuje świata z mimetyczną ilustracyjnością, ale formuje ze zdań jego słowną reprezentację. Że jego dzieło nie jest realistyczną (cokolwiek by to miało znaczyć) fotografią włoskiego świata, ale – z konieczności – jego słowną konstrukcją. Inaczej mówiąc: że *Obrazy Włoch* tworzą czystej wody narrację mityczną. Próżno dodawać, że przymiotnik „mityczny” nie oznacza tu nieprawdy czy zmyślenia, ale wskazuje na istotny rys tej opowieści. Inaczej mówiąc: to narracja o rzeczywistości oczyszczonej z akcydensów i sprowadzonej tylko do jej esencjalnej postaci.

Pisarstwo Muratowa bywa czasem określane mianem estetyzującego. I, zdaje się, nie jest to komplement. Nic bardziej niemądrego. Z całą pewnością jego opowieści wolne są od tanich zachwytych pięknoducha. Kilka fragmentów z ostatniego rozdziału książki, pisanych w metatekstowym porywie, dobrze odślaniają jego rozumienie włoskiej przygody. Widać wyraźnie, że tu w ogóle nie chodzi o ekscytację włoskimi pięknosciami: obojętnie – czy należącymi do świata natury, czy sztuki. Prawdziwy skarb ukryty jest głębiej. Pisze on jasno i stanowczo, że z całą pewnością są kraje bardziej od Włoch niezwykle, że istnieją bardziej porywające pejzaże, że są zapewne

cywilizacje starsze i bardziej nobliwe. Ale tylko we Włoszech spełnia się sen o życiowej harmonii, tylko tu prowadzi się życie na ludzką skalę:

Włochy nie są ani tragicznym czy sentymentalnym teatrem, ani księgą wspomnień, ani źródłem egzotycznych doznań, lecz ojczystym domem naszej duszy, żywą stronicą naszego życia, rytmem naszego serca bijącego mocniej na widok rzeczy zarówno wielkich, jak i małych; oto czym są Włochy, i pod tym względem nic się z nimi nie może równać. Ani ich krajobrazy, ani cuda ich sztuki nie oślepiają nas i nie ogłuszają. Nikogo nie przytłaczają i w niczym nie kłócą się z wewnętrzną istotą człowieka współczesnego. Ani przez chwilę nie odczuwamy ich obcości, ów świat, na który tu patrzymy, choć zdumiewający, nie jest ani cudzy, ani w sobie zamknięty (Muratow 1972b: 369).

W tej wypowiedzi jest coś więcej niż tylko kompensacyjnie brzmiąca nostalgia za domem, tak mocno dochodząca do głosu u tych, którzy wyrzuceni zostali przez Historię z własnej ojczyzny, co może szczególnie traumatyczny wyraz znalazło u innych rosyjskich emigrantów (Brodski, Tarkowski). Ciekawe jednak, że to lokalne, zdawać by się mogło, unikalne, jedyne w swoim rodzaju rosyjskie doświadczenie – finalnie uniwersalizuje się; niemal powszechny entuzjazm polskiej recepcji dzieła Muratowa nie jest urojeniem. Jestem przekonany, że w powyższym wyznaniu wielu z nas potrafi bez trudu się odnaleźć. Co ważne: czytając uwodzącą opowieść Muratowa, zyskujemy całkowitą pewność, że świat, o którym pisze, to przestrzeń skrojona na ludzki wymiar, kosmos, w którym chciałoby się zamieszkać. Traktuje on bowiem Włochy jako grecką *oikouménē*, a w pojęciu tym dostrzec można nie tylko ideę świata oswojonego, zamieszkanego, ale także myśl o domu (*oikos*). Bo też *Obrazy Włoch* to w gruncie rzeczy namiętna opowieść o domu, w znaczeniu dalece wykraczającym poza wąsko pragmatyczne jego rozumienie. Dokładniej może: fascynująca opowieść emigranta o poszukiwaniu domu, o pragnieniu domu, o powrocie do domu. O zamieszkiwaniu wreszcie, w pogłębionej lekcji tego terminu pozostawionej nam przez Heideggera. O zamieszkiwaniu jednoczącym „ziemię” i „niebo”, „śmiertelnych” i „istoty boskie” (Heidegger 2007: 145). Nie da się wykluczyć, że część naszej afekcji tym dziełem sprzed ponad stu lat bierze się z faktu, że świat, który zamieszkujemy dzisiaj, tak silnie naznaczony jest piętnem bezdomności⁴.

4 Trafnie o tym zjawisku pisał architekt Bohdan Paczowski: „Jeśli w poprzednich epokach znajdował człowiek poczucie zadomowienia na przemian, raz w świecie stworzonym przez siebie, we własnym Domu, a kiedy indziej chroniąc się w symbolicznym Domu Natury, to dziś wydaje się on wygnany z obydwu. Ma się wrażenie, że nastąpiło coś, co można by porównać do ponownego wygnania z raju, do kary wymierzonej człowiekowi po raz drugi za jego niepoprawną ciekawość, z jaką w dalszym ciągu spożywał owoce z Drzewa Wiadomości” (Paczowski 2005: 31).

4.

Kiedy myślę dziś o *Obrazach Włoch*, kiedy wracam pamięcią do wielu lektur tej arcyksięgi, do powtórnego odczytywania całych jej rozdziałów, albo – wrywkowo – tylko jej fragmentów, przychodzi mi na myśl tylko jedno słowo: radość. Najpierw, przed laty: była to radość odkrycia „tylko dla siebie” tej wyjątkowej książki (szybko niestety zorientowałem się, że to poczucie wybraństwa dzielę z setkami innych czytelników...), później, radość obcowania z tą jedyną w swoim rodzaju, niepodrabialną, muzyczną w swej istocie, frazą Muratowa. A wreszcie, radość wynikająca z uświadomienia sobie faktu, że – mimo wielu historycznych przeszkód – ta książka naprawdę jest. Że nie jest złudzeniem, mirażem poznającego umysłu.

No dobrze, ale co to bliżej znaczy? Nie potrzebujemy słowników ani porad językoznawczych, by wiedzieć, że pole semantyczne „radości” jest dość rozległe a nadto – nieostre. „Radość” z trudem poddaje się definicyjnemu przyszpileniu. Widzę ją w bliskości słów, takich jak: przyjemność, szczęście, rozkosz; być może subtelna analiza językowo-kulturowa pozwoliłaby wyśledzić między nimi pewne podobieństwa rodzinne. Tę robotę pozostawiam fachowcom. W intuicyjnym oglądzie wydaje mi się, że „radość” ma jednak swój odrębny koloryt, swoją specyfikę, choć niełatwo ją spojściować. Radość nie jest szczęściem, nie jest też przyjemnością ani rozkoszą, choć zdaje się mieć coś z nimi wspólnego. Przyjemność (osławiona francuska *plaisir*, w jej Lacanowskiej czy Barthes’owskiej lekcji), kojarzy mi się raczej z kontekstami gastronomicznymi bądź seksualnymi: mówimy przecież – język nie kłamie – o „rozkoszach podniebienia” i „przyjemnościach łóżka” albo też odwrotnie. Z rozkoszą jest chyba podobnie, chyba że myśleć ją bardziej po levinasowsku (jako *jouissance*), a więc w kontekście zmysłowym, głęboko cielesnym, nieograniczonym wszakże do seksualnych tylko rewirów (Lévinas 2014: 118–128).

Tymczasem „radość”, mimo pewnych podobieństw, zdaje mi się odmienna od nich, ma nieco inne parametry. Już w prowizorycznie sporządzonej fenomenologii radości można chyba dostrzec różnice. W przyjemności (w jej zmysłowym kształcie) jest, tak to odczuwam, coś powierzchniowego, powierzchownego, naskórkowego; przyjemność nie sięga głębi, jest przemijająca, znikliwa. Z kolei rozkosz kojarzy się raczej z doznaniem krańcowym, z ekstazą, a więc z czymś momentalnym i ekstremalnym, z czymś, co, owszem, katapultuje nas wysoko i daje ogromną satysfakcję – to prawda – ale tylko na chwilę. W kontrze do nich: radość ma chyba dłuższy żywot, trwa dłużej niż faustowska chwila. Jest raczej rozlewającym się po ciele, skumulowanym trwaniem, choć niedającym się zapewne zmierzyć wskazówkami zegarka. Ponadto, jak podpowiada doświadczenie, jest ogarniająca, bierze nas we władanie, przenika do trzewi: jest coś głęboko prawdziwego w wyrażeniu o „radości wypełniającej po brzegi”. To coś więcej niż krótkotrwałe zadowolenie. Radość to nie mistycz-

na ekstaza ani erotyczny poryw. To nie ekstraordynaryjne szczęście ani paroksyzm uniesień. To raczej spokój świetlistego doznania. Bo w radości jest coś esencjalnie jasnego; umieścić ją trzeba po jasnej stronie bytu. W istocie bowiem ona mówi światu swoje stanowcze i radykalne „tak”. Ktoś uwrażliwiony teologicznie dostrzegłby może w tej „pozytywnej” semantyce daleki poblask dyskursu teodycei.

Tak właśnie myślana „radość” towarzyszyła przez lata moim wielokrotnym lekturom *Obrazów Włoch*. Doświadczenie lekkości (bo lekka, lekka jest radość...) i uniesienia. Ale takiego, które wciąż utrzymuje sekretne związki z ziemią. Jakiś rodzaj czytelniczego transu. Dlatego nigdy bym nie powiedział – wzorem Barthes’a – że „miałem przyjemność”, czytając Muratowa albo że „rozkoszowałem się tekstem” jego książki (Barthes 1997: 37). To zupełnie nie te zakresy czytelniczego doświadczenia. Dla mnie, ale i dla wielu innych czytelników *Obrazów Włoch* (sprawdziłem empirycznie!) oby dwa wyrażenia brzmią w tym kontekście nie tylko nieznośnie pretensjonalnie, ale i całkiem nedorzecznie. Ani przyjemność, ani rozkosz. To właśnie radość, wypełniająca bez reszty czytelnicze jestestwo, bodaj najlepiej opisuje to, co dzieje się z nami podczas lektury tej niemożliwej książki. I może coś jeszcze. Towarzyszące jej na każdym kroku, na każdej nieomal stronie, poczucie bycia obdarowanym. I to niezasłużenie. Za nic, za darmo. Ten wątek obdarowania można było wyczytać literalnie u Hertza i Jamesa. Można go też wysłuszeć w wielu innych wypowiedziach czytelników Muratowa. To właśnie połączenie nieoczekiwanej radości i cudu obdarowania brzmi wyraźnie w głosie jeszcze jednej admiratorki jego arcydzieła:

Już sobie nie przypomnę, dlaczego zwróciły moją uwagę *Obrazy Włoch* Muratowa. Coś magicznego przykuło mnie do nich. Z jakiegoś powodu także teraz, kiedy piszę te słowa, zaczyna mi szybciej bić serce. [...] Ta książka podobna jest do poematu. Jej romantyzm, utrata ojczyzny przez autora, wieloletnia niemożność podróżowania potencjalnego czytelnika Muratowa – a przy tym samą książkę niełatwo było znaleźć! – sprawiają, że gdy jest nawet dostępna, stanowi rzadką zdobycz, relikwię cudem ocaloną po kataklizmie. W takich właśnie dekoracjach odbyło się moje spotkanie z tą książką (Petrovskaja 2022: 112–114).

W tak rozumianej radości jest też jakaś esencjalna prostota; prostota, która jest antytezą prostactwa. Prawdziwa, autentyczna, źródłowa radość jest prosta, naturalna, zgoła elementarna. To nie jest koturnowe i nieco pretensjonalne „szczęście”. Radość nie jest ekstraordynaryjna, nie jest stanem wyjątkowym, czymś „od święta”. Przeciwnie: jest zwyczajna, blisko życia, jest w niej ciepło czegoś bliskiego i znanego. Co ciekawe: takie też było włoskie doświadczenie samego Muratowa i ten rodzaj radosnej obecności przenika *Obrazy Włoch* od pierwszej do ostatniej strony, mimo obecnych w tej księdze tonów ciemnych, mimo rozpoznawalnej nostalgii do kraju rodzinnego, mimo nieskrywanej melancholii, która wypełnia zamykający książkę

Epilog. Niezwykle charakterystyczne jest to, że odwrotnie do przewodnikowych narracji – w których, zgodnie z konwencją, poleca się tylko to, co jaskrawo wystaje ponad przeciętność – w swoim pisaniu Muratow jest właśnie piewą zwykłości, zwyczajności. Oprócz spodziewanych ekstaz będących udziałem świetnie wykształconego historyka sztuki, spotkamy tu akapity, w których do głosu dochodzi mało efektowna codzienność:

We Włoszech wszystko jest dla nas ważne i cenne. Ten sam rytm rządzi płaskorzeźbami Donatella i wieczornym ruchem florenckiej ulicy. Dzwony bijące na *Ave Maria* rozbrzmiewają zarówno w złotym malowidle starego mistrza sienieńskiego, jak wśród blasków słońca, które dziś zachodzi nad wieżami San Gimignano. Ta sama triumfalna nuta rozbrzmiewa w genialnych dziełach Palladia i w wyrobach pierwszego lepszego włoskiego rzemieślnika. Cała gama kolorów Tycjana ma ten sam winny smak, tę samą chłodną słodycz co żółte grona, z których tłoczą z lekka pienistą valpolicellę (Muratow 1972b: 369).

Kolejny raz obserwować możemy zabieg przemiany czasowego, historycznego, zmiennego, przygodnego – w uogólnioną formułę mitycznego obrazu. W harmonijną konstrukcję odporną na upływ czasu. W coś, co sprawia, że jego dzieło przypomina poemat o czasie zastygłym. W elegijnym zakończeniu książki spotykamy też wyraźnie sformułowaną eksplikację celu włoskich wędrówek. Zwracają w tym akapicie uwagę dwie rzeczy: prawie zupełna nieobecność wątków dotyczących sztuki i wyraźnie wypunktowany motyw inicjacyjny, motyw przemiany wewnętrznej:

Słowa: podróż do Włoch – są wiele mówiące, obejmują bowiem nasze doświadczenie, nasze życie we włoskim żywiole, wyzwolenie nowych sił duchowych, narodziny nowych zdolności, zwiększenie skali naszych pragnień. Dokonując się w czasie i w przestrzeni, owa podróż prowadzi także przez głębie naszej istoty i zakreśla na dnie naszej duszy swój oślepiający krąg. Wracamy z Włoch z poczuciem spistości przyczyn i skutków, jednolitości dziejów przeszłych i obecnych, nierozzerwalnych związków jednostki i świata, prawdy wiecznego kołowrotu wszechrzeczy, dawniejszej niż uboga myśl o ciągłym postępie (Muratow 1972b: 370).

Według lekcji udzielonej nam przez Muratowa, Włochy oferują nam jedyne w swoim rodzaju doświadczenie. Tworzą je w równym stopniu zachwycające pejzaże, co sycąca oko architektura, w tym samym stopniu kolory płócien Tycjana, co chłodna słodycz valpolicelli. Dobrze przy tym pamiętać, że świata, o którym pisze Muratow, już nie ma, że przeminął z wiatrem historii. Że zapisał się tylko (albo aż!) w tekście. Nie ma więc większego sensu – jak to się czasem dzieje – szukać go z *Obrazami*

Włoch w ręku. A nie ma, bo dającym się przewidzieć rezultatem takiego porównania może być tylko rozczarowanie albo irytacja z powodu drastycznego rozjeżdżania się słów i rzeczywistości.

Jak się rzekło, Muratow nie jest zwykłym reporterem czy oferującym przechodzony towar przewodnikowym nudziarzem. W jego księdze, obok realnego zapisu subiektywnego doświadczenia, jest też inna warstwa znaczeń, daleko wychodząca poza standardowy podróżyński dyskurs. To jej właśnie nie nadkruszyło w żaden sposób przemijanie, to ona okazała się całkowicie odporna na niszczący upływ czasu. Dodać trzeba do tego koniecznie, że czytając *Obrazy Włoch* obcujemy z Włochami n a p i s a n y m i. Z obrazami literackimi właśnie. Nie oznacza to wszakże, że księga ta jest tylko bytem literackim albo że świat w niej zapisany jest iluzją, złudą poznającego rozumu. Zupełnie odwrotnie: *Obrazy Włoch* to cud realności wyższego rzędu. Bo może geniusz tej arcyksięgi bierze się stąd, że jest ona tyleż dziełem uważnego podróżnika, kompetentnego historyka sztuki, co wrażliwego na muzykę słów – poety. Poety, który, odwiedzając wiele razy Włochy, miał wciąż niestygnące poczucie uczestnictwa w święcie radości i dziękczynienia. Dlatego księga Muratowa, nie dość tego powtarzać, to nie wyrafinowany bedeker dla wyższych sfer ani podręcznik do podziwiania włoskiej sztuki, ale światłoczuła narracja o elementarnej radości istnienia i sile rozpoznania tego, co niezbywalne. Zaprawdę, „co się ostaje, ustanawiają poeci”...

Bibliografia

- Barthes Roland (1997): *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Batkin Leonid (1995/1996): *Czym jest nostalgia?* Przeł. H. Paprocki. „Kwartalnik Filmowy”, T. 17/18, nr 9–10, s. 208–217, 314–315.
- Berberova Nina (1998): *Podkreślenia moje. Autobiografia*. Przeł. E. Siemaszkiewicz. Noir sur Blanc, Warszawa.
- Czaja Dariusz (2020): *Nieznane arcydzieło. „Obrazy Włoch” Pawła Muratowa*. W: Idem: *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu*. Wydawnictwo Pasaże, Kraków, s. 249–280.
- Heidegger Martin (2007): *Budować, mieszkać, myśleć*. W: Idem: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. Mizera. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, s. 139–157.
- Hertz Paweł (1997): *Gra tego świata*. Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Hofmannsthal Hugo von (1997): *Sycylia i my*. W: Idem: *Księga przyjaciół i szkice wybrane*. Wybrał, przeł. i notami opatrzył P. Hertz. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 143–149.

- Hölderlin Friedrich (2003): *Nie wiedza, ale radość...* W: Idem: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane*. Przekł. A. Libera. Znak, Kraków, s. 196.
- James Clive (2007): *Cultural Amnesia. Necessary Memories from History and the Arts*. Norton, New York–London.
- Kořakowski Leszek (1994): *Obecnořć mitu*. Wydawnictwo Dolnořlęskie, Wrocław.
- Lévinas Emmanuel (2014): *Całořć i nieskończonořć. Esej o zewnętrzności*. Przekł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Muratow Paweł (1972a): *Obrazy Włoch*. Przekł. P. Hertz. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Muratow Paweł (1972b): *Obrazy Włoch*. Przekł. P. Hertz. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Paczowski Bohdan (2005): *Zobaczyć*. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Petrovskaja Katja (2022): *Losy księzek*. W: *Paweł Muratow. W 110. rocznicę pierwszego wydania „Obrazów Włoch”. W 50. Rocznicy polskiego przekładu*. Wybrał, ułożył i oprac. M. Zagańczyk. Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Warszawa.
- Steiner George (1997): *Errata. An Examined Life*. Yale University Press, New Haven–London.
- Wołkow Solomon (2001): *Świat poety. Rozmowy z Josifem Brodskim*. Przekł. J. Gondowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Муратов Павел (1912): *Образы Италии*. Т. 1. Москва [reprint].

Abstract

Fiaba italiana. Passaggi gioiosi

La serie *Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov, un illustre storico dell'arte russo e scrittore affermato, è stata pubblicata più di cento anni fa. Questo capolavoro sembra essere oggi molto conosciuto ed è comunemente considerato una sofisticatissima guida dell'arte e dell'architettura italiana. L'autore dell'articolo sottolinea che questo modo di concepire quest'opera leggendaria è una tipica forma di fraintendimento (*misreading*). Piuttosto, si concentra sui suoi valori cognitivi e letterari del capolavoro dello storico russo. Infine, viene rivelato il reale contenuto di *Immagini dell'Italia* secondo l'autore del testo: si tratta in realtà di una forma speciale della *gaia scienza* nietzscheana e, allo stesso tempo, una fonte ancora viva di gioia esistenziale.

Parole chiave: Italia, viaggio italiano, arte, ecfrafi, paesaggio, gioia

Szymon Wróbel

„ARTES LIBERALES”, UNIWERSYTET WARSZAWSKI
e-mail: wrobelsz@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-2764-5648>

Jacques Tati albo nowoczesna komedia

Abstract

Jacques Tati or Modern Comedy

The text is an attempt to interpret Jacques Tati's movies. The main subject of the analysis in the essay is the concept of "humor" and "comicality". The author reflects on the sources of comedy, its mechanisms and its limits. Comparing the acting techniques of Charlie Chaplin, Buster Keaton, Peter Sellers and Jacques Tati, the author aims to understand the complex relationship between comedy and tragedy and the characteristics of what he calls "modern comedy", in which the very notion of "modernity" is ironic and ridiculed.

Key words: comedy, circus, gag, humor, drive, laugh

Słowa kluczowe: cyrk, gag, humor, komedia, popęd, śmiech

Humor (granice)

W prezentowanym tekście chciałbym się zastanowić nad komiczną wizją świata nowoczesnego, przedstawioną w filmach, stale nie dość docenionego, francuskiego reżysera rosyjskiego pochodzenia, Jacques'a Tatiego. W mojej opinii filmy Tatiego opowiadają o komedii świata nowoczesnego; jego filmy to satyra na nowoczesność we wszystkich jej aspektach – miasta, form zachowań, typów komunikacji, urządzeń i technologii, wakacji, rodziny i podziału pracy. W filmach Tatiego modernizacja zostaje

wprowadzona w kryzys i drzenie oraz podlega samoosmieszeniu. Do tego osmieszenia i autodenuncjacji doprowadza ulubiony bohater filmów Tatiego – Pan Hulot, który porusza się po świecie, doprowadzając do przeróżnych awarii technicznych, ale też komunikując osamotnionych ludzi. Chciałbym także poddać analizie przeszłość i przyszłość komizmu Jacques’a Tatiego. Bill Murray, Peter Sellers, postacie z filmów Vesa Andersona są już tylko powtórzeniami „obiektu komicznego”, którym jest Pan Hulot. To nieokreślona przyszłość Tatiego, do której należą także członkowie Latającego Cyrku Monty Pythona. Należy jednocześnie zapytać, na ile sam Pan Hulot jest „powtórzeniem” gestykulacji i gagów wymyślonych przez kino nieme – Charliego Chaplina i Bustera Keatona. Obaj wymienieni komiccy są niejako przeszłością Tatiego. Nieoczywistość i dwuznaczność komedii Tatiego wynika z tego, że jest to nieme kino filmu dźwiękowego.

Niniejszy esej stanowi refleksję nad sensem i bezsensem komedii nowoczesnego świata. Czym jest komiczna nowoczesność? Z kogo się śmiejemy, skoro śmiejemy się, obserwując na ekranach niezdarność, ale też i nadzwyczajny urok, „bohaterów komicznych” oswajających nowoczesne formy życia? Czym jest „obiekt komiczny”? Kim jest sam komik? Czy komik to paradygmatyczny podmiot nowoczesności, ale też *inetti* nowoczesnych technologii? Czy wymienieni komiccy-bohaterowie byli i są outsiderami naszego świata opartego na dyscyplinie, automatyzacji, rywalizacji i efektywności? Na koniec chciałbym także zapytać o granice humoru. Czy są sytuacje, zdarzenia, postacie, które nie mogą stać się obiektami komicznymi? Czy kataklizm, tsunami, czystki etniczne, obozy koncentracyjne, rzezie populacyjne mogą stać się obiektami komicznymi, podobnie jak inne ludzkie niezręczności i przywary, które z reguły są obsadzone w roli sprawców-aktorów komedii? Stanley Kubrick swoim *Doktor Strangelove* nauczył nas tego, jak przestać się martwić o świat i pokochać bombę, czyli oswoić apokalipsę śmiechem. Czy Kubrick jednak odniósł sukces w tym komicznym przyswojeniu największych dramatów świata zawieszonych na krawędzi? Dziś to pytanie powraca z większą nawet siłą niż w czasie zimnej wojny i kryzysu kubańskiego.

Na początek postawmy pytanie: czym jest śmiech? Zdaniem Henriego Bergsona śmiech pozostaje w służbie społecznej (Bergson 1977). Człowiek jako istota definiująca się przez intelekt jest istotą ulegającą roztargnieniu, przeistaczającą się w podmiot chimeryczny. Cecha *par excellence* komiczna to próżność roztargnienia, nieobecność świadomości, nieuwaga. Istota nieuważna z definicji „odkleja się” od świata i pada ofiarą swego wyobcowania. Śmiech obserwatora przywraca roztargnienie do rzeczywistości. Śmiech jest jak religia, która koryguje „zaburzenia intelektu” przez odwołanie się do funkcji fabulacyjnej. Śmiech przywraca podmiot rzeczywistości.

Prototypem sytuacji komicznej jest sytuacja „upadku”, tj. sytuacja, w której bohater oderwany od świata, ulegający swojemu zmanierowaniu, potyka się o kamień. Zapomniany fragment rzeczywistości powraca jako przeszkoda; człowiek

komiczny przewraca się, a publiczność wybucha salwą śmiechu. Czemu służy śmiech zbiorowy, rechot publiczności rozbawionej cudzą udręką? Cała dwuznaczność komizmu polega na tym, że, z jednej strony, śmiech sytuje się nie po stronie natury, lecz społeczeństwa; śmiech służy uspołecznieniu, tj. ponownej reintegracji wspólnoty – rechoczącej wspólnoty. Ten rechot jednak, z drugiej strony, zawiera w sobie nie-ludzką cząstkę, to rechot lalki, marionetki, zbioru marionetek, to jest rechot manekinów, automatów, bezdusznych jednostek, to być może rechot Andersa Breivika (Theweleit 2016).

Dla Zygmunta Freuda dowcip nie jest siłą wyzwalającą i emancypującą, humor wcale nie jest emocją dobroczynną i nie ma nic wspólnego z „niewinnością twarzy”, która się miło uśmiecha (Freud 1997). Freud przeczuwa, że śmiech wytwarza „wspólnotę przemocy” definiującą ofiary, śmiech naznacza ofiarniczo Edypa. Freud i Bergson, mówiąc o dowcipie i śmiechu, wskazują na odmienne przyczyny i mechanizmy rządzące afektami. U Freuda zysk z rozkoszy, tj. ekonomia, jest główną siłą, która programuje pracę dowcipu i zachowania rozbawionej wspólnoty; u Bergsona natomiast to nie rozkosz i nie ekonomia są kluczowe, ale sama dystynkcja, sam podział – życia i śmierci, tego, co organiczne, i tego, co mechaniczne. Podmiot staje się komiczny, gdy jego organiczność przeistacza się w siedlisko czystego mechanizmu. Komizm ujawnia naszą skłonność do tego, co martwe, to seksapil rzeczy samej, nekrofiliczny popęd do pozbycia się nadmiaru życia.

Don Kichot (od Nabokova do Tatiego)

Podmiotem komicznym w sensie ścisłym jest Don Kichot. Stanowi on bowiem zrost oraz amalgamat roztargnienia i stężenia, rozproszenia i skurczu. Skurcz życia zawęży żywotność bohatera do skostniałych manier, zbioru gestów. Roztargnienie natomiast powoduje, że gesty te wymykają się kontroli, gesty podlegają najsilniejszej alienacji, pokusie grania na własny rachunek. Don Kichot traci kontakt z tym, co najbardziej własne – z własnymi manierami, które działają jak mechanizm roztańczony i niemożliwy do zatrzymania, bez wywołania awarii.

Jaka jest zatem scena pierwotna śmiechu? Otóż ta scena tworzy bohatera wpatrującego się w niebo bez świadomości istnienia ziemi, który potyka się o kamień, przewraca się i w bólu wraca do przytomności. W chwili odzyskania przytomności słyszy rechot publiczności (choć niekoniecznie widzi rechoczącą publiczność). Audio-wizja jest kluczowa dla powrotu świadomości, ona stanie się też sceną centralną dla filmów Tatiego. Don Kichot jako byt nieziemski, spadający z nieba, obserwowany jest przez Sancho Panzę, który zadowolony jest tylko z ziemią. Burczący bezustannie

brzuch Sancho Pansy kontrastuje z głową w obłokach Don Kichota i tylko dzięki brzuchowi Sancho Pansy udaje się głowę Don Kichota utrzymać przy życiu. Tylko dzięki brzuchowi głowa nie odlatuje niczym balonik. Sancho Pansa jest mediatorem pomiędzy „roztargnionym skurczem” Don Kichota a rozpasaniem chichoczącej publiczności.

To nie przypadek, że wykłady o Don Kichocie Vladimira Nabokova okazują się w znaczącej części wykładami o przemocy i teatrze (Nabokov 2015). To nie przypadek, że Nabokov naświetlił przygody „roztargnionego umysłu” na korcie tenisowym, odmalowując wygrane i przegrane gemy postśredniowiecznego rycerza. Jacques Tati, jako nowe wcielenie Don Kichota, zaczyna budować swoją postać na korcie tenisowym, a spektakularne sukcesy sportowe, także w tenisie stołowym, w *Wakacjach Pana Hulot*, staną się kanoniczne dla zrozumienia tej postaci komicznej. Protagonista Tatiego bez wysiłku, samymi tylko serwami, nokautuje kolejnych przeciwników.

Przypomnijmy jeszcze, że Bergson wymienia trzy dziecięce zabawki, które są – jak się wydaje – paradygmatyczne dla komizmu (Bergson 1977). Po pierwsze, sprężynowy diabeteł, który mechanicznie odtwarza swoją pozycję, aż do wyczerpania siły napiętej i ukrytej we wnętrzościach sprężyny. Po drugie, marionetka – lalka teatralna poruszana za pomocą nitek lub drucików zawieszonych na krzyżaku. Po trzecie wreszcie, kula śnieżna, która rozrasta się od małego ogniska przyciągania do niebotycznych rozmiarów, pochłaniając z czasem całą przestrzeń. Czy dostrzegamy cechy wspólne tych trzech urządzeń-zabawek? Z pewnością cechą wspólną jest pozorna organiczność tego, co czysto mechaniczne. Dziś jednak samo życie jawi się „nauce o życiu” jako pozór czegoś, co jest tylko „kompozycją chemiczną”. Życie to iluzja taka sama jak świadomość, która jest zawsze fałszywą świadomością. Oto cały morał, który wyskakuje z komicznego pudełka. Komedia demaskuje pozór życia i świadomości.

Czyż człowiek dla nauki dziś nie jest marionetką, która fantazjuje o swojej woli i świadomości? W tym sensie sprężynowa zabawka wyrażałaby prostą prawdę o człowieku jako złożonym marionetkowym mechanizmie zanurzonym w determinizmie świata. Zabawa w sprężystość, ćwiczenie w rozprężanie, sprawdzanie giętkości i plastyczności układów materialnych – byłoby zabawą w definiowanie granic tego, co nieludzkie. Zabawa w marionetkę to zabawa w wolność, w której ktoś/coś jedynie pozoruje siłę woli, akt wyboru, swobodę, a w istocie jest mechanizmem prowadzonym na sznurkach. Śmiejemy się zatem ze złudzenia wolności w sytuacji kompletnej determinacji. Śnieżna kula to metafora roztańczonej przyczynowości, rozprężenie biegu zdarzeń, w którym jedno małe zawirowanie doprowadza do globalnego wiru świata, jeden ośrodek ruchu wchłania ciąg nieskończonych zdarzeń. Będziemy ten proces obserwować u Charliego Chaplina, Bustera Keatona, Jacques’a Tatiego, Petera Sellera. Komizm mówi zawsze o tym samym: nadciągającej chmurze globalnego kataklizmu.

Komedia (uświadomiona tragedia)

Mogłoby się wydawać, że tym, kto koryguje bohatera komicznego, jest bohater tragiczny. Śmiech Hamleta budzi ze snu na jawie Don Kichota. Czy jednak tragedia panuje nad komedią? Czy też może, przeciwnie, komedia to uświadomiona tragedia? Śmiech zostaje wyzwolony w imię życia, choć udaje, że jest nie-życiem. Rozbawione ciało nie tylko rechocze, ale burzy sztuczne ramy przyzwyczajenia; śmiech karci wady, urojone choroby, absurdalne fantazmaty.

Podążając tym tropem, Slavoj Žižek twierdzi, że postać komiczna nigdy w pełni nie utożsamia się ze swoją rolą, zawsze zachowuje zdolność obserwacji siebie z zewnątrz (Žižek 2014). Komedia zmierza do wyjścia poza tragedię, ku wymiarowi transgresywnemu. Komedia to zaskakująca negacja samej „tragicznej negacji”. Dziezdzinę komedii definiują bowiem dwie sprzeczne cechy: z jednej strony komedia jest postrzegana jako wtargnięcie wulgarnej materialności zwykłego życia w świat powagi i patetycznej dostojności – jak wtedy, gdy król, wchodząc majestatycznie do sali audiencyjnej, przewraca się na skórcie od banana. Z drugiej strony – w komediach doświadczamy dziwnej „nieśmiertelności” postaci komicznych, analogicznej do nieumieralności ofiar opowiadań de Sade’a, które przetrwają wszystkie nieszczęścia. Na przykład kiedy król poślizgnął się na śliskiej posadzce, prawdziwie komiczne jest to, że udaje on, że nic się nie stało i próbuje zachować swoją godność. Nic się nie stało przez to, że stało się coś, co nie powinno się stać.

Alenka Zupančič udziela odpowiedzi na pytanie, jak powiązać ze sobą te dwie sprzeczne cechy? Działanie komiczne nie polega na uchyleniu maski wzniosłych zadań i publicznych funkcji przez skorygowanie ich elementem błazenady i banalności (Zupančič 2008: 128–148). Nie chodzi o zerwanie maski lub ideologii, ale o dokonanie swego rodzaju strukturalnej zamiany miejsc między nimi, w których sama maska jawi się jako „żałosna ceremonia”, jako zwykła „ludzka słabość”. Komedia to w zasadzie komedia zamiany ról, rodzaj *qui pro quo*, „coś za coś” lub raczej „coś za nic” (lub na odwrót). Klasyczne postacie z komedii Moliera to swoiste typy, „ludzkie gatunki” – Skąpiec, Pijak, Uwodziciel. Podobnie Chaplin w *Dyktatorze* dokonuje humanizacji faszysty: pycha Hitlera nie jest „nie-ludzka”, i nie jest pozbawiona empatii; przeciwnie, Hitler jawi się jako „ludzki, aż nazbyt ludzki”, a jego polityczna „zachłanność” to ludzka idiosynkrazja, która czyni go pospolicie śmiesznym. Hitler we wcieleniu Chaplina to burleskowa postać złego tyrana, który należy do tej samej serii co uwodziciel, skąpiec czy kłamliwy sługa.

W jaki sposób tragedia zamienia się w komedię? Žižek, podążając za Heglem, twierdzi, że z Antygoną dzieje się coś zastanawiającego w chwili, gdy akceptuje ona swój los (Žižek 2014). W momencie akceptacji losu jej wypowiedzi i decyzje zaczynają ujawniać samoświadomość odgrywanej roli, która podważa jej naiwną, bezpośrednią,

spontaniczność etyczną. Podobnie pod koniec powieści Milana Kundery zatytułowanej *Żart* porzucona kochanka próbuje popełnić samobójstwo przez przedawkowanie leków, ale myli środki przeczyszczające z tabletkami nasennymi i kończy na całodziennej wizycie w toalecie. Zdaniem Nietzschego widzieć upadek tragicznych postaci i być zdolnym śmiać się z tego spektaklu, definiuje boską kondycję. Śmiech jest spojrzeniem na tragedię jako tragedię. Być może z tego powodu Jean-Luc Nancy wyrokował, że wybuch śmiechu to wybuch prawdy; choć sam śmiech nie jest sztuką, co oznacza, że nie istnieje *techné* śmiechu (Nancy 2002). Śmiech jest umiejscowiony poza komizmem, poza pojęciem. Śmiech to miejsce, gdzie sztuki i język, smutek i radość kończą się i zamieniają miejscami.

Gagi (maski, laski, fajki)

Bohaterem filmów Tatiego jest pewien antybohater – Pan Hulot. To nie jest Sokrates z Arystofanesa ani Charles Foster Kane (w istocie William Randolph Hearst) z filmu *Obywatel Kane* Orsona Wellesa lub Howard Hughes z *Aviatora* Martina Scorsese. To nie jest także Józef K. Franza Kafki, już prędzej pan Piórko z *Niejakiego Piórko* Henriego Michaux. Pan Hulot to nowoczesny Don Kichot pozbawiony romansów rycerskich; jego przeciwnikami nie są wiatraki, ale nowoczesne technologie, *smart home* i fabryka produkująca światłowody, zajmująca się przemysłem motoryzacyjnym i telefonami. Czy Pan Hulot to postać surrealistyczna, groteskowa, tragiczna, absurdalna? Kim jest i skąd pochodzi ten dziwny twór? Pan Hulot to intrygująca podmiotowość: osobna, a jednak uspołeczniona; małomówna, a jednak komunikacyjnie zespolona ze wspólnotą; zamyślona, ale jednak czujna i wrażliwa na świat wokół; niezgrabna, ale niezwykle sprawna w projektowaniu gadżetów; egocentryczna i zindywidualizowana, ale jednak uprzejma wobec współobywateli; pojawiająca się na marginesach miasta, ale jednak organizująca jego centra.

Pan Hulot jest wyposażony w rodzaj nieintencjonalnego sprawstwa, które łączy wszystko ze wszystkim; to myślnik, gdyby potraktować go jako znak interpunkcyjny. To nie jest ani człowiek, ani nad-człowiek, ani anioł, ani diabeł, to raczej „mniejszy człowiek”. Obserwujemy ewolucję Pana Hulota, który zmienia rolę, ale nie osobowość; początkowo (w *Dniu świątecznym*) to listonosz na rowerze próbujący naśladować amerykańskich listonoszy, beztronski wujaszek demoralizujący kuzyna (*Mój wujaszek*), podróżujący rozklekotanym autem wólczega-turysta, przed którym nawet psy nie schodzą z drogi (*Wakacje Pana Hulot*), zagubiony w Paryżu „interessant bez interesu”, znajdujący punkty styczne tylko z turystką z Ameryki (*PlayTime*), projektant samochodu-gadżetu o stu funkcjach, próbujący dotrzeć na targi motoryzacyjne

w Amsterdamie (*Pan Hulot wśród samochodów*), wreszcie artysta cyrkowy – wodzirej-kłown imitujący wszystkie ludzkie zawody i próbujący rozbawić publiczność zgromadzoną w szwedzkim cyrku (*Parada*).

Kluczowe pytanie brzmi: gdzie Pan Hulot sytuuje się w tradycji komicznej kina, w szczególności kina niemego; sam bowiem niewiele mówi, a to, co mówi, to raczej generowanie głosu niż mowy? Czy Hulot przypomina bardziej uśmiechniętego Charliego Chaplina, czy może smutnego Bustera Keatona? Komedia Charliego Chaplina to komedia współczująca światu, to humor dystansujący się wobec przemocy i wzywający do miłości – powszechnego braterstwa. Inaczej w przypadku Bustera Keatona, który jest akrobatą, człowiekiem-popędem, „sztywnym ciałem” pokrytym skurczonym gorsetem, człowiekiem-pajacem, który jednak wygrywa wyścigi i bije wszelkie rekordy sportowe. Keaton to w istocie owa zabawka – sprężynowy diabełek, „człowiek manekin”, który staje się „człowiekiem pająkiem”. Z pewnością tak jak Chaplin zaprogramowany jest do solidarności z ludzkością, tak Keaton zaprogramowany jest do rywalizacji. Ciało Chaplina jest giętkie, plastyczne, swobodne i nie pozostaje w uścisku mocy popędowych, raczej przypomina inteligentne, giętkie materie. Ciało Keatona nie wygląda na ciało atlety, a tym bardziej na ciało amanta, to mdłe ciało intelektualisty, który jednak przeobraża się w supermana – sprężynę lub plastelinę.

Kim jest Pan Hulot w porównaniu z tymi herosami kina niemego? Czy Pan Hulot posiada ciało? No cóż, ciało Pana Hulota jest sztywne, a jego twarz i mimika sprawia wrażenie bladej. Nigdy nie widzimy Pana Hulota nagiego. Nie przypominam sobie także, abym widział Pana Hulota w rozpaczy, ale nie przypominam sobie także, abym widział go w konwulsji rozkoszy. Zamiast chaplinowskiego ciasnego żakieciku, za długich spodni, melonika i laseczki, Pan Hulot spaceruje z parasolem, z fajką w ustach, w prochowcu, no i w swojej charakterystycznej czapce. Powiedziałbym, że Pan Hulot twarz ma z filmów Bustera Keatona, ubiór z Chaplina, a ciało jego pozostaje nieprzenikliwe. To ciało z pewnością posiada kręgosłup.

Szałeństwa i popędy (Chaplin kontra Keaton)

W filmie *Sportowiec z miłości (College)* z 1927 roku widzimy Bustera Keatona jako karłowatego intelektualistę, który staje się lekkoatletą. Keaton w dniu zakończenia roku szkolnego odbiera nagrody i wygłasza przemówienie, w którym przepowiada, że przyszłość ludzkości zależy od mózgu, a nie skoków, rzutów dyskiem czy oszczepem. Keaton, w towarzystwie mamusi, wygłasza przemówienie, kołyszając się, niczym tyczka, we wszystkie strony świata. Nasz nowo narodzony student orientuje się

jednak szybko, że samym intelektem nie zdobędzie wybranki swego serca, postanawia zatem stać się lekkoatletą, próbuje stać się *more fizzical*. Bezskutecznie testuje wszelkie możliwe sporty, a jego ostatnią szansą staje się wioślarstwo. Na skutek zbiegów okoliczności ma wystartować w kluczowych dla uniwersytetu zawodach w roli sternika. Człowiek, który rekomenduje Keatona do tej odpowiedzialnej roli, powie tylko: „Ma doskonałe warunki fizyczne, a poza tym ma mózg!” (*Sportowiec z miłości (College)*, 44 minuta, 19 sekunda¹).

W rywalizacji uczestniczą dwie łodzie o niedwuznacznych nazwach: Pocisk i Tyłek. Keaton, w celu osiągnięcia sukcesu, przyczepia sobie ster do tylnej części ciała między plecami a nogami i w ten sposób, stając się „sterem” kierującym łodzią, zapewnia zwycięstwo swojej osadzie. Nasz rozradowany i na nowo zmotywowany „zwycięzca-sternik” wraca, by odszukać obiekt swej miłości, wykorzystując wszelkie nabyte umiejętności i, niczym dziesięcioboista, pokonuje wszystkie przeszkody. Znacząca jest ostatnia minuta filmu, w której widzimy los „szczęśliwego małżeństwa” skompresowany do kilku znaczących sekwencji – narodzin dzieci, siedzenia przy kominku, śmierci oraz życia wiecznego w grobach. Popęd życia przeistacza się nie tyle w popęd śmierci, ile pęd szybkiego pokonania trasy życia. Życie zmierza do śmierci albo raczej szybkiego pokonania życia. Popęd główny Keatona to popęd prędkości. Keaton antycypuje tezy Paula Virilia na temat dyktatury prędkości w nowoczesności (Virilio 2008).

Gilles Deleuze w *Kinie* podkreślał zasadniczą przepaść dzielącą kino Chaplina i Keatona (Deleuze 2008a, 2008b). Kluczowe pytanie dla Deleuze’a brzmiało: co robią z różnicą Chaplin i Keaton? Czy z drobnych różnic między ludźmi wytwarzają oni narzędzie nieskończonego dystansu (tyrania), czy też, przeciwnie, przekształcają wielką różnicę między dyktatorem i obywatelem miasta w małą różnicę wspólnotowej organizacji (demokracja)? Zdaniem Deleuze’a u Keatona „wielka różnica” zostaje wypełniona burleskową treścią. Bohater Keatona jest zawsze zatopiony w katastroficznym i niebezpiecznym środowisku. Keaton jest pogromcą chaosu; swoim spostrzegawczym okiem ogarnia wszystko – cały świat i nadchodzące katastrofy; stoi wyprostowany jak peryskop na mostku zwiadowczym i nigdy nie rezygnuje z pozycji obserwatora. Komizm Keatona oparty jest na kryzysach, które antycypują dramaturgię wszystkich przyszłych filmów katastroficznym. Ponadto charakterystyczna dla Keatona miłość do maszyn jest bardziej z ducha dadaizmu niż surrealizmu; maszyny stają się sojusznikami, a nawet częściami granej postaci. Keaton jest zatem „komikiem dadaistą” *par excellence*, który nieustannie bada „celowość maszyny”; maszyny są „związkami przyczynowymi” i automatycznego powtórzenia. Keaton to materialista i futurysta. Keaton jest być może także ateistą.

1 Cytaty z filmów sygnują tytułem i szczegółowym wskazaniem momentu, kiedy przywołana kwestia padła. Opisy filmów, z których czerpię cytaty, znajdują się na końcu artykułu.

Inaczej u Chaplina, który zmusza nas do śmiechu, a zarazem wzrusza, nie tyle w sytuacji kataklizmu, ile raczej w sytuacji nędzy, biedy, wojny. U Chaplina to nie przyroda się buntuje, lecz samo społeczeństwo i jego warstwy struktury klasowej. Chaplin działa dzięki narzędziom, a przeciwstawia się maszynom, stąd jego humor jest humanistyczny i socjalistyczny. Chaplin nie bada granic teleologii maszyny, lecz raczej sprowadza maszynę do roli zabawki. W *Dzisiejszych czasach (Modern Times)*, filmie z 1936 roku, przyglądamy się opowieści o pracowitości, „indywidualnej przedsiębiorczości”, „krucjacie ludzkości w dążeniu do szczęścia” (zob. *Dzisiejsze czasy (Modern Times)*, 1 minuta). Widzimy jednak świat jak z *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta. Narodziny nowoczesności, z jednej strony, obserwujemy z biura dyrektora, w którym układa on puzzle, czyta gazetę, łyka tabletki i na ogromnym ekranie podgląda robotników, narzucając im tempo prac. Z drugiej strony, wchodzimy do samej fabryki, w której proletariusz Chaplin walczy z nakrętkami, drapie się pod pachą i próbuje nadażyć za taśmą. Chaplin, jakby niedawno przeczytał fragmenty o maszynach Karola Marksa, demonstrowa urządzenie do automatycznego karmienia robotników. Automatyczny karmiciel eliminuje przerwy na posiłki, zwiększa produkcję i zmniejsza koszty związane z przerwami w pracy. Automatyczny karmiciel dba o efektywność przedsiębiorstwa-ciała. W tym filmie przechodzimy od epoki karmienia naturalnego do epoki „karmienia automatycznego”; obserwujemy fabryczny balet, przyglądamy się przyczynom szaleństwa Chaplina. Oto Chaplin wpada do wnętrza maszyny, ale nie tak jak Jonasz do wnętrza wieloryba. Maszyna więzi Chaplina, ale go nie niszczy, nawet go nie trawi. To on posila się w maszynie za sprawą swego kolegi z pracy. Chaplin karmi maszynę. W największym skrócie: Keaton, aby stać się uznanym człowiekiem, musi stać się maszyną, Chaplin, aby utrzymać się przy życiu, musi uczłowieczyć maszynę.

Szaleństwo Chaplina kończy się w szpitalu, gdzie lekarz doradza mu, aby się nie denerwował i unikał wszelkich emocji. Po wyjściu ze szpitala Chaplin nie jest już robotnikiem, ale staje się Chaplinem aktorem, postacią z laseczką i melonikiem. Ten uleczony człowiek, spacerując swobodnie ulicą, staje się rewolucjonistą i kochankiem w jednej chwili. Przypadkowo podnosi chorągiew i daje się pochłoniąć przez strajkujący pochód, który skanduje „wolność albo śmierć”. Nieświadomy niczego Chaplin maszeruje na czele pochodu, a policjanci biorą go za politycznego przywódcę. Chaplin zresztą z reguły otoczony jest przez wielu policjantów. Droga Chaplina to droga – od fabryki do szpitala, od szpitala do więzienia, od więzienia do dzielnicy portowej, od dzielnicy portowej do kariery estradowej ze szlagerem zatytułowanym *Smile*, od samotności do wspólnoty. Droga Keatona jest inna; to droga od szkoły do uniwersytetu, od uniwersytetu na stadion, od stadionu do regat wioślarskich, od regat do rodziny, od rodziny do mogiły. Keaton to „nieszczęśliwy komik”; śmiejemy się z jego nieuleczalnego smutku oraz demonstracji fizycznej zręczności i społecznej niezręczności.

Marynarz słodkich wód Keatona zaczyna się od telegramu syna do ojca: „Drogi tato, było życzeniem matki, abym po skończeniu szkoły cię odwiedził. Myślę, że przyjadę w sobotę o godzinie 10. Nie pomył się. Będę miał w klapie biały goździk. Pozdrowienia, William Canfield Jr.” (*Marynarz słodkich wód (Steamboat Bill, Jr.)*, 4 minuta, 27 sekunda). Ojciec oczywiście nie rozpoznał syna, pomylił się. Natomiast *Brzdąc* Chaplina zaczyna się od liściku od matki do przyszłego ojca z przypadku: „Proszę, kochaj i troszcz się o to osierocone dziecko” (*Brzdąc (The Kid)*, 5 minuta, 12 sekunda). Keaton w *Marynarzu słodkich wód* wyruszy na ratunek ojcu, który w nim nie rozpozna syna; Chaplin w *Brzdącu* wyruszy na ratunek dziecku, który w nim rozpozna ojca, a nawet partnera do pracy zespołowej w firmie zajmującej się wstawianiem rozbitych szyb. Chaplin walczy głównie z opieką społeczną, Keaton – z wielkim kapitałem i jego przedstawicielami. Oto prawdziwa magia trójkątów edypalnych odwzorowana w „niemej komedii” rodzinnej.

Złożenie (komunikacja)

Pozwólmy sobie na pewną swobodną komparatystykę. Porównując Charliego Chaplina z Busterem Keatonem, dostrzegamy, że ten pierwszy demonstruje – swoją oszałamiającą jazdą na wrotkach w domu towarowym – „nieświadomą nad-zręczność”; Keaton – swoimi sportowymi wyczynami akrobatycznymi – demonstruje użytek ze zaktywizowanego ciała, które wydawało się do-niczego-nie-zdolne. Keaton pozostaje smutny nawet w chwili sukcesu; Chaplin emanuje radością nawet w chwili porażki. Keaton posługuje się twarzą niemą, bladą, niewymowną; Chaplin używa twarzy manierystycznej, ekskluzywnej, rozgadanej, która nieustannie z nami rozmawia. Keaton kroczy niczym kaczką z rozkraczonymi nogami i falującym kuprem; Chaplin posuwa się krokiem tanecznym, rozkołysanym, w zasadzie tańczy w balecie. Keaton przebiera się w ubrania przyciasne, poszukuje kostiumów; Chaplin nosi się swobodnie w przebraniu arlekina. Chaplin to przypadkowy komunista; Keaton to absurdalny arystokrata; pierwszy otrzymuje rekomendację od szeryfa z więzienia, drugi – od dziekana ze szkoły. Erotyka Chaplina jest panerotyką ze wszystkim szukającą zbliżenia; erotyka Keatona jest homoseksualna i zaborcza. Fundamentalne pytanie Keatona brzmi zatem: czy jestem mężczyzną czy kobietą? Pytanie kluczowe Chaplina to pytanie: czy jestem razem „z ludem”, czy osobno „bez ludu”? Szaleństwo Chaplina polega na imitowaniu nieprzerwanego ruchu nadanego z zewnątrz przez maszynę. Szaleństwo Keatona wynika z braku możliwości zahamowania raz uruchomionego programu wewnętrznego – popędu. Tematem głównym Keatona jest walka mózgu z opornym ciałem. Tematem głównym Chaplina jest walka ciała z oporną maszyną.

Wróćmy do Jacques'a Tatiego. Pan Hulot jest – jak się wydaje – osobliwym złożeniem Chaplina i Keatona. Podobnie jak Keaton sprawia on wrażenie człowieka niezainteresowanego resztą ludzkości, wydaje się obojętny na los drugiego człowieka; jednak podobnie jak Chaplin zawsze służy pomocą i każdemu podaje rękę. To podawanie ręki, nawet nieznanym, staje się swoistym tikiem Pana Hulota, tj. jego znakiem rozpoznawczym. W przeciwieństwie do Keatona, Pan Hulot nie tyle zapobiega katastrofom, ile je wywołuje, tak jakby wierzył w dobroczynność katastrof. Pan Hulot być może jest prostoduszny i pozostaje na bakier z resztą ludzkości, pozostawia po sobie tylko chaos, bez świadomości tego faktu. Jego nieporadność jest jednak rezultatem nie tylko braku społecznego przystosowania, lecz wynika z pomyłek, nieporozumień, które zmuszają ludzi do komunikacji. Obcy sobie wczasowicze z hotelu nad plażą, niezorganizowana społeczność małego miasteczka, a nawet obca sobie rodzina, nie wspominając o całym mieście, zaczynają za sprawą interwencji Pana Hulota komunikować się ze sobą. W nieporadności, niezdarności ruchów Pana Hulota nie ma nic z farsy, towarzyszy mu zawsze komiczne tło akcji. Pan Hulot wprawia cały świat wokół w rozedrganie.

W filmach Tatiego gagi nie wynikają bezpośrednio z nieszczęśliwego sprawstwa głównego bohatera, gdyż przyczyną ich bywa działanie innych postaci; te gagi to dopracowane w najdrobniejszych szczegółach wielopiętrowe sytuacje komiczne. Oczywiście, Pan Hulot nieustannie zapomina, że raczej powinien niczego nie dotykać, albowiem wszystko, czego doświadczy fizycznie, obraca się przeciwko niemu. Niewidzialna ręka Pana Hulota dotyka „niedotykalny świat” ludzkich interesów, scharakteryzowany przez Adama Smitha. Dzięki temu świat tańczy, wiruje, rzeczy nacierają na siebie. Pan Hulot nie gra twarzą, lecz całą swoją sylwetką. Jego ciało nie jest ani sprężyną, ani gumą, jego ciało jest zawsze „w przejściu”, transie, myślniku. Hulot to nie akrobata, raczej strateg, gracz, łącznik. Jego humor nie jest slapstickowy; to nie o ruch i przerysowanie chodzi. Nie chodzi także o przemoc w scenach, w których bohater jest bity, kopany, przypalany bądź uderzany – ręką, kijem, plackiem lub tortem. Tati posługuje się raczej slapstickiem w sensie ścisłym, tj. urządzeniem stosowanym przez klaunów do wytwarzania trzaskających dźwięków. Bez poróżnienia dźwięku i wizji nie ma filmów Tatiego. Na ścieżce dźwiękowej mamy „inny świat” niż na wizji; to kluczowe rozdwojenie, rozdarcie, cięcie. David Lynch wyrokował na temat filmów Tatiego: „Jeśli wyłączysz dźwięk w filmie Tatiego, stracisz połowę zabawy” (Chion 2012: 101); a Michel Chion dodawał: „Wyłączmy obraz w filmie Tatiego *Wakacje Pana Hulota*, a pojawi się od razu film jako odwrócony obraz, który »widzimy tylko uszami«” (Chion 2012: 100). Filmy Tatiego to nieme filmy dźwiękowe. Filmy Tatiego to trzaskające filmy.

Tiki (uprzejmość)

Dzieje Pana Hulota to historia jednej postaci – od *Dnia świątecznego*, gdzie obserwujemy „geniusz” listonosza na rowerze, przez – *Wakacje Pana Hulota*, w których niekreślony włóczykij doprowadza pensjonariuszy hotelu do stanu fajerwerkowej wojny, *Mojego wujaszka*, gdzie bezrobotny wuj (Anty-Edyp) demontuje struktury rodzinne mieszczańskiego pokrewieństwa oraz fabrykę szwagra, *PlayTime*, gdzie przechadzamy się z Hulotem po Paryżu i widzimy go zagubionego i uwięzionego w drzwiach obrotowych wielkich oszklonych korporacji, drzwiach, które zatraskują się w „złotej ciszy”, wreszcie *Pan Hulot wśród samochodów*, gdzie Hulot to projektant demonicznej technologii, która wkracza na ulice i autostrady, unoszona w ciężarówce, sama niezdolna do ruchu, stając się jednak „ofiara” ruchu ulicznego. Powtarzam pytanie: kim jest Pan Hulot?

Erotyka Pana Hulota nie jest jasna; nie wiemy nawet, czy jest to postać autoerotyczna. Nie widzimy jasných obiektów kateksji libido Pana Hulota. Czy Pan Hulot ma w ogóle libido? Być może to posiadacz libido wolnego i obiektowo niezorganizowanego? Widzimy co prawda naszego bohatera z rowerem, z samochodem, z przyjaciółką siostry, jako kawalera w mieszkaniu na strychu w tajemniczej kamienicy, w romansie nie-fizycznym z młodocianą, oczekującą na niego przy wejściu, z turystką Barbarą z Ameryki w Paryżu, ze specjalistką od *public relations* w *Trafic*, ale tak naprawdę z nikim na stałe i na poważnie. Pan Hulot nie podlega jasnym procedurom seksualizacji. Pan Hulot nie jest także jasno układowany – nie jest ani z klasy robotniczej, ani z mieszczaństwa, ani z klasy próżniaczej, ani robotniczej lub lumpenproletariatu. Czy jest zatem upadłym arystokratą? No cóż, Pan Hulot jest człowiekiem wolnym, jest z populacji ludzi luźnych. Nigdy nie poznajemy prawdziwego właściwego imienia Pana Hulota.

Giorgio Agamben w *Komentarzach dotyczących gestu* stwierdza kategorycznie, że pod koniec XIX wieku zachodnia burżuazja bezpowrotnie traci gesty (por. Agamben 2007). Wiąże on tę utratę z nazwiskiem lekarza Gillesa de la Tourette’a, który odkrywa zespół dzisiaj powszechnie używany w diagnostyce. Zdaniem Agambena nigdy przed Tourette’em żaden ludzki gest nie był analizowany z taką ścisłością i precyzją. Pięćdziesiąt trzy lata wcześniej projekt ogólnej patologii życia społecznego zapowiadał Honoré de Balzac, nie wydał on jednak niczego poza pięćdziesięcioma stronicami *Theorie de la démarche*. Nic nie ujawnia większej przepaści niż ta różnica dzieląca projekt Balzaca i Tourette’a. Tam gdzie Balzac dostrzegał tylko gest o charakterze moralnym, Tourette widzi już syndrom prześladowający nowego człowieka. W tym samym czasie rodzi się też kino pojmowane jako „ruchome studium ludzkich gestów” (Agamben 2007: 137). Eadward Muybridge w tych latach na Uniwersytecie Pensylwanii tworzy swoje pierwsze studia – *Mężczyzny podążające*

go krokiem marszu, *Mężczyzny biegnącego ze strzelbą*, *Kobiety podnoszącej dzban*, *Kobiety przesyłającej buziaka*. To ruchome fotografie umierających ludzkich gestów. Kino i medycyna staną się świadkami nadciągającej „uogólnionej katastrofy ludzkich gestów”. Między szpitalem Tourette’a z końca XIX wieku a spacerami Olivera Sacksa z Nowego Jorku z drugiej połowy XX wieku, który ponownie ujrzy przypadki syndromu Tourette’a (Sacks 1996), nikt poza niemyim kinem Tatiego nie będzie zajmował się zagładą ludzkiej motoryki.

Naczelnym automatyzmem i perseweracją Pana Hulota jest gest „wyciągniętej ręki” do drugiego człowieka, do nieznanego, z prostym komunikatem – „Dzień dobry, jestem Pan Hulot”. Bergson rekomendował uprzejmość jako jedną z największych ludzkich cnót; uprzejmość jest ekspresją życzliwości, strumienia sympatii skierowanej do Innego (Bergson 2004). Uprzejmość to materializacja idei równości i braterstwa, ucieleśnienie szacunku w manierach. Uprzejmość Pana Hulota jest już tylko automatyzmem, jest nieświadomością Pana Hulota, który posługuje się tym ruchem niczym księżę Hamlet zemstą, która także pochodzi ze świata, którego już nie ma, tj. świata honoru. Gest wyciągniętej ręki w stronę drugiego człowieka, to gest „hojnej bezużyteczności”, trudny do opanowania „neurotyzm”, podobny do wszystkich odruchów serca i nawyku Don Kichota. Dziś boimy się tego gestu, już się nie dotykamy, boimy się, po pandemii, wirusów i bakterii.

Trafic (Hermes)

Stawiam tezę, że filmy Tatiego w różnych formach i na różnych poziomach analizują wciąż te same paradoksy komunikacji i opowiadają głównie o trudnościach porozumienia w świecie, który pozornie zajmuje się produkcją urządzeń do komunikacji; a wiodąca technologia informacyjna (*information technology* – IT) zajmuje się wdrażaniem coraz szybszych i wymyślnych narzędzi komunikacyjnych w biznesie, instytucjach państwowych, opiece zdrowotnej, szkołach i rozrywce. Filmy Tatiego to filmy na temat IT jako głównej gałęzi nowoczesnego przemysłu. Oczywiście Tati nie zaznał jeszcze „dobrodziejstw” tych technologii cybernetycznych w tej postaci, jaką my znamy, jednak dostrzegł już ich nadejście i potencjalne spustoszenie społeczne, jakiego mogą dokonać. Filmy Tatiego to w zasadzie kontynuacje i wariacje na temat *Modern Times* Chaplina, dostosowane do kolejnych faz modernizacji, szczególnie trzeciej fali zmian technologicznych opisaną choćby przez Elvina Tofflera (1997).

Film Tatiego z 1970 roku zatytułowany *Pan Hulot wśród samochodów* (*Trafic*) wydaje mi się z wielu powodów wart zainteresowania, albowiem dotyczy on problemu komunikacji. W tym filmie Pan Hulot wreszcie znajduje zatrudnienie, widzimy go

w roli projektanta samochodów. Oto „pan samochodzik” staje się Inspektorem Gadżetem, który projektuje samochód kempingowy z prysznicem, łóżkiem, światłem, krzesłami, a nawet grillem. To samochód na miarę nowego człowieka, który jest zawsze w podróży. *Trafic* to w zasadzie „film przygodowy”, przedstawiający wielką wyprawę po złote runo, ale też musical samochodowy. Amsterdam jest tu przedstawiony jako nowa stolica wystawiennicza, a sam samochód obdarzony jest wartością kultową.

Tati nie oszczędza nikogo. Tym razem mieszczanin nie jest przedstawiony w swoim domu, ale jako kierowca spędzający pół życia w samochodzie, dłubiąc w nosie, ziewając, czekając na sygnał, popadając w znużenie. Obserwujemy także „krótkie życie” samochodu: jako gadżetu, urządzenia komunikacyjnego, „miejsca życia” oraz zbędnego elementu na złomowisku. Tłem dla podróży z Paryża do Amsterdamu jest pojawiająca się na ekranach podróż człowieka w kosmos: lądowanie Armstronga na Księżycu w lipcu 1969 roku. Mieszczanin staje się tutaj „postacią księżycową”: podróż na Księżyc zajmuje jednak mniej czasu niż z Paryża do Amsterdamu. Słowo „trafic” to nie tylko prosty odpowiednik francuskiego słowa oznaczającego ruch samochodowy (*la circuit*), oznacza raczej „wymianę towarów”, „towar w ruchu”.

Trafic antycypuje ponownie tezy Paula Virilia tym razem z *Wypadku pierwotnego*, dla którego wszystko zaczyna się od wybuchu, a nowa metafizyka to nie teoria substancji, lecz przypadłości, akcydensu (Virilio 2007). W nowej cywilizacji ruchu „wynajduje” się wypadek, aby następnie określić cechy „substancji”, produktu lub aparatu. Jest to odwrócona perspektywa grzechu pierwotnego. Sposoby produkcji rodzą także określone sposoby destrukcji, a wypadek podlega innowacji przy każdym nowym odkryciu. W odróżnieniu od „wypadku naturalnego”, „sztuczny wypadek” wynika z innowacji urządzeń lub wprowadzenia nowego surowca. Tati obserwuje systematyczną alienację urządzeń od świata ludzkiego; narodziny auto-mobilności, samochodów autonomicznych. Karl Kraus przeczuwał, że maszyna wypowiedziała wojnę Bogu, a po wypadku substancji zagraża nam tylko wypadek samej rzeczywistości, tj. materii i czasu, substancji i informacji (Kraus 1977). Tati skrzętnie obserwuje i zapisuje ten ciąg wypadków, powódź wypadków w zasadzie. Zajmuje się skomunikowaniem wypadków.

Analiza ruchu i procesu komunikacyjnego nie ogranicza się do filmu *Trafic*. Bohaterem pierwszego filmu Tatiego zatytułowanego *Dzień świąteczny* z 1949 roku jest François – listonosz z miasteczka Sainte-Severe, gdzie odbywa się jarmark świąteczny. Tubylcy upijają listonosza i pokazują mu film o pracy amerykańskich listonoszy wyposażonych w zaawansowany technologicznie sprzęt. Małomiasteczkowy listonosz traktuje film śmiertelnie poważnie. Nie dysponuje wprawdzie nowoczesnym sprzętem, ale stara się dorównać amerykańskim kolegom; poddaje się terrorowi prędkości. Oczywiście ponosi klęskę, albowiem na rowerze nie jest w stanie rozwinąć prędkości światłowodu. Kim jest ów listonosz, tj. Pan Hulot, przed narodzinami Pana Hulota?

Listonosz François to Hermes (Merkuriusz) – w mitologii greckiej bóg dróg, podróży, kupców, pasterzy, złodziei, posłaniec bogów. Listonosz François to dobroczynny Hermes, który uwierzył naiwnie, że „nigdzie nie pisze się tak dużo listów jak w Ameryce” (*Dzień świąteczny (Jour de fête)*, 44 minuta, 5 sekunda) i „nic nie zatrzyma amerykańskiego listonosza” (*Dzień świąteczny (Jour de fête)*, 45 minuta). To Ameryka zmienia listonoszy w akrobatów, zdolnych przewycięzać wszystkie trudności. François to „zezowaty bohater”, który wierzy, że listonosz może zostać „bohaterem”; oddaje się zatem ćwiczeniom w akrobacji na dziecięcej karuzeli, a nie na trapezie. Jak oceniają to miejscowi komentatorzy – „Z prawą ręką na siodełku, lewą nie może sięgnąć do torby. Nie może przecież myśleć o wszystkim!” (*Dzień świąteczny (Jour de fête)*, 1 godzina, 1 minuta). François ponosi porażkę, która jest jego sukcesem, odkrywa bowiem, że owszem, „Amerykanie robią, co chcą, ale świata i tak nie przyspieszą. A co do wiadomości... Docierają one w swoim czasie. Jeśli wiadomość ma być dobra, to trzeba na nią poczekać” (*Dzień świąteczny (Jour de fête)*, 1 godzina, 20 minuta). François żegna nas z dwuznaczną obietnicą: „Jeszcze nie skończyłem mojej trasy!” (*Dzień świąteczny (Jour de fête)*, 1 godzina, 22 minuta). Widzimy jednak, że zamiast niego to miejscowy chłopiec roznosi resztę listów. Nie jest to apoteoza *slow life*, *slow science* lub *slow foot*. To raczej poszukiwanie własnego tempa, tempa dnia i nocy na ziemi.

Kolejny film Tatiego zatytułowany *Wakacje Pana Hulota* z 1953 roku to debiut granej przez niego postaci – Pana Hulota. Wszystko zaczyna się ponownie od komunikacji, tj. koszmaru podróży. Widzimy na stacji turystów, którzy biegają z peronu na peron w poszukiwaniu pociągu. Pan Hulot podróżuje powolnym samochodem; i oto wreszcie, zamiast pociągu, nadchodzi, nadjeżdża w towarzystwie gwałtownego wiatru. W hotelu, w którym się próbuje zameldować, jego nazwisko dociera jakby z otchłani, w zrozumieniu jego słów nie pomaga fajka stale spoczywająca w ustach. Po zameldowaniu otrzymuje pokój na poddaszu, który jest znakomitym punktem obserwacyjnym, rodzajem bocianiego gniazda. Nie ma wątpliwości: Pan Hulot to pirat.

Odtąd będzie nam towarzyszyć pozbawiona tożsamości, milcząca postać Pana Hulota, podróżująca samotnie starym, rozklekotanym autem – salmson AL3, odpowiedzialnym statku piratów, burzącym atmosferę spokoju, wiecznego pokoju. To postać bez jasnej motywacji, bez określonego celu. Być może jego przeznaczeniem są „wieczne wakacje”, skoro w hotelu przy plaży, jako jedyny tak naprawdę odpoczywa, jest wolny i nieskrępowany sobą i innymi. *Hôtel de la Plage* żyje własnym rytmem, dyktując klientom codzienną rutynę, a w zasadzie reżym wypoczynku; to prawdziwy obóz dla wypoczywających. Tylko Hulot nie daje się zdyscyplinować.

Tati chyba jako pierwszy tak satyrycznie potraktował mieszczańskie wakacje, jako kontynuację reżymu pracy. Turyści każdego dnia przekonują siebie, że są zdolni wypocząć tylko wtedy, kiedy spędzają czas w nadmorskim kurorcie; w istocie jednak wypoczywa tylko Pan Hulot; pozostali kontynuują swoje obowiązki i nadal pracują. Tati pokazuje również, że sport w zasadzie nie istnieje. Pan Hulot, grając w ping-

-ponga i tenisa, słyszy od kuracjuszy: „Ale tak się nie gra. To nie jest tenis”. Turyści mają rację – Pan Hulot niczego nie uprawia, on tylko oddaje się różnym rozrywkom. W rezultacie Pana Hulota uwielbiają tylko zwierzęta i dzieci, które radośnie z ekscytacją skandują przy lodziarni: „Nadchodzi Pan Hulot”. Na balu kostiumowym Pan Hulot przebiera się za pirata i tańczy z jedyną partnerką, jaką odnalazł na sali. Pan Hulot w stroju pirata ujawnia swoją właściwą rolę.

Przyglądamy się wreszcie Panu Hulotowi w restauracji, gdy czeka, aż zostanie obsłużony, widzimy go także przy gramofonie, w składanym kajaku, który zamienia się w rekina i z puszką farby kołyszącą się wraz z przyplływami i odpływami morza, na cmentarzu, gdzie radośnie składa wszystkim kondolencje-gratulacje, na korcie, gdzie dowiaduje się, że to nie jest tenis, przy stole pingpongowym, gdzie konkuruje z dorosłą grą w karty, na plaży, gdzie głównie się chowa przed dorosłymi, przy koniach jako niedoszły dżokej, w salonie wybranki swego serca, gdzie nieświadomie demoluje pomieszczenie, na pikniku pod żelaznym nadzorem organizatorów, wreszcie gonionego przez psy, chowającego się w szopie z fajerwerkami, które urucho- mia, wypowiadając wojnę podczas czasu wakacyjnego pokoju. Prawdziwa zabawa z Panem Hulotem odbywa się jednak między ścieżką dźwiękową i obrazem. Osob- liwością tego filmu jest to, że osoby na plaży ledwie się znoszą, a w ścieżce dźwię- kowej świetnie się bawią. Słyszymy stale objawy radości i szczęścia, które kolidują z obrazem nieszczęścia snujących się przy brzegu wczasowiczów. W istocie w tym filmie audio-wizja, tj. pakt obrazów i dźwięków, nie istnieje, istnieje tylko rozbież- ność między okiem i uchem. W filmach Tatiego nie ma ścieżki dźwiękowej, tak jak u Lacana nie istnieją relacje seksualne.

Zjawa (podzwyczajność)

Pan Hulot jest jak zjawa, która – jak wiadomo – pojawia się i znika, a jego status ontologiczny jest niepewny. Podąża za nim zawsze jedno tylko pytanie: „Widział pan może Pana Hulota?” (*Wakacje Pana Hulota (Les Vacances de Monsieur Hulot)*, 1 godzi- na, 9 minuta). Gdy wraca „jako ciało”, słyszymy natomiast: „Hulot! Uwaga! Obudzisz cały hotel!”. Słyszymy też ponaglenie: „Szybciej Panie Hulot! Czekamy!”. Pan Hulot nie pozwala nigdy nikomu się nudzić, wszyscy po wakacjach z Panem Hulotem wyznają: „Świetnie się bawiliśmy”. Bawił się jednak tylko Pan Hulot, reszta stanowiła materię zamieszania, która na krótką chwilę została przebudzona i ożywiona.

Powiedziałbym, że głównym powołaniem Pana Hulota jest właśnie ożywianie ludzi, wyprowadzanie ich ze stanu uśpienia, czystej potencjalności i doprowadzanie do stanu pełnej przytomności. Nowocześni mieszczanie zasadniczo są martwi, w ich

rozumieniu „życiem” zajmują się automaty; potrzeba zjawy, aby stali się ponownie żywi. Domenę działania Pana Hulota – za Georges’em Perecem – nazwałbym domeną tego, co podzwyczajne (*l’infra-ordinaire*). To domena tego wszystkiego, co wymyka nam się spod kontroli, nasza codzienność, to co nieznośnie powraca każdego dnia, banalność, oczywistość, pospolitość, hałas dnia. W filmach Tatiego słyszymy szmer codzienności w kwadrofonicznym podgłośnieniu. Tati wysyła swojego agenta – Pana Hulota nie tyle aby zgłębił codzienność lub ją opisał, ile jej się przyjrzał i ją przebudził, podgłośnił. Perec pisze: „Przesypiamy nasze życie snem bez snów. Ale gdzie jest nasze życie? Gdzie są nasze ciała? Gdzie jest nasza przestrzeń” (Perec 2012: 108). Pan Hulot odpowiada na wezwanie Pereca, wydobywa przedzwyczajność (*l’infra-ordinaire*) z niebytu. Tati czyni z kina maszynę do utrwalania, przenoszenia i odtwarzania spotęgowanych dźwięków podzwyczajności. Filmy Tatiego nie są nadrealistyczne, ale podrealistyczne.

Film zatytułowany *Mój wujaszek* z 1958 roku uświadamia nam zmiany u Tatiego i zmiany w świecie wokół Tatiego: przejście od gamoniowatego listonosza i prostodusznego wakacyjnego ducha do bezrobotnego wujaszka; od prowincjonalnej wioski Sainte-Sévère, przez bliżej nieokreślony Hôtel de la Plage, do modernistycznego domu Arpelów; od dnia świątecznego na wsi, przez gorący sezon wakacyjny, do fabryki i dnia pracy; od lunaparku w centrum wsi, przez publiczne terytorium plaży, do prywatnego ogrodu w ogrodzeniu; od karuzeli i fajerwerków do automatycznie sterowanych fontann i drzew na fotokomórkę. Z pewnością *Mój wujaszek* opowiada o zagładzie starego świata, w którym ludzie rozmawiali ze sobą, a nie poszukiwali „środków porozumienia”. W *Dniu świątecznym* widzieliśmy jeszcze świat na dzień przed modernizacją, na dzień przed zagładą; w *Moim wujaszku* widzimy świat podczas modernizacji, w *PlayTime* obserwujemy już świat w całości zmodernizowany, po zagładzie. Ten właśnie świat zostanie wprowadzony w drzenie totalne.

Dom Arpelów, w *Moim wujaszku*, jest kwintesencją modernizmu na opak – to asymetryczna piramida złożona z sześcianów. Pionowe, prostokątne okna i otwory drzwiowe przecinają poacie ścian i tworzą wrażenie masy. Ściany domu, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, są monochromatyczne i szare, z wyjątkiem czegoś, co wydaje się imitować „niebieskie dźwigary”. Mimo że ściany są pozbawione ozdób, na drugim piętrze elewacja jest pofałdowana. Zarówno pofałdowanie, jak i niebieskie dźwigary mają charakter czysto dekoracyjny, łamiąc modernistyczny zakaz ozdób. Na drugim piętrze znajdują się dwa okrągłe okna, które zaburzają równowagę budynku i wyglądają obco w stosunku do prostokątnych okien parteru. Kiedy pan i pani Arpel wyglądają przez nie nocą, ich sylwetki sprawiają, że okrągłe okna stają się niczym oczy maszyny mieszkalnej z ruchomymi żrenicami (Turvey 2019).

Co wypełnia ten dom? Ten dom nie jest wypełniony miłością, ale higieną i czystością. Siostra Pana Hulota szuka dla brata powołania, powtarzając mężowi, że jej bratu brak jasnego celu w życiu. Sam Pan Hulot nie wydaje się zmartwiony tym

brakiem pracy/powołania, a gdy jego szwagier telefonuje, zastając go pod numerem ulicznej budki telefonicznej i informuje go, że znalazł dla niego pracę, w odpowiedzi słyszy ciszę porzuconej słuchawki. Siostra Pana Hulota powtarza jednak: „Charles, posłuchaj, to co potrzebne mojemu bratu, to... cel... dom... to wszystko... Posłuchaj, to nasza sąsiadka, chodź zobaczyć. Jest samotna, wyjątkowa gospodyni domowa. Przypatrywałam się jej, jest schludna, systematyczna, a także urocza. Więc tak pomyślałam: dla mojego brata... Nie mam racji? Rozumiesz” (*Mój wujaszek (Mon oncle)*, 46 minuta, 9 sekunda). Mąż rozumiał to znakomicie, jednak Pan Hulot tego nie rozumiał. Po wyczerpaniu wszystkich możliwości i wszelkiej cierpliwości pan Arpel wysyła Pana Hulota na prowincję, po czym – co zaskakujące – odzyskuje radość z bycia z synem. Usunięcie wuja z kontaktów rodzinnych umożliwia przywrócenie naturalnych relacji i płynnych komunikacji z synem. Anty-Edyp został usunięty z miasta.

Faux Hulot (Let's Go Crazy)

Film zatytułowany *PlayTime* z 1967 roku jest uznawany za arcydzieło Jacques'a Tati'ego, który sam obwieszczał światu – „To mój faworyt, powstał po to, by o nim mówić” (za: Turvey 2019: 48). François Truffaut dodawał – „To film, który pochodzi z innej planety, gdzie kino robi się nieco inaczej” (za: Turvey 2019: 89). W jakim sensie *PlayTime* jest filmem z innej planety? Z jakiej planety pochodzi *PlayTime*? W moim odczuciu to film „przeinwestowany” zarówno na poziomie inwestycji finansowych, jak i intelektualnych. To film, którego ambicje są tak ogromne, że aż totalizujące. Tati pragnie w tym filmie pokazać kompletny obraz nowoczesnego świata, który nadchodzi, tj. pragnie przeistoczyć się w socjologa „miasta przyszłości”. Pierwotnie film trwał aż 155 minut; ze względów komercyjnych został skrócony do „bezpiecznych” 124 minut. Obraz wyróżnia się ogromną scenografią, którą Tati zbudował specjalnie na potrzeby produkcji, angażując wszystkie swoje zasoby finansowe.

W *PlayTime* nic nigdy nie dzieje się osobno, stale obserwujemy ciągłą symfonię chóru ludzkich i nieludzkich aktywności i to nie tylko w czasie, ale i przestrzeni – na całym ekranie. Film został nakręcony w epickim formacie, który domaga się największych dostępnych ekranów zdolnych oddać ogromną liczbę szczegółów; oznacza to, że film zmierza do pochłonięcia rzeczywistości, rozlewa się z ekranu i wsiąka do świata poza nim. Film wreszcie został nakręcony w jednym długim ujęciu, bez zbliżeń; klatki są wypełnione symultaniczną aktywnością w każdym kwadransie, a widz musi sam zdecydować, gdzie i na co patrzeć. To prawdziwa demokra-

cja oka. To wreszcie film, w którym Pan Hulot wydaje się zagubiony, zmarginalizowany, a nawet bezradny. Nie jest już piratem, to świat stał się piracki. Nie jest już głównym bohaterem, a osią fabularną, tj. „bohaterem realnym”, jest nowoczesność i miasto we wszystkich przejawach życia. To świat, w którym żyjemy, ale którego nie przeżywamy.

Oko widza raduje się tym widowiskiem, zaczynając śledzić obraz od nie-miejsca, jakim jest lotnisko, potem obserwuje ulice Paryża przypominające bardziej ulice Nowego Jorku, widzi miasto horyzontalnie i wertykalnie, wizytuje szklane domy oraz otwarte boksy pomieszczeń biurowych, jeździ windami, zwiedza targi handlowe, restauracje, wizytuje bezosobowe przestrzenie publiczne. Paryż Tatiego to nie-pamięć i konstelacja nie-miejsc, a nie-miejsce to przestrzeń niczyja nie ze względu na brak właściciela, ale ze względu na brak powiązania jej z ciałami. Wszyscy są już wymienialni i sprowadzeni do wartości wymiennej. Nie miejsca to nie-miejsce pamięci. Szklane domy i inteligentne materie foteli nie pozostawiają żadnych śladów (Augé 2010). Pan Hulot nie pozostawia śladów także, choć wcześniej ślady zawsze były jego znakiem rozpoznawczym.

Rzecz zaczyna się na lotnisku, gdzie grupa amerykańskich turystów przybywa do Paryża, który nie jest Paryżem znanym z widokówek. Paryż stale się skrywa i nigdy nie ujawnia. Tati bawi się widzem; oszukując nas, zmusza, byśmy myśleli, że jesteśmy w szpitalu. W pustej sterylnej przestrzeni pojawiają się w odbiciu w tafli szkła dwie siostry za falującymi welonami. Następnie widzimy siedzącą parę, kobieta zwraca się do mężczyzny, mówiąc: „Robercie, wiąż ciasno szalik, bo inaczej się przeziębisz. Obiecuj mi, że będziesz dbał o siebie. Pamiętaj o tym, co Ci mówiłam. Ubieraj się ciepło. Kochanie, masz swoje witaminy?”. Wreszcie charakterystyczny dźwięk zapowiedzi lotniskowych uświadamia nam, że nie znajdujemy się w szpitalu. Tati jest opętany analizą „wejść” i „wyjść”, bramek, przejść, progów, wszystkich tych nowoczesnych obsesji kontroli, które zatrzymują nas w miejscach tranzytowych. Tam zatrzymywany jest także Pan Hulot.

W tym filmie to nie prawda, ale fałsz jest probierzem prawdy i fałszu. W *Play-Time* pojawia się *Faux Hulot*, który przeszukuje biurko niemieckiego producenta cichych drzwi. Pan Hulot ma już swego niechcianego sobowtóra. Pan Hulot traci pojedynczość. Następuje niepokojące rozmnożenie fałszywych bytów. Pan Hulot rozmnaża się jednak „nie-izomorficznie”, jest podrabiany, narażany na swoje imitacje, falsyfikaty. Ten proces rozmnażania „przez mnożenie” kontrastuje z rozmnażaniem „przez dzielenie” charakterystycznym dla Petera Sellersa, który stanie się mistrzem ról wielokrotnych i równoległych. W *Doktorze Strangelove*, nakręconym w 1964 roku przez Stanleya Kubricka, Sellers wcielił się w trzy role – roztropnego pułkownika RAFu Lionela Mandrake’a, rezolutnego prezydenta Merkina Muffleya oraz cynicznego techno-faszystę doktora Strangelove. Wcześniej w *Let’s Go Crazy* – krótkometrażowej komedii z 1951 roku – Sellers zagrał rolę autorytarnego

kelnera Giuseppe, rzucającego się na personel Groucho Marxa, młodego Cedrica flirtującego z dziewczyną; oraz niejaką Crystal Jollibottom, która zostaje wyprowadzona z restauracji przez męża, wcześniej jednak bezceremonialnie okrada lokal ze sztućców. Klub, w którym odbywa się przedstawienie, zostaje wysadzony w powietrze po tym, jak Groucho podłożył bombę pod sceną, uznając to za zabawne zakończenie estradowego szaleństwa. Wszystko zawsze kończy się w komedii wybuchowym szaleństwem.

W filmie *Mysz, która ryknęła*, z 1959 roku, Peter Sellers rozgrywa swój performance w trzech rolach: wytwornej księżnej Gloriany XII; podstępnego hrabiego premiera Ruperta Mountjoy, oraz niewinnego opiekuna zwierząt Tully'ego Bascomba. Uzasadnieniem jest zabawna fabuła: maleńkie księstwo Grand Fenwick żyjące z produkcji i eksportu wina bankrutuje. Przebiegły premier hrabia Mountjoy (Peter Sellers 1) obmyśla plan: Grand Fenwick wypowie wojnę Ameryce, a następnie się podda, wykorzystując hojność Amerykanów wobec pokonanych wrogów. Księżna Gloriana (Peter Sellers 2) waha się, ale zgadza się na ten szalony plan. Łagodny strażnik łowiecki Tully Bascomb (Peter Sellers 3) zostaje powołany na feldmarszałka, który ma poprowadzić oddziały „do porażki”. Kontyngent złożony z dwudziestu żołnierzy przepływa przez Atlantyk, przybywając do Nowego Jorku podczas ćwiczeń przeciwlotniczych, które pozostawiają miasto bezbronne. Księstwo Grand Fenwick niefortunnie podbija Amerykę i staje się depozytariuszem broni jądrowej, którą uprowadza wraz z jej wynalazcą i jego córką do swego księstwa. *Mysz, która ryknęła* odpowiada na kryzys zimnej wojny zabawniej i efektywniej niż *Doktor Strangelove*. U Kubricka w ostatniej scenie wszyscy akceptują katastrofę i szykują się do ocalenia, podejmując decyzję, kto ma prawo wejść do szalupy ocalenia, tj. nowej biopolitycznej arki Noego. W *Myszy, która ryknęła* katastrofa została udaremniona przez intrygę i podstęp najstarszych.

To jednak ani nie *Mysz, która ryknęła*, ani nie *Strangelove*, ale *Dyktator* (*The Great Dictator*) z 1940 roku Chaplina pozwala nam dostrzec prawdziwy horror rozmnażania i podobieństwa. Chaplin wciela się w dwie role: faszystowskiego dyktatora i prześladowanego żydowskiego fryzjera. W swoich wspomnieniach *Mój ojciec*, syn Chaplina, Charles Chaplin Jr., opisał ojca jako prześladowanego przez podobieństwo między sobą a Hitlerem (Chaplin 1993). Nieszczęsny wąsik stał się przyczyną niechcianego podobieństwa. Losy Hitlera i Chaplina różniły się diametralnie: pierwszy doprowadził ludzkość do rozpacz, drugi – do śmiechu. Chaplin, w relacji syna, nigdy nie mógł myśleć o Hitlerze bez przerażenia. Chaplin i Hitler, absolutny komik i absolutny złoczyńca: czy można ich pomylić? Komedia to gra różnic i opozycji, to żonglerka różnicami, zabawa w oddalanie i przybliżanie: duże/małe, silne/słabe, bogate/biedne, szlachetne/podłe, śmieszne/smutne, komiczne/tragiczne? Komedia zadaje nietzscheańskie pytanie: czy przemiana wszystkich wartości jest możliwa?

Cyrk (Tati-Pierrot)

Na koniec zadajmy jeszcze pytanie: co stanowi siłę/słabość *PlayTime*? Siła (i słabość) tego filmu to zaraźliwość humoru. Humor jest tutaj nie-ludzki, zaraża wszystko – meble, ciągi komunikacyjne, tożsamości, windy, identyfikacje, ludzi, maszyny, miejsca, ulice, restauracje, samochody. Klub *The Royal Garden* jest miejscem kulminacji tego globalnego rozstrojenia i nastrojenia, tej utraty i odzyskania globalnego nastroju, *Stimmung*, zaraźliwej kakofonii niezaprogramowanych rozmów i gagów, rytmów i tańców. Pan Hulot manewruje w ciągach komunikacyjnych, manewruje i nie może dotrzeć do swojego „wyjścia”, Amerykanki Barbary, której chce przekazać pamiątkę po Paryżu, po „Panu Hulocie”. Najwspanialszą rzeczą w Paryżu bez Paryża i Panu Hulocie bez Pana Hulota jest zaraźliwa radość, pandemia humoru, dotycząca nawet nie-miejsc bez pamięci. Lotnisko nie wie, czy jest lotniskiem, czy szpitalem, ludzie nie mają pewności, czy żyją w średniowieczu, czy nowoczesności, apteka nie wie, czy jest apteką, czy drogerią. Wszystko jest uwikłane w niczym nieograniczoną ekwiwalencję. Ekwiwalencja staje się przyczyną katastrofy. Już na lotnisku słyszymy dialog: „Mr. Hulot! Nie jestem Hulot, o czym pani mówi? Nazywam się Smith! To chyba jakaś pomyłka”. Wszystko jest zarazem otwarte i zamknięte, wszystko jest za drzwiami, które zatrzasくją się „w złotej ciszy”. Legendarny Paryż pozostaje niezauważony, z wyjątkiem kwaciarni i pojedynczego odbicia wieży Eiffla w szklanych drzwiach. Wszystkie przedmioty generują – jak się wydaje – metaliczne chrząkanie; to rodzaj ponawianej czkawki.

Dźwięk zawsze był integralną częścią kina Tatiego, a drzwi były jego ulubionym obiektem komicznym. Ten wybór jest głęboko uzasadniony, albowiem większość śledztw Tatiego dotyczy załamywania się granic. Pejzaż dźwiękowy w *PlayTime* działa podobnie do pola widzenia; słyszymy odgłosy otoczenia zaznaczone mocniej niż w realnym świecie, co skupia naszą uwagę na czymś, czego moglibyśmy nie zauważyć. U Tatiego nigdy nie udaje nam się zatrzasnąć drzwi, kneblując przestrzeń w „złotej ciszy”. W klubie nocnym *The Royal Garden* cały świat wpada w karnawalowy chaos. Ten chaos jednak zamienia się w ruch uliczny – karuzela samochodów roztańczonych w rytmie absurdalnych synchronizacji. Latarnie uliczne rozkwitają jak kwiaty na drodze między Paryżem a lotniskiem. Wszystko tańczy, ale źle tańczy, fałszywie tańczy.

Na szczęście *PlayTime* nie jest ostatnim słowem Tatiego. Ostatnim gestem jest film-przedstawienie z 1974 roku zatytułowany *Parada*, nakręcony dla szwedzkiej telewizji, po tym jak *PlayTime* splajtował. Po bankructwie Tati wraca do Stockholm Cirkus, by zaprezentować się światu raz jeszcze w swej esencji, szkielecie, bez zbędnego otoczenia, pracując tylko z ciałem i wyobraźnią publiczności; tak jakby Tati zdjął płaszcz Pana Hulota i wszedł w rolę konferansjera, który szkicuje zarys przedmiotów

i wydarzeń, opowiadając o meczu tenisowym, jeździe konnej, pracy policjantów we Francji, w Anglii i Meksyku. Oto Tati bez dekoracji, bez obrazów, ale nie bez dźwięków. To dźwięki unoszą obrazy. Tati istnieje, o ile wytwarza dźwięki.

Parada to powrót do cyrku jako źródłowego siedliska aktora komicznego: pierwotnego miejsca pracy komika. Tati tu jest otoczony przez żonglerów, połykaczy mieczy i ognia, linoskoczków, akrobatów i mimów oraz klaunów przyjmujących postać Arlekina lub Pierrotta. Pierrot to przecież postać z włoskiej komedii *dell'arte*, postać smutnego klauna, tęskniącego za miłością do Columbine, która porzuciła go dla Harlequina. Tati-Pierrot występując bez maski, z pobieloną twarzą, ma na sobie marynarkę z małymi guzikami i wąskie spodnie. Brakuje mu tylko kołnierza z falbanką i kapelusza z szerokim okrągłym rondem. Ciekawe, że w *PlayTime* nie widzimy ani zwierząt, ani dzieci. W *Paradzie* wracają zwierzęta: osiołek, który daje się osiodłać tylko dziecku. Wracają także dzieci, które ziewają podczas przedstawienia i dobrze się bawią, wchodząc na scenę po jej zakończeniu.

Bibliografia

- Agamben Giorgio (2007): *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Transl. L. Heron. Verso, London.
- Augé Marc (2010): *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Tłum. R. Chymkowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bergson Henri (1977): *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. S. Cichowicz. PAX, Kraków.
- Bergson Henri (2004): *Wykład o wychowaniu*. Tłum. P. Kostyło. Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa.
- Chaplin Charles (1993): *Moja autobiografia*. Tłum. B. Zieliński. Thaurus, Warszawa.
- Chion Michel (2012): *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*. Tłum. K. Szydłowski, Wydawnictwo: Ha!art, Kraków.
- Deleuze Gilles (2008a): *Kino. T. 1: Obraz-ruch*. Tłum. J. Margański, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Deleuze Gilles (2008b): *Kino. T. 2: Obraz-czas*. Tłum. J. Margański, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Freud Sigmund (1997): *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Tłum. R. Reszke. W: S. Freud: *Pisma psychologiczne*. Tłum. R. Reszke. KR, Warszawa, s. 5–213.
- Kraus Karl (1977): *No Compromise: Selected Writings of Karl Kraus*. Ed. F. Ungar. Ungar, New York.
- Nabokov Vladimir (2015): *Wykłady o Don Kichocie*. Tłum. J. Kozak. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

- Nancy Jean-Luc (2002): *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*. Tłum. T. Załuski. „Kresy”, nr 49, s. 19–30.
- Perec Georges (2012): *Przybliżenia czego?*. Tłum. M. Ławniczak. W: G. Perec: *Urodziłem się. Eseje*. Red. J. Olczyk. Wydawnictwo Lokator, Kraków, s. 107–108.
- Sacks Oliver (1996): *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*. Tłum. B. Lindenberg. Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Theweleit Klaus (2016): *Śmiech morderców: Breivik i inni: psychogram przyjemności zabijania*. Tłum. P. Stronciwilk. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Toffler Alvin (1997): *Trzecia fala*. Tłum. E. Woydytło. PIW, Warszawa.
- Turvey Malcolm (2019): *Jacques Tati and Comedic Modernism*. Columbia University Press, New York.
- Virilio Paul (2007): *Wypadek pierwotny*. Tłum. K. Szerzyńska-Mačkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Virilio Paul (2008): *Prędkość i polityka*. Tłum. P. Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Žižek Slavoj (2014): *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. Verso, London.
- Zupančič Alenka (2008): *The Odd One In: On Comedy*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Filmografia

- Brzdąc (The Kid)*. Reżyseria i scenariusz: Charles Chaplin. Zdjęcia: Roland Tothoroh, Jack Wilson. Scenografia: Charles D. Hall. Charles Chaplin Productions. Stany Zjednoczone 1921.
- Dzień świąteczny (Jour de fête)*. Reżyseria: Jacques Tati. Scenariusz: Henri Marquet, René Wheeler, Jacques Tati. André Paulvé, Fred Orain, Francja 1949.
- Dzisiejsze czasy (Modern Times)*. Reżyseria i scenariusz: Charlie Chaplin. Zdjęcia: Ira H. Morgan, Roland Tothoroh. Scenografia: Charles D. Hall, J. Russel Spencer. Charles Chaplin Productions, Stany Zjednoczone 1936.
- Marynarz słodkich wód (Steamboat Bill, Jr.)*. Reżyseria: Buster Keaton, Charles Reisner. Scenariusz: Carl Harbaugh. Zdjęcia: Bert Haines, Devereaux Jennings, Scenografia: Fred Gabourie. Buster Keaton Productions, Stany Zjednoczone 1928.
- Mój wujaszek (Mon oncle)*. Reżyseria: Jacques Tati. Scenariusz: Jean L'Hôte, Jacques Lagrange, Jacques Tati. Zdjęcia: Jean Bourgoïn. Jacques Tati, [Fred Orain], Francja-Włochy 1958.
- Sportowiec z miłości (College)*. Reżyseria: Buster Keaton, James W. Horne. Scenariusz: Brayan Foy, Carl Harbaugh. Zdjęcia: Bert Haines, Dex Jennings. Scenografia: Fred Gabourie. Joseph M. Scheck Productions, Stany Zjednoczone 1927.

Wakacje Pana Hulot (Les Vacances de Monsieur Hulot). Reżyseria: Jacques Tati. Scenariusz: Pierre Aubert, Jacques Lagrange, Jacques Tati. Zdjęcia: Jacques Mercanton, Jean Mousselle. Scenografia: Henri Schmitt, Fred Orain, Francja 1953.

Abstract

Jacques Tati o la commedia moderna

Il testo è un tentativo di interpretare i film di Jacques Tati. L'oggetto principale dell'analisi nel saggio è il concetto di "umorismo" e "comicità". È presente anche una riflessione sulle origini della commedia, sui suoi meccanismi e sui suoi limiti. Confrontando le tecniche recitative di Charlie Chaplin, Buster Keaton, Peter Sellers e Jacques Tati, l'autore si propone di comprendere il complesso rapporto tra commedia e tragedia e le caratteristiche di quella che egli definisce "commedia moderna", in cui la nozione stessa di "modernità" viene ironizzata e ridicolizzata.

Parole chiave: commedia, circo, gag, umorismo, impulso, risata

Leszek Koczanowicz

UNIwersytet SWPS
e-mail: lkoczanowicz@swps.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-4204-1674>

Radość polityki

Abstract

The Joy of Politics

The article deals with a problem that is neglected in reflection on politics, namely whether politics, doing politics, can be a source of joy. Various positions on the matter are considered, from ancient writings to modern newspapers or even tabloids. The constraints on active politicians and the concerns that their private lives may raise are shown. The second theme of the article is the enjoyment of politics by citizens who are not professional politicians. Can participating in democracy, in democratic procedures, be something joyful for them? The thesis of the article is that this is generally not the case, that negative emotions dominate in politics, including democratic politics. The article concludes with the postulate that for a democratic society to function well, it is necessary to restore the joy of participating in democracy.

Key words: joy, democracy, politics, politicians, participation in democracy, political emotions

Słowa kluczowe: radość, demokracja, polityka, politycy, uczestnictwo w demokracji, emocje polityczne

W sierpniu 2022 roku świat obiegła wiadomość o skandalu w Finlandii. Premierka Sanna Marin, która w tym czasie w wieku 36 lat była najmłodszą wybraną przywódczynią kraju, została sfotografowana podczas prywatnego przyjęcia, a następnie w modnym nocnym klubie w Helsinkach (Kale 2022). Nie było to jedyne związane

z nią wydarzenie, które poruszyło opinię publiczną. Sanna Marin postępuje po prostu tak, jak może zachowywać się każda kobieta w liberalnym kraju, będąca w jej wieku. Sprawa Marin ma wiele aspektów, w tym oczywiście genderowy, co podkreślano w komentarzach. Autorka jednego z nich kontrastuje maskulinistyczny styl uprawiania polityki, charakterystyczny często dla rządów autokratycznych, z podejściem Marin, które „Jest widocznym dowodem politycznej siły zachodniego liberalizmu, pozbycia się przesądów związanych z władzą, jest tym, co sprawia, że na plan pierwszy wysuwa się to, co najlepsze” (Badham 2022¹). Wychodząc nieco poza literalne znaczenie tego komentarza, można by zaryzykować postawienie uniwersalnej tezy, że o ile autorytarna polityka jest zawsze ponura, o tyle w liberalnej, demokratycznej polityce pozostaje przynajmniej miejsce na radość.

Z pewnością łatwo jest uzasadnić pierwszą część tej tezy. Autorytarni dyktatorzy rządzą, wykorzystując wzbudzany strach, starając się mniej lub bardziej brutalnie sparaliżować wszelkie próby oporu. Oczywistą strategią w takiej sytuacji jest stawianie bariery, która oddziela ich od podwładnych. Udowadniają w ten sposób, że są niezwykli, różnią się od innych ludzi, co w jakiś sposób jest jednym z czynników uzasadniających ich panowanie. Jeżeli nawet żartują, to ich poczucie humoru jest podsyte terrorem, pokazują tym samym swoją wyższość czy odejście od norm i zasad codziennego życia. Wiele jest opowieści o śmiertelnym śmiechu autorytarnych władców. Ich radość z uprawiania polityki to radość z tego wszystkiego, co mogą, ich wola niczym nie jest skrępowana, ich ironia zabija.

Bariera ta jest oczywiście dużo mniej wyraźna w przypadku polityków wybranych demokratycznie, choć jej wielkość waha się w zależności od kultury politycznej i ogólnej kultury poszczególnych krajów. Mówi się zwykle, że politycy są najbliższymi zwykłych ludzi w krajach skandynawskich ze względu na egalitarny styl życia tych społeczeństw. Naśladują ich jednak coraz bardziej przywódcy innych krajów, bo współcześnie coraz powszechniejsze są żądania, aby politycy, nawet ci najwyższego szczebla, byli „jednym z nas”. Takie roszczenie jest jednym ze sztandarowych haseł wszelkich populizmów, które właśnie definiowane są poprzez wskazywanie na dramatyczny podział między elitami a ludem (Mudde, Kalwasser 2017).

Niemniej jednak, nie jest łatwo wskazać, co zdecydowałoby, aby uznać, że politycy żyją niczym zwykli ludzie. Najczęściej wymienia się raczej zdarzenia: dojeżdżanie do pracy rowerem, spacerowanie bez ochrony, zakupy w normalnych sklepach i tym podobne. Czy to jednak wystarczy, by powiedzieć, że polityk jest normalnym człowiekiem i jak zdefiniować „normalnego człowieka”? Jest to być może jedna z tych kwestii w życiu społecznym, którą wszyscy jakoś wyczuwają intuicyjnie, ale którą trudno jest zdefiniować.

¹ Cytaty obcojęzyczne, o ile nie zaznaczono inaczej, są w moim przekładzie – L.K.

Sanna Marin w wywiadzie dla „Vogue’a” interesująco określiła swoją postawę, podkreślając nowy aspekt: „[...] chcę być uczciwa i być sobą” (cyt. za: Kale 2022). Pragnienie to, często formułowane obecnie przez polityków, choć może nie tak dobitnie, wprowadza inny wymiar normalności: autentyczność. Autentyczność egzystencji, osobowości jest, jak wielokrotnie pokazywano, fetyszem społeczeństw zachodnich, najbardziej może trwałym efektem kontrkultury i buntu młodzieżowego lat sześćdziesiątych (zob. Boltanski, Chiapello 2022). Francuscy socjologowie słusznie, jak myślę, ujawniają całą złożoność tej kategorii w nowoczesnej gospodarce kapitalistycznej. Jej atrakcyjność sprawia, że staje się ona towarem prawie takim samym jak wszystkie inne. Pamiętając o tej złożoności, chciałbym jednak zwrócić uwagę przede wszystkim na pewną *implicite* zarysowaną tezę, że bycie polityczką wiąże się – w poczuciu innych – z byciem nieautentycznym i hipokryzją, czemu fińska premierka chciałaby się przeciwstawić. Ta specyfika polityki wynika, jak się można domyślać, z tego, że niejako wciąga ona całe życie tych, którzy się w nią angażują. Wymaga poddania się licznym rytuałom, które w każdej kulturze wiążą się ze sprawowaniem i zachowywaniem się zgodnie z niepisanymi regułami tego, co politykom przystoi, a co prowadzi ich do życia, w którym polityka dominuje. Marek Aureliusz w swoich *Rozmyśleniach* zanotował: „Uważaj, abyś się nie szezarzył, abyś się nie zaraził. Zdarza się to bowiem. Utrzymaj się skromnym, dobrym, szczerym, poważnym, naturalnym w umiłowaniu sprawiedliwości, bogobojności, bądź życzliwym, miłym, wytrwałym w pełnieniu obowiązków” (Marek Aureliusz 2013: 52). Nieprzypadkowo więc czasem porównuje się politykę do teatru, w którym bohaterowie skazani są na odgrywanie swych ról latami. Nie każdy z nich może zachować się jak Król Demetriusz z wiersza Konstandinosa Kawafisa, który:

Gdy opuścili go Macedończycy,
oznajmiwszy, że wolą od niego Pyrrusa,
król Demetriusz (wielkiej duszy
człowiek) bynajmniej – tak mówiono –
jak król się nie zachował. Odszedł
i rzucił swe pozłociste szaty,
cisnął precz swe całe z purpury
trzewiki. Przebrawszy się śpiesznie
w zwyczajne suknie, uciekł.
Podobnie jak aktor, który, gdy się skończy
Przedstawienie, zmienia ubiór
i odchodzi.

(Kawafis 2019: 61)

Szczególnie trudna jest sytuacja polityków demokratycznych, jako że różnego rodzaju tyrani zawsze schować się mogą za barierą, którą wznoszą. Politycy demokratyczni ciągle w mniejszym lub większym stopniu zanurzeni są w społeczeństwie, które ich wybrało do sprawowania funkcji. W demokracji ponadto normalne jest, że sprawowanie władzy nie musi być wieczne, że oczywista jest kadencyjność. Każdy więc demokratycznie wybrany polityk musi się liczyć z opisaną przez Kawafisa sytuacją. To, co było rzadkie i wyjątkowe, staje się normą.

Po to jednak, by omówić bardziej szczegółowo osobliwości tej formacji, zacznę od klasycznego eseju Maxa Webera *Polityka jako zawód i jako powołanie* (1998). Autor stawia w nim dość wygórowane wymagania politykom demokratycznym, kończąc swój tekst słowami: „Tylko ten, kto jest pewien, że nie załamie się w sytuacji, gdy świat, widziany jego oczyma, okaże się zbyt głupi lub zbyt podły, by przyjąć to, co chce on światu ofiarować, i jest pewien, że wbrew wszystkiemu potrafi powiedzieć »mimo wszystko« – tylko ktoś taki ma »powołanie« do polityki” (Weber 1998: 110). Oczywiście, taki polityk jest pewnym ideałem, który można przeciwstawić innym, bardziej chyba rozpowszechnionym sposobom uprawiania polityki, jak urzędniczy, partyjny czy demagogiczny. Jednak, niezależnie od tego, jaki byśmy rozważali typ polityka, to w kontekście pytania o prawo do radości czy prawo do bycia autentycznym należy zwrócić uwagę na podane przez Webera dwa wymiary, które wyznaczają kontekst pracy polityka. Pierwszy, to znany podział na etykę przekonania i etykę odpowiedzialności. Drugi, może nawet ważniejszy w kontekście tych rozważań, to to, że polityk jest depozytariuszem prawomocnej przemocy fizycznej, na którą państwo ma monopol.

Polityk więc związany jest zasadami etycznymi, które sprawiają, że nieustannie musi je konfrontować z rzeczywistością społeczną, w której działa, ale też z własną aktywnością, jej podstawami i skutkami. Oczywiście, co do zasady, wszyscy jesteśmy na swoim poziomie w takiej sytuacji, kiedy przychodzi nam wybierać takie czy inne postępowanie i decydować, jakimi zasadami będziemy się kierować. Drugi z przytoczonych wymiarów uświadamia nam jednak, że wybory polityków mają nieporównywalnie większą wagę. Ich wybory i decyzje mają wpływ na życie, a często i decydują o śmierci całych narodów. Ciężar ten nieuchronnie musi oddziaływać na życie prywatne polityków. Nasuwa się wręcz pytanie, co by znaczyło bycie sobą w kontekście polityków, czym byłaby autentyczność egzystencji wobec spoczywającego na nich ciężaru odpowiedzialności. Ciężaru, którego nie sposób uniknąć, bo jest wpisany w samą istotę bycia politykiem. Historycznie rzecz ujmując, znajdujemy kilka odpowiedzi na to pytanie. U zarania demokracji Platon potępił frywolność i pozorną „lekkość bytu” obywatela demokratycznego *polis*:

[...] i tak sobie żyje z dnia na dzień, folgując w ten sposób każdemu pożądaniu, jakie się nadarzy. Raz się upija i upaja się muzyką fletów, to znowu pije tylko

wodę i odchudza się, to znów zapala się do gimnastyki, a bywa, że w ogóle nic nie robi i o nic nie dba, a potem niby to zajmuje się filozofią. Często bierze się do polityki, porywa się z miejsca i mówi byle co, i to samo robi. Jak czasem zacznie zazdrościć jakimś wojskowym, to rzuca się w tę stronę, a jak tym, co robią pieniądze, to znowu w tamtą. Ani jakiegoś porządku, ani konieczności nie ma w jego życiu, ani nad nim. On to życie nazywa przyjemnym i wolnym, i szczęśliwym, i używa go aż do końca (Platon 2003, ks. 7, 561 D).

Charakterystyka ta dotyczy oczywiście państwa i ludzi sprzed 2500 lat, ale i współcześnie brzmi niezwykle aktualnie. Tyle tylko, że raczej szala oceny przechyliłaby się na pozytywną stronę. Wiele osób piszących o społeczeństwach ponowoczesnych mogłoby uznać, że jest to życie „przyjemne, wolne i szczęśliwe”, a także autentyczne. Zajmowanie się polityką staje się jedną z wielu możliwych czynności wolnego obywatela, nie jest ani zawodem, ani powołaniem, żeby użyć kategorii niemieckiego socjologa.

Być może podejście do polityki jako jednego z wielu potencjalnych zatrudnień wynika ze specyfiki demokratycznego *polis*, gdzie większość żmudnych zadań administracyjnych wykonywali niewolnicy. Platon w *Polityku* jako jeden z niewielu greckich myślicieli podejmuje ten temat i, jak pisze Paulin Ismard, w dialogu tym ujawniają się powody prawie całkowitego braku źródeł o tej sprawie:

Sokrates Młodszy i Nieznajomy sami ujawniają powód tego milczenia, rysując ostrą linię podziału między dwoma porządkami etycznymi: politycznym, szlachetnym działaniem godnym wolnych ludzi, oraz służbą lub administracją. Autentyczna polityka nie może należeć do sfery wiedzy administracyjnej bez względu na to, jak bardzo jest „uniwersalna” (Ismard 2017: 36).

Rozdział ten, jak argumentuje autor cytowanej książki, nie wynikał z tego, że Ateńscy lekceważyli wiedzę i umiejętności potrzebne do funkcjonowania państwa, ale z tego, że:

[...] chcieli zachować pewną specjalistyczną wiedzę poza polem politycznym. Przede wszystkim dlatego, że w przeciwieństwie do nowoczesnych, wierzyli, że deliberacja polityczna między „niespecjalistami” lub „amatorami” może dać początek zbiorowej wiedzy przydatnej dla miasta (Ismard 2017: 82).

Można sytuację tę interpretować na dwa sposoby. Polityka, jak chciałaby na przykład Hannah Arendt, odrywa się od konieczności ekonomicznych czy administracyjnych i staje się sferą starcia różnych wartości, powiedzmy za Arystotelesem, odmiennych koncepcji sprawiedliwości. Takie usytuowanie działalności politycznej jednak

może spowodować, co krytykował Platon, sprowadzanie jej do zabawy czy gry. Wtedy oczywiście powiązana jest z nią radość, bo taki obywatel uważa swoje życie za szczęśliwe, ale kosztem pewnej frywolności. Ismard przeciwstawia wiedzę polityczną starożytnych, wiedzy nowoczesnych, ale czy współcześnie, jak już wspomniałem, nie mamy do czynienia z takim samym czy podobnym procesem? Jednym z dramatycznych i chyba tragicznych w skutkach paradoksów obecnej polityki jest to, że musi się ona zmagać z coraz groźniejszymi wyzwaniem, a jednocześnie coraz częściej odrywa się od realnych problemów, stając się rodzajem zawodów, kto jest w stanie bardziej przekonująco dowodzić swoich racji.

Bystry obserwator współczesnej polityki Michał Matlak pokazuje tę tendencję na przykładzie architektów brexitu, w tym Borisa Johnsona. Opierając się na artykułach z prasy brytyjskiej, Matlak sugeruje, że politycy byli produktem specyficznej kultury akademickiej Oxfordu w tamtych czasach:

Większość przyszłych czołowych konserwatystów była członkami Oxford Union, studenckiego stowarzyszenia, którego życiem żył cały uniwersytet. Jednym z głównych momentów były wybory szefa. Aby nim zostać, trzeba było się wykazać szczególnymi umiejętnościami retorycznymi – wybory przypominały nieco konkurs krasomówczy, w którym szczególnie doceniani byli ci, którzy umieli dostarczyć publiczności rozrywki, często przez niewybredne żarty bądź ataki ad personam. Zostanie szefem było od początku marzeniem Johnsona, który za pierwszym razem przegrał wybory, ale już za drugim – zdecydowanie wygrał (Matlak 2019).

Taki sposób uprawiania polityki przeczy oczywiście zarówno etyce przekonania, jak i etyce odpowiedzialności, jest raczej ekspresją osobowości, dowodem twórczych sił bardziej lub mniej wybitnej jednostki. Na ogół taką zindywidualizowaną politykę wiąże się z populizmem, który ma niejako wpisana w swoją istotę postać charyzmatycznego lidera czy liderki, którzy jednoosobowo przyjmują rolę reprezentanta/ reprezentantki ludu, czyli, jak w tytule książki Nadii Urbinati z 2019 roku – *Me the People* („Ja lud”). Nieuchronnie jednak, tak się przynajmniej wydaje ze współczesnej perspektywy, przenika do, jak to kiedyś nazywano, ustabilizowanych demokracji, o czym świadczą przykłady takich liderów jak wspomniany już Boris Johnson czy Donald Trump. Oczywiście, w takich przypadkach polityka sama może przynosić radość, nawet jeżeli jest ona nieco perwersyjna, bo wynika z lekceważenia i braku jakiegokolwiek etycznej powagi.

Polityka lekkomyślności, jak można by ją nazwać, harmonizuje z tendencją nowoczesności, którą Theodor Adorno uchwycił we fragmencie *Minima moralia*, zatytułowanym oksymoronicznie *Śmierć nieśmiertelności* (Adorno 1999: 114–115). Niemiecki filozof pisze co prawda o artystach i ich poszukiwaniu sławy lub gardze-

niu nią, co było motorem działania większości z nich, ale łatwo odnieść te uwagi do polityków, co zresztą czyni choćby Claude Lefort w swoim tekście pod tym samym tytułem, ale ze znamienym znakiem zapytania (Lefort 1991). Nieśmiertelność staje się, zdaniem Adorna, towarem, przez co zmieniają się nastawienia artystów wobec obecnej i przyszłej publiczności:

Sławni ludzie nie czują się dobrze. Robią z siebie artykuł rynkowy, sami dla siebie stają się obcy i niezrozumiali, jako żywe obrazy siebie samych, są już jak martwi. Pretensjonalna troska o własny nimb pochłania merytoryczną energię, jedyne, co mogłoby przetrwać. Nieludzka obojętność i wzgarda, jakie natychmiast stają się udziałem upadłych wielkości przemysłu kulturalnego, odstawiają prawdę o ich sławie, nie oznacza to jednak, że ci, którzy taką sławę mają za nic, mogą pokładać tym większe nadzieje w potomnych (Adorno 1999: 115).

Lefort, analizując szczegółowo różne odniesienia pojęcia nieśmiertelności w polityce i sztuce, odwołując się do, oprócz Adorna, Hannah Arendt, przeciwstawia się koncepcjom, które jej zaprzeczają. Twierdzi, że Adorno i Arendt mają tylko częściowo rację, gdyż: „Nie dostrzegają, że choć zapomnieli o nieśmiertelności, nowoczesność deifikowała niektórych tyranów, a nawet balsamowała ciała niektórych z nich po ich śmierci. Nie dostrzegają również, że ostatecznie istnieje element roztropności i cnoty w odrzuceniu reprezentacji niezniszczalnego ciała” (Lefort 1991: 281). To odrzucenie dokonuje się najmocniej poprzez śmiech, który, choć pozornie słaby i bezradny wobec tyranii, niesiony będzie przez pokolenia. Paradoksalnie więc, nieśmiertelność zdobywają nie ci, którzy jej poszukują, ale ci, którzy jej zaprzeczają, ci, którzy są w stanie podważyć uroszczenia tyranów. Polityka nieśmiertelności w tym rozumieniu jest więc polityką nieskrępowanej radości płynącej z odrzucenia polityki, jest cieniem, który towarzyszy wszelkim próbom zapełnienia „pustej przestrzeni”, która według Leforta jest nieodłącznym atrybutem demokracji.

Oczywiście, trudny optymizm Leforta jest wciąż istotny. Nie brakuje niestety tyranów, którzy chcieliby się unieśmiertelnić, więc wciąż potrzebujemy śmiechu, który sprowadza te pragnienia do właściwych proporcji. Jednak główny problem naszych czasów jest inny. Politycy lekkomyślności nie są tyranami, przynajmniej nie w klasycznym sensie tego słowa. Są oni raczej jak artyści z cytowanego wyżej fragmentu Adorna, wiedzą, że ich nieśmiertelność jest produktem takim jak wszystko inne i dlatego włączają ją w swój zabawowy styl uprawiania polityki. Stają się przez to celem niezliczonych kpín i ironicznych odniesień, ale jest to ich świadomie skalkulowane ryzyko.

Skoro jednak taka polityka lekkomyślności czy frywolności oznacza zanegowanie zarówno działania według przekonań, jak i według odpowiedzialności, to wciąż pozostaje otwarte pytanie, które wcześniej postawiłem; chodzi o pytanie o możliwość autentyczności, jeżeli jest się politykiem. Drugą odpowiedzią jest, że spełnia się

to dzięki temu, że od polityka w gruncie rzeczy nic nie zależy, że jest on jedynie figurą, która ucieleśnia działanie innych sił.

Klasyycznym przedstawicielem takiego myślenia jest oczywiście G.W.F. Hegel, który w słynnym fragmencie *Wykładów z filozofii dziejów* podważał samodzielną rolę wielkich jednostek w historii:

Jeśli rzucimy okiem na los tych wielkich postaci historycznych, które powoływane były na wykonawców ducha świata, to zobaczymy, że los ten nie był szczęśliwy. Nie osiągnęli spokoju i zadowolenia, całe ich życie było pracą i móżdżem, cała ich istota jedną namiętnością. Kiedy cel został osiągnięty, odpadają niby próżna łupina od jądra owocu. Umierają młodo, jak Aleksander, giną zamordowani, jak Cezar, zsyłani na Wyspę Świętej Heleny, jak Napoleon. Tę złowrogą pociechę, że wielcy ludzie nie zaznali tego, co nazywa się szczęściem, i że szczęście jest zdolne dać mu tylko, które może upłynąć w bardzo rozmaitych okolicznościach – tę pociechę niech czerpią z dziejów ci, którzy jej potrzebują (Hegel 1958: 46–47).

Niewielu byłoby w stanie bronić tak mocnej definicji logiki historii, ale niezależnie od tego jasne jest, że rola wielkich jednostek i pojedynczych polityków, niezależnie od ich formatu, jest coraz mniejsza. Ulegają oni presji ekonomii, dyktatowi enigmatycznie zdecydowanych „rynków”, a także radom ekspertów z różnych dziedzin. Co więcej, najważniejsze obecnie problemy, z którymi borykają się rządy, mają charakter globalny, jak przede wszystkim kryzys klimatyczny czy też bezpieczeństwo narodowe. Wybryki polityków, ich radość z przetamywania konwencji, choć może być oczywiście irytująca i przynieść sporo szkody, jest jednak wtórna w stosunku do mechanizmów leżących poza możliwościami ich decyzji. Po raz kolejny więc potwierdza się poprawka Karola Marksa do historiozofii Hegla: „Hegel powiada gdzieś, że wszystkie wielkie historyczne fakty i postacie powtarzają się, rzecz można, dwukrotnie. Zapomniał dodać: za pierwszym razem jako tragedia, za drugim jako farsa” (Mars 1949: 15).

Farsowość tej polityki ujawnia się wyraźnie, kiedy przywołamy jeszcze jeden cytat z tekstu Hegla, w którym wyszydza „kamerdynerskie podejście do historii” jako nieumiejętność ujęcia tego, co najważniejsze w życiu wielkich jednostek:

Psychologowie tacy żerują głównie na życiu prywatnym wielkich postaci historycznych i na tym, co ich charakteryzuje jako ludzi prywatnych. Każdy człowiek musi jeść, pić, ma przyjaciół i znajomych, podlega uczuciom i chwilowym porywom. Dla kamerdynera nikt nie jest bohaterem... nie dlatego, by ten nie był bohaterem, lecz dlatego, iż tamten jest kamerdynerem. Wszak to on ściąga bohaterowi buty, ściela mu łóżko, zna jego predylekcje do szampana itd. Osobistości historyczne obsługiwane w dziejopisarstwie przez takich psychologicz-

nych kamerdynerów, niedobrze na tym wychodzą; ściągają ich oni z wyżyn, sprowadzają do poziomu, a nawet o parę szczebli poniżej poziomu moralnego owych przenikliwych znawców ludzkiej duszy (Hegel 1958: 48–49).

Wydaje się, że współcześni politycy lekkomyślności znajdują radość w byciu przedmiotem takich właśnie kamerdynerskich opisów. Wiedzą, że ujawniane przez tabloidy fakty z ich życia prywatnego, nawet te żenujące, mogą przysporzyć im głosów niektórych przynajmniej grup wyborców. W polityce coraz bardziej liczy się obecność w mediach różnego rodzaju, niezależnie od tego, z czego ona wynika. Polityka staje się więc wielkim komediowym spektaklem, który ma przyciągać widzów i sprawiać im radość podszytą ekscytacją.

Miejmy jednak nadzieję, że nie jest to jedyny model uprawiania polityki dostępny w naszym stuleciu. Przypadek Sanny Marin, od którego zacząłem ten esej, prowadzi nas do trzeciej odpowiedzi. Replikuje się w niej klasyczny liberalny podział na sfery: publiczną i prywatną, tyle że zastosowany jest w tym przypadku do jednostki, polityka. Zasada ta zwykle dotyczy kwestii religii w sferze publicznej i może najbardziej znanym jej sformułowaniem jest dosadne zdanie Thomasa Jeffersona: „Nie wyrządzi mi krzywdy to, że mój sąsiad mówi, że jest dwudziestu bogów lub że nie ma żadnego boga. Nic mi to nie ukradnie ani nie złamie nogi” (Jefferson 2022: 240). Wartości, które kierują życiem prywatnym jednostki, jej wybór określonego sposobu dobrego życia, są prywatną sprawą, do której państwo nie powinno się mieszać. Tym, co liczy się w sferze publicznej, jest obywatelstwo, przestrzeganie prawa i działanie na rzecz społeczeństwa.

Jednak, jak dzieje się w przypadku wielu zasad regulujących życie społeczne, podział ten wymaga ciągłych negocjacji i zależy od warunków kulturowych i społecznych. To, co prywatne w jednym czasie, staje się publiczne w innym, a bywa też odwrotnie, że pewne elementy znikają z dyskursu otwartego i zostają odesłane do prywatności. Co więcej, te same wypowiedzi czy działania mogą raz być w sferze publicznej, a raz w sferze prywatnej. Wszystko zależy od kontekstu, w którym się dokonują. Kryterium, które możemy przyjąć za Johnem Deweyem, jest to, czy mają one szersze konsekwencje, czy też ograniczają się do wąskiego grona znajomych danego polityka (zob. Westbrook 1991: 302). Wydaje się, że współcześnie styk życia prywatnego: jego radości i smutki z życiem publicznym, coraz częściej staje się kontestowanym obszarem, który może redefiniować obie strony tej relacji.

Niektóre przypadki są dość oczywiste z tego punktu widzenia. Przykładem może być głośna w swoim czasie afera Profumo. John („Jack”) Profumo był wysokim urzędnikiem w Ministerstwie Obrony Wielkiej Brytanii (*junior minister*), a później ministrem rządowym, który miał dostęp do najbardziej tajnych materiałów dotyczących obronności, w tym – danych o broni atomowej nie tylko brytyjskiej, ale też amerykańskiej. Jego romans z młodą modelką i aspirującą do wielkiej kariery aktorką

Christine Keeler był bez wątpienia zaaranżowany przez radziecki wywiad, którego oficer również był kochankiem Keeler, o czym świadczy fakt, że aktorka dostarczała mu uzyskane w intymnych sytuacjach informacje, ale też listy miłosne brytyjskiego ministra. Co więcej, oficer ów bywał w domu Profumo i miał możliwość fotografowania supertajnych materiałów wojskowych (Haslam 2015: 208–210).

Afera ta miała daleko idące konsekwencje zarówno dla bieżącej polityki Zjednoczonego Królestwa, jak i dla Partii Konserwatywno-Unionistycznej (Conservative and Unionist Party), dla której oznaczała ewolucję od tradycyjnej sieci powiązań rodzinnych i klasowych do merytokracji. W jej wyniku dokonana się też zmiana relacji między politykami a prasą oraz innymi mediami, które zaczęły coraz mocniej poddawać ich życie prywatne skrupulatnej kontroli. Oczywiście, był to też wynik wewnętrznej dynamiki mediów, które stawały się coraz bardziej stabilizowane, i też przesuwania się terenu walki politycznej z programów politycznych. Przykładem i być może przełomowym przypadkiem była afera romansu Billa Clintona ze stażystką w Białym Domu – Monicą Levinsky. Mimo, powiedziałbym, dość banalnego podłoża sprawy, stanowiła ona rodzaj pryzmatu, w którym skupiły się nowe sposoby podejścia do powiązania między sferą publiczną a prywatną poprzez konfrontację między publiczną a prywatną moralnością, jak pisze autor książki o tej sprawie Richard Posner (1999). Kwestia ta ma wiele aspektów, które autor szczegółowo rozważa, wysuwając na plan pierwszy, jak się wydaje, rolę charakteru przywódcy w całokształcie jego działalności politycznej:

Ocena charakteru może zależeć od tego, jak ważymy różne elementy, które składają się na charakter przywódcy politycznego. Jeśli zgadzasz się z Arystotelesem..., że ważną, być może najważniejszą, funkcją polityki jest promowanie cnoty... lub z Adamem Smithem, że skuteczne przywództwo polityczne zależy od autorytetu zakorzenionego w podziwie, będziesz skłonny osądzać Clintona bardziej surowo, niż gdybyś przyjął pogląd Machiavellego, a tym samym uważał, że celem polityki powinno być postawienie na czele narodu osoby, która dzięki inteligencji, przebiegłości i bezwzględności może najskuteczniej wspierać interesy swojego narodu w rywalizacji z innymi narodami – a nawet Platon uważał, że przywódcy polityczni mają prawo kłamać (Posner 1999: 163).

Niewątpliwie Clinton nie spełnił oczekiwań, które można by nazwać promowaniem cnoty, ale, jak zresztą powiedziano wiele razy przy tej okazji, niewierność małżeńska choć zasadniczo potępiana, nie jest jednak czymś niezwykłym w krajach zachodnich. O wiele mniej akceptowalne było jego zachowanie po ujawnieniu całej sprawy, kłamstwa i sztuczki prawne, po które sięgnął, a które miały maskować prawdę.

Upierałbym się, że zasadniczym problemem jest, dlaczego sprawa ta została upubliczniona z oczywistym złamaniem zasadniczej reguły demokracji liberalnej

o podziale na dwie sfery, z których prywatna jest ostoją wolności, więc nie może być zawłaszczana przez rząd, co sformułował wyraźnie Benjamin Constant w swoim znanym eseju o wolności starożytnych i nowożytnych (Constant 1992). Możemy założyć, że reguła ta stosować się miała zarówno do tych, którzy pełnią urzędy, ale też do tych, którzy nie sprawują władzy. Oczywiście, konkretyzowała się ona zawsze w określonych warunkach kulturowych i społecznych i dlatego afera Clintona wywoływała zdziwienie komentatorów europejskich, gdzie przynajmniej w tym czasie wciąż jeszcze ostrożniej się obchodzono z życiem prywatnym polityków.

Jak już wcześniej zaznaczyłem, jest to wynik przemian demokracji, która zmierza w kierunku postdemokracji, żeby użyć określenia Colina Croucha (2004). Charakteryzuje ją coraz większa alienacja zwykłych wyborców, coraz mniej poważne dyskusje programowe i upadek polityki partyjnej. Myślę, że współcześnie należałoby dodać coraz większą rolę mediów społecznościowych z ich programowo skrótowym ujęciem dyskusji politycznych i naciskiem na personalną stronę walki politycznej. Wszystkie te czynniki uruchamiają kołowrót, którego elementem istotnym staje się życie prywatne polityków i polityczek, ich radości i smutki przenikają do sfery publicznej i, co więcej, odgrywają znaczącą rolę w ocenie ich rządów. Paradoksalnie więc życie prywatne odgrywa decydującą rolę w publicznym funkcjonowaniu, podczas gdy sprawowanie władzy czy urzędu często jest w dużej mierze ukryte przed oczami wyborców jako zbyt techniczne albo wręcz marginalne. Radość prywatna polityków i polityczek coraz częściej staje się przedmiotem dyskusji niż ich posunięcia społeczne czy ekonomiczne.

Pragnienie Sanny Marin, aby zachować autentyczność, czyli by jej życie prywatne pozostało takie, jakie było przed wyborem jej na premierkę, zderzyło się boleśnie z tymi przemianami. Mimo że nie zarzucano jej właściwie żadnych wykroczeń, naraziła się na krytykę. Swoim zachowaniem, obroną prywatności naruszyła to, co wydaje się jednym ze znaków czasu współczesnej polityki, czyli odwrócenie porządków między sferą publiczną a prywatną. We wszystkich opiniach o niej podkreśla się, że była zawsze bardzo dobrze merytorycznie przygotowana i dzięki temu dość sprawnie przeprowadziła swój kraj przez trudny okres pandemii. Wprowadziła też Finlandię do NATO. Nie przeszkodziło to jednak w podważaniu jej postawy właśnie z punktu widzenia życia prywatnego. Sanna Marin ewidentnie nie chciała przyjąć strategii polityków i upublicznić swoją prywatność. Nie wydaje się więc dziwne, że wkrótce, po przegranych przez jej partię wyborach, postanowiła wycofać się z polityki (Bryant 2023).

Historia Sanny Marin pokazuje rosnącą rolę emocji w polityce. Rozważałem tę kwestię jak dotąd w relacji między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, ale przecież nie jest to jedyny wymiar. Równie ważnym i powiązanim z tym pierwszym jest emocjonalny ładunek, który niesie ze sobą uczestniczenie w życiu politycznym. Polityka demokratyczna była postrzegana jako sfera racjonalnej dyskusji, która prowadzi

do konsensu będącego zwykle kompromisem. Wszelkie ekspresje emocji traktowane były jako patologia lub w najlepszym przypadku jako bardzo wstępna faza ustalania porządku demokratycznego. Szczególną rolę odgrywał tu czarny obraz tłumu jako całkowicie irracjonalnego i emocjonalnego, który znalazł swą podbudowę teoretyczną w znanej pracy *Psychologia tłumu* Gustawa LeBona (2013).

Ujęcie takie jednak jest nie do utrzymania. Polityki nie da się oddzielić od emocji, a demokracja nie może istnieć bez emocjonalnego zaangażowania mas w jej funkcjonowanie i utrzymanie. Jednak emocje, które są najczęściej związane z polityką, w tym z polityką demokratyczną, to gniew, desperacja, oburzenie. Wskazuje się na ogół, że są one naturalną reakcją na niesprawiedliwość i uruchamiają zbiorowe działania prowadzące do jej likwidacji.

Co ciekawe, jednak wśród emocji politycznych rzadko, a nawet prawie wcale, wymieniana jest radość. Jedną z przyczyn tego pominięcia może być przekonanie, że o ile negatywne uczucia mają dużą siłę motywującą, o tyle pozytywne – jak radość, są jedynie epifenomenalne, są przelotnym uczuciem ulgi po odniesionym zwycięstwie. Jeżeli przyjmujemy taką koncepcję, to miejsce radości jest mocno ograniczone, bo nawet po sukcesie walki podejmowanej w wyniku przeżywania gniewu mamy do czynienia z tym, co w języku niemieckim określa się dosadnie jako: *Schadenfreude*, czyli satysfakcja z czyjejś porażki.

Takie usytuowanie emocji w polityce jest jednak ściśle związane z jej pewną wersją, w której uważa się, że jest ona polem ciągłej walki, gdzie chodzi jedynie o zniszczenie wroga definiowanego jako wróg właśnie. Klasykiem takiego podejścia jest Carl Schmitt, według którego wróg „tym innym [wrogiem – L.K.], jest obcy, i to w zupełności wystarcza, aby określić jego istotę” (Schmitt 2012: 254). Neguje on jakikolwiek psychologiczny aspekt tej definicji, pozostaje ona ontologicznym określeniem, ale jednak można uważać, że niesie ona za sobą ładunek emocjonalny i to zdecydowanie negatywny. Druga część opozycji, która według Schmitta konstytuuje to, co polityczne, czyli przyjaciel, też nie stymuluje pozytywnych emocji. Najbardziej rozpowszechniona interpretacja tej figury, mówiąca, że przyjaciel to wróg mojego wroga, zapośrednicza możliwe emocje wiążące się z radością poprzez negatywne wiązanie z nienawiścią.

Koncepcje, które nawiązują do tekstów Schmitta, ale modyfikują je tak, by bronić idei demokracji, również dalekie są od określenia roli pozytywnych emocji w polityce. Chantal Mouffe, która wprowadziła wysoce oryginalne modyfikacje do idei autora *Teologii politycznej*, pisze sporo o roli uczuć w życiu politycznym, a przede wszystkim ich znaczeniu dla tworzenia tożsamości zbiorowych. Postuluje ona zmianę kategorii wroga na adwersarza, a antagonizmu na agonizm. Polityka demokratyczna jest nieustannym konfliktem, walką o osiągnięcie i utrzymanie hegemonii, ale dokonuje się z poszanowaniem reguł walki politycznej (Mouffe 2005: 124):

Sprawnie funkcjonująca demokracja wymaga konfrontacji demokratycznych stanowisk politycznych, a w tym celu konieczna jest autentyczna debata na temat dostępnych alternatyw. Konsens jest rzeczywiście niezbędny, ale towarzyszyć mu musi różnica zdań. I wbrew temu, co można by sądzić, nie ma w tym żadnej sprzeczności. Konieczny jest konsens dotyczący podstawowych instytucji demokracji. Zawsze jednak będzie istniał spór dotyczący wdrażania sprawiedliwości społecznej w obrębie tych instytucji. W demokracji pluralistycznej taki spór należy uważać za zasadny, a nawet pożądany.

Niewątpliwie udział w takiej konfliktowej polityce jest nacechowany emocjonalnie, ale znów możemy się domyślać, że przeważają emocje negatywne, które tworzą potencjał motywacyjny dla angażowania się w walkę polityczną. Z tej perspektywy można jednak dostrzec dwie możliwe szczeliny, przez które przesączać by się mogły emocje pozytywne. Pierwsza z nich to oczywiście radość ze zwycięstwa wyborczego, które jest znakiem ustanowienia hegemonii. Radość, która płynie nie tyle z pokonania przeciwnika, ile z przekonania innych do słuszności swoich poglądów połączona z pełną świadomością tego, że zwycięstwo takie ma zawsze charakter czasowy i przez to przemijający. Nawiązując do używanej przez autorkę koncepcji, metafory agonizmu, możemy porównać taką radość z tą, jaką odczuwamy po zwycięstwie naszej ulubionej drużyny czy zawodnika, któremu kibicujemy. Drugim więc źródłem radości mogłaby być satysfakcja z gry *fair play*, z tego, że wygrało się, jednocześnie szanując przyjęte reguły. Wątpić jednak można, czy radość z wygranej, nawet przy pełnym poszanowaniu reguł, nie jest podszyta złośliwą satysfakcją z porażki przeciwnika, a jeszcze bardziej wątpliwa jest radość z trzymania się zasad. Z perspektywy psychologii raczej mówi się o odwrotnej sytuacji, stresu moralnego, kiedy ludzie muszą się zmagać z wewnętrznymi konsekwencjami łamania ustalonych i zinternalizowanych norm, ale wtedy powstająca emocja jest negatywna.

Ta ostatnia konstatacja odnosi się też do przeciwstawnej koncepcji demokracji, czyli demokracji deliberatywnej, w której, jak się przyjmuje, w wyniku dyskusji dochodzi się do konsensu. Koncepcja ta przeszła znaczącą ewolucję, od ujęć kładących nacisk na racjonalne aspekty deliberacji, do takich, gdzie dopuszcza się kontekst kulturowy jako ważny element sytuacji dialogicznej (Ufel 2023). Niemniej jednak niewiele jest badań dotyczących jej komponentu emocjonalnego, mimo że ewolucja poglądów na jej temat uzasadniałaby zajęcie się i tym komponentem.

Oczywiście, zasadniczym problemem leżącym w zakresie moich dotychczasowych rozważań jest, czy demokracja, a szczególnie liberalna demokracja, może w ogóle stymulować pozytywne emocje, jeżeli jej trzonem jest dotarcie do konsensu. Cóż bowiem jest radosnego w żmudnych często negocjacjach czy dyskusjach. Wydaje się jednak, że takie rozumowanie jest niebezpieczne dla samej polityki demokratycznej. Jeżeli nie pojawia się w niej radość z poczucia spełnienia, to staje się ona pustą

skorupą, której nie ma kto bronić. Innymi słowy, demokracja to nie tylko administracja, ale też ideał tego, jak powinny się układać relacje społeczne i polityczne. Jeżeli się o tym zapomina, to stronę emocjonalną polityki przejmą ruchy antydemokratyczne, które, bazując na uczuciach, zdobywać mogą coraz większe poparcie.

Kluczową sprawą dla współczesnej demokracji jest więc odzyskanie radości, jaką daje uczestnictwo w polityce. Dla realizacji polityki radości konieczne jest przedefiniowanie samych podstaw polityki demokratycznej poprzez włączenie do niej alternatywnych ruchów społecznych. Pozytywne emocje, w tym radość, powiązane są z poczuciem sprawczości, ale też współdziałania czy współdzielenia problemów, z jakimi przychodzi się borykać w życiu społecznym. Formy aktywności politycznej, poprzez które są one realizowane, stanowią najlepszą odpowiedź na współczesne problemy demokracji. Chodzi o zgromadzenia, demonstracje, perfomansy i happeningi, partycypacja w decyzjach lokalnych. Należą też do nich nieformalne zebrania i dyskusje, ale także różnego rodzaju zdarzenia w mediach społecznościowych. Jak sądzę, można je traktować jako nowe sposoby dialogu demokratycznego, który pozwala na wzajemne rozumienie, choć niekoniecznie na konsens (Koczanowicz 2016).

Demokracja współcześnie przechodzi zasadnicze przeobrażenia i ich skuteczność będzie decydować o jej przyszłości. Jedną z najważniejszych cech tego systemu jest zdolność do ciągłego eksperymentowania, uruchomienie pracy wyobraźni po to, by stworzyć wizje nowych porządków społecznych. Rdzeniem demokracji jest więc twórczość, a czy jest większa radość niż radość tworzenia?

Bibliografia

- Adorno Theodore (1999): *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przekł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Badham Van (2022): *Finland's PM is a young Woman in Power. Her Partying is the total Opposite of Disgrace*. „Guardian”, 24.08., <https://www.theguardian.com/comentisfree/2022/aug/24/finlands-pm-is-a-young-woman-in-power-her-partying-is-the-total-opposite-of-disgrace> [dostęp: 6.03.2024].
- Boltanski Luc, Chiapello Ève (2022): *Nowy duch kapitalizmu*. Przekł. F. Rogalski. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bryant Miranda (2023): *Former PM Sanna Marin quits Finnish politics to join Tony Blair Institute*. „Guardian”, 7.09., <https://theguardian.com/world/2023/sep/07/sanna-mar-in-finland-prime-minister-tony-blair-institute> [dostęp: 6.03.2024].
- Constant Benjamin (1992): *O wolności starożytnych i nowożytnych*. Przekł. Z. Kosno. „Arka”, nr 42.

- Crouch Colin (2004): *Post-Democracy*. Polity Press, Cambridge.
- Ismard Paulin (2017): *Democracy's Slave. A Political History of ancient Greece*. Harvard Press, Cambridge Mass.
- Jefferson Thomas (2022): *Notes on the State of Virginia: An Annotated Edition*. Yale University Press, New Haven.
- Haslam Jonathan (2015): *Near and Distant Neighbors: A New History of Soviet Intelligence*. Oxford University Press, Oxford.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1958): *Wykłady z filozofii dziejów*. Przekł. J. Grabowski, A. Landman. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kale Sirin (2022): *Sanna Marin: Finland's Prime Minister who just wants to be Herself*. „Guardian”, 24.08., <https://theguardian.com/world/2022/aug/24/sanna-marin-finland-prime-minister-who-just-wants-to-be-herself> [dostęp: 6.03.2024].
- Kawafis Konstandinos (2019): *Król Demetriusz*. Przekł. I. Kania. W: K. Kawafis: *Wiersze wszystkie*. Wydawnictwo Austeria, Kraków, s. 52.
- Koczanowicz Leszek (2016): *Politics of Dialogue: Non-Consensual Democracy and Critical Community*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- LeBon Gustaw (2013): *Psychologia tłumy*. Wydawnictwo Marek DREWIEŃSKI, Kęty.
- Lefort Claude (1991): *The Death of Immortality?*. In: Idem: *Democracy and Political Theory*, Cambridge: Polity Press, Cambridge.
- Marek Aureliusz (2013): *Rozmyślania*. Przekł. M. Reiter, Wydawnictwo Marek DREWIEŃSKI, Kęty.
- Marks Karol (1949): *18 brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Książka i Wiedza, Warszawa.
- Matlak Michał (2019): *Ćwicz retorykę, nie oglądaj się na fakty. Jak Oksford wychował liderów brexitu*. „Gazeta Wyborcza”, 16.11., <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25414375.brexit-cwicz-retoryke-nie-ogladaj-sie-na-fakty-jak-oxford.html> [dostęp: 6.03.2024].
- Mouffe Chatal (2005): *Paradoks demokracji*. Wstęp L. Koczanowicz. Przeł. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski. Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław.
- Mudde Cas, Kaltwasser Rovira (2017): *Populism. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- Posner Richard (1999): *An Affair of State: the Investigation, Impeachment, and Trial of President Clinton*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Platon (2003): *Państwo*. Przekł. W. Witwicki. Wydawnictwo ANTYK, Kęty.
- Schmitt Carl (2012): *Pojęcie polityczności*. W: Idem: *Teologia polityczna i inne pisma*. Przekł. M.A. Cichocki. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, s. 203–258.
- Ufel Wojciech (2023): *Granice demokracji. Dylematy deliberacji w perspektywie filozofii gier językowych*. Scholar, Warszawa.
- Urbinati Nadia (2019): *Me the People. How Populism Transforms Democracy*. Harvard University Press, Cambridge Mass.

Weber Max (1998): *Polityka jako zawód i powołanie*. Przeł. A. Kopacki. W: M. Weber: *Polityka jako zawód i powołanie*. Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 55–140.
Westbrook Robert B. (1991): *John Dewey and American Democracy*. Cornell University Press, Ithaca–London.


Abstract

La gioia della politica

L'articolo affronta un problema che viene trascurato nella riflessione sulla politica, e cioè se quest'ultima o il fare politica, possano essere fonte di gioia. Vengono prese in considerazione varie posizioni sull'argomento, dagli scritti antichi ai giornali moderni o addirittura ai tabloid. Vengono mostrate le limitazioni a cui sono soggetti i politici attivi e le preoccupazioni che la loro vita privata può sollevare. Il secondo filo conduttore dell'articolo è la gioia di fare politica da parte di cittadini che non sono politici di professione. La partecipazione alla democrazia e alle procedure democratiche può essere per loro motivo di gioia? La tesi dell'articolo è che generalmente non è così, che le emozioni negative dominano in politica, anche in quella democratica. L'articolo si conclude con il postulato secondo cui per il buon funzionamento di una società democratica è necessario ripristinare la gioia di partecipare alla democrazia.

Parole chiave: gioia, democrazia, politica, politici, partecipazione alla democrazia, emozioni politiche

Bożena Shallcross

UNIVERSITY OF CHICAGO
e-mail: bshallcr@uchicago.edu
 <https://orcid.org/0009-0001-5934-5826>

Anamnesis radości*

Abstract

Anamnesis of Joy

The essay's objective is to nuance the experience of joy as mutual and communal and to seek moments that facilitate its diminishing returns (anamnesis). Framed by radical experiences of the past, the essay intertwines the theme of personal loss (punctuated by citations from private letters to the author) with the loss of a homeland.

Key words: anamnesis, darkness, anticipation (of joy), joy and walking, the era of the Anthropocene, co-being and co-belonging in joy, music (listening to it), co-joy and co-suffering and confessional narrative

Słowa kluczowe: anamnesis, ciemność, antycypacja (radości), radość a spacer, era antropocenu, współbycie i współnależenie w radości, muzyka (jej słuchanie), współradość i współcierpienie a narracja konfesyjna

* Esej ten dedykuję Marii Paprockiej (Luni Klinger) z podziękowaniem za rozmowy z końca lat siedemdziesiątych.

If a clod be washed away by the sea,
Europe is the less.

John Donne

Pochodzenie medialnego rozpowszechnienia beztrioskiej radości i serwowanie zawodowo wytrenowanego uśmiechu wraz z wstępными zapewnieniami o świetnym samopoczuciu socjologia łączy z etyką protestancką. Jednak mało kto – protestant czy katolik – daje się dzisiaj nabrać na zewnętrzny blichtr radości jako autentycznego gestu i stylu życia rozpowszechnianego za pomocą mediów. Społeczeństwo zostało pod tym względem wyedukowane, chociaż wbrew swemu sceptycyzmowi oddaje cześć bożkom kulturowych konwencji i stylistyk, naśladowując je. Nasze prywatne archiwa: cyfrowe, polaroidowe i te nieco starsze, są pełne fotografii uśmiechniętych kuzynek, wujków i dziadków, nas samych. Ba, niektórych nawet stać na uśmiech przy okazji stypy. Bywa, że w tych samych rodzinnych archiwach znajdują się też dawne albumy z drugiej połowy XIX wieku jak i późniejsze. Zaglądając do nich, łatwo uzmysłowić sobie tę zmianę konstruowania emocji. Stare fotografie z niezwykłą precyzją oddają powagę spojrzeń rzucanych zza grobu. Czas fotografii, jak opisał to Roland Barthes w swym znakomitym studium *Camera Lucida*, jest domeną aorystu. Ale nie tę czasowość mam na myśli, lecz pewną estetyczną konwencję sprawiającą, że nawet sfotografowane twarze dzieci mają ten sam naiwnie poważny wyraz, ponieważ nikt nie wymuszał na nich okazywania radości za pośrednictwem uśmiechu. W królestwie sepii panowała surowa, głęboka powaga bezczasu. Uśmiech nie był *comme il faut*, a poza tym stanowił też ekspresję trudną do utrzymania w czasie długiego czekania na błysk flesza. Nie są mi znane z dyskursu o fotografii prace ustalające dokładnie, kiedy zaczęto się uśmiechać, choćby z powodu okolicznościowej radości. Królowa Wiktorja na licznych fotografiach wygląda tak, jakby wszelka uciecha życia, nawet przed okresem żałoby po stracie męża, była jej z gruntu obca. Już jednak śliczne córki ostatniego cara Rosji, skądinąd sprawnego fotografa, nie poszły śladem swej krewnej i zdarzało się, że ocieniały swe twarze subtelnym półuśmiechem niczym wyszkolone przez Monę Lizę.

Radość nie jest znakiem naszych czasów, mimo że jako konstrukcja przedstawieniowa (pozowanie lub pozorowanie uczuć) jest afektem wszechobecnym. Pisanie o niej dzisiaj jest równie rzadkie jak szansa na jej spotkanie lub ponowienie. Indywidualna radość za bardzo wiąże nas z momentalnością szczęścia, a przecież to nie ta sama emocja, tyle że obie trwają krótko. Poszukując radości w sferze publicznej, jej korzeni, niesiemy w rękę świecę gromniczną, „ciemne świedłło”. Radość ciemna jest paradoksalna, wywodzi się z ducha barokowej, ostro skonstrastowanej wrażliwości metafizycznej. Takie przeżycie radości nie opiera się na jasnych barwach intensywnie rozświetlonego wewnętrznego krajobrazu lub zewnętrznej harmonii mierzonej wizualizacjami Claude’a Lorraina. Nie ma w nim żadnej podróży do spokojnego

błękitu Włoch ani też nie zawiera ono w sobie smakowania zawodowych sukcesów i wygod dobrobytu. Czy to jest jednak radość, czy jej szczególna estetyzacja?

I

There is a heart that beats for me.

C.D.S.

Spektrum radości jest rozległe, chociaż starość mocno ogranicza jego zakres. Spróbuję mimo to opowiedzieć o rzadkiej odmianie radości, skrojonej na miarę naszych czasów, a być może dostępnej nam wszystkim niezależnie od wieku. Mam na myśli świadomość radości w paradoksalnie ciemnych tonacjach oraz pozbawionej ambitnego oczekiwania i dążenia. Świadomość wyczekująca lub antycypująca, którą analizował Ernst Bloch w swym *Das Prinzip Hoffnung*, stawia przed sobą jakiś cel, jakieś pragnienie. Psychologowie polecają wytworzenie tego typu świadomości, aby wolniej się starzeć i żyć dłużej. Jej środkiem może być stonowana radość i błogość, jakie przynosi obcowanie z naturą. Jacob Grimm zauważył, że dla starych ludzi samotny spacer pośród natury jest źródłem *jouissance*. Spacer nadaje prosty kierunek myśli, nawet tej skołowanej kłopotami z pamięcią, ponieważ nie musi być nawrotem do przeszłości, a raczej skromnym, codziennym planem wykorzystującym cząstki owej antycypującej świadomości. Spacer stanowi odśłonę teraźniejszości, swego rodzaju żywy obraz dnia, do którego wiele osób, zwłaszcza tych spacerujących po mieście, odnosi się z niezrozumieniem, jak choćby do ekscesów ubraniowych młodości, noszącej kolczyki w nosie lub odsłaniającej pępek. Spacer starego człowieka w XXI wieku wyraża pragnienie ciszy, tego luksusu wypędzonego już dawno ze sfery publicznej. Takiemu codziennemu chodzeniu po ulicy i raczeniu się jej spektaklami daleko do figury flâneura przemyślanej i praktykowanej przez Waltera Benjamina.

Oczekiwanie na poranny spacer, na przykład z psem, jest rodzajem radości, chociaż samotne spacerowanie mogą być sporym wyzwaniem, ponieważ w dobie antropocenu coraz trudniej o płynącą ze spacerowania radość. Rozkosz świeżości poranka – choć nie całkiem nam odebrana – została pomniejszona i zdegradowana. Powroty radości w epoce człowieka są osłabione, poddane erozji postępującej od kilku dziesięcioleci wolnymi krokami ku nieodwracalnemu. Za trzydzieści lat, jak zapowiadają ekolodzy, nawet chwasty będą pod ochroną. Z pewnością doceniłby to Miron Białoszewski, który zbierał je w czasie swych spacerów i lubił komponować z nich bukiety. Czy to znaczy, że poetów będzie wzruszać widok pokrzyw, które teraz z pasją usuwamy z naszych ogrodów? Być może. Przecież Oskar de Lubicz Miłosz przepowiadał, że „Oset, pokrzywa, łopuch, beladonna / Mają przyszłość” (cyt. za: Miłosz 1990: 6). Będzie to pełna ironii przyszłość, dla mnie już wyobrażalna, ponieważ obserwowawa-

łam ją podczas myśliwskich zaiste wypraw w północne części Dolnego Śląska, gdzie na polach obsianych zbożem nie dało się zauważyć choćby jednej czerwonej plamki maku. Ten zaś wraz z pokrzywami, łopuchami, modrakami, kąkolem i innym drobiazgiem tulił się jedynie na miedzach i przy drogach, znacząc granicę między swą nikomu niepotrzebną innością a pragmatyzmem bogatego rolnika. Nie wiem, czy ludzie będą w przyszłości cieszyć się ich widokiem, czy z poczucia obowiązku chronić ich chwiejne trwanie. Będzie to – nie wątpię – wiązać się z jakąś nową estetyką i być może będzie to estetyka rdzy, której początki znajdujemy w poezji Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza.

II

Radość przeżywana wspólnie, której polska frazeologia przypisuje rodzaj władzy czy ogólnego panowania (jak choćby w wyrażeniach „zapanowała powszechna radość” lub radość „królowała”), też nie ma się obecnie najlepiej. Dzieląc się „królującą” wszem i wobec ogólną radością, podpisujemy się pod wspólnotowym aktem, którego sens jakoś nam umyka. Dziwny, bo właśnie niestały jest ten akt niestałości, czasem należymy do niego, a czasem dzielimy się nim. Zastanawiam się nad sonetem Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, w którym rzeczywistością rządzi „srogi ciemności Hetman”. Tytuł sonetu – *O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem* – zapowiada wspólnotę bojowania, współbicie w walce (Sęp Szarzyński, 1997: 72). W jaki sposób należymy do czegoś w walce? Czy afektywne poczucie przynależności poprzez działanie jest bardziej skuteczne? Za pytaniami o naturę współbicia w silnym, tyrtejskim afekcie kryje się stłumione teleologiczne dążenie do pokonania izolacji w sferze publicznej i podświadoma potrzeba prostej, wspólnej wiary, której oduczyły nas wymuszone członkostwa i sztuczne rytuały.

Bycie częścią czegoś większego przewyższa solipsystyczne style życia, żądając wymiany żywiącej się nagrodą, jaką może być współodczuwanie czy współrozumienie, a przede wszystkim autentyczne wsparcie. Przekraczając progi jakiegokolwiek wspólnoty, musimy zgodzić się na pewien odcień ujednolicenia tego, czym się dzielimy, a co działa na zasadzie mimikry. Rozmaitość form nieprzynależenia nie ma odpowiednika w kształtach przynależności rządzonej jednym pojmowaniem prawdy mimo zróżnicowania indywidualnych narracji.

Jakie dobro wspólne wynika z przynależności? Począwszy od ezoterycznych wspólnot po anarchistyczne koterie wspólnotowość wymaga rytuału wtajemniczenia przedstawionego na freskach Villa dei Misterii lub strasliwego dowodu na „poświęcenie i odwagę”, jakim miał być mord popełniony przez Siergieja Nieczajewa

na Iwanie Iwanowie. W czasie ostatniej pandemii dwubiegunowość doświadczeń wspólnotowych wynikała z kilku czynników, by wymienić konieczność izolacji jako jej oś negatywną. Wspólnota w izolacji, negatywna wspólnota; czy tylko tak możemy duchowo przynależeć w epoce postsakralnej? Kościoły są wspólnotami politycznych, ideologicznych czy finansowych interesów, do których jak choćby do Rzeczypospolitej wielu należy *nolens volens* lub w stanie bezmyślnego zezwierżenia, które wyrzucił nam Juliusz Słowacki. Kogo dzisiaj stać na wewnętrzny gest wycofania zespolony z zewnętrzną apostazją? Wydawać by się mogło, że w krajach z tak obecnie silnie spolaryzowaną sceną polityczną i posłusznym politykom instytucjom religijnym jak Polska czy Stany Zjednoczone jest to łatwiejsza decyzja, ponieważ odchodzi się do istniejącej drugiej, silnej opcji. Apostazja upubliczniona w Polsce dalej wywołuje pewien środowiskowy oddźwięk, jakby był on koniecznym potwierdzeniem samego aktu wraz z istnieniem apostaty jako jego podmiotu, ale w amerykańskiej rzeczywistości jej wartość jest inna, bo powszechniejsza i wsparta na wyrazistych procesach wymiany.

III

We had our books, our dog, ourselves.
C.D.S.

Czy można zrozumieć cudzą żałobę, gdy nawet własna jest niepojęta?

Należymy do różnych wspólnotowych kręgów, często tymczasowych, z których najlepsze bywa słuchanie razem muzyki. Tak bliski jest mi tamten wieczór... widzę nas w domu przyjaciół na Narzymskiego, gdy jeszcze wszyscy – co za radość – jesteśmy... W pokoju zapada już noc, ale nikt się nie rusza, bo Fritz Wunderlich śpiewa arię „portretową” Tamina z *Zaczarowanego fletu*, głosem z płyty obdzielając nas najwyższym rodzajem słodyczy. Jego śpiew zabierał nas do radości nietkniętej przez stratę, jeszcze nieprzytłumionej, jeszcze niepożegnanej na przekrzywionych granitowych płytach grobów. D., wyrwany z zasłuchania, przypomniał inną, równie doskonałą Mozartowską formę, ale przez niego preferowaną – ciemność *Don Giovanni*. Bo przecież wspólne słuchanie muzyki było dla D. stanem zanurzenia w samotności.

IV

Tak się złożyło, że dawno nie pisałam czegoś eseistycznego po polsku, poza okazijnym tłumaczeniem samej siebie. Pisząc o radości, odczuwam radość powrotu do

pisania dawną sobą w zderzeniu z nowym, historycznym kontekstem. Choćby rzecz wcale niebłaha: na ulicach polskich miast słyszy się coraz więcej przekleństw. Języki słowiańskie mają kilka brzmiących tak samo. Językowa wspólnota w przeklinaniu nie jest tylko emotywna, gdyż najczęściej jest wyrazem ubóstwa językowego. Zawrotnie szybko awansujące słowo „k...a” to nie tylko przekleństwo używane jako pospolity przerywnik. Lekkość, z jaką nastolatki wymawiają to słowo, bez dawnej obsceniczej i szewskiej pasji, lecz ot tak, świadczy o czymś nowym. Wydaje mi się, że na naszych oczach powstaje pokoleniowy znak identyfikacyjny, pokoleniowy wyraz tożsamości adresowanej do ucha, nawet jeśli nie chce się go nadstawić, by słuchać.

Na moim osiedlu w Poznaniu słyszę oprócz ukraińskiego i angielskiego także język rosyjski. Dwie osoby pomagające mi utrzymać formę są z Ukrainy. Moja fryzjerka jest Ukrainką spod Lwowa, moja masażystka pochodzi z Chersonia, tej części Ukrainy, o której nie miałam kiedyś żadnego pojęcia. Nasze bezpośrednie rozmowy są obrysem pewnej podjęzykowej wspólnoty kobiet. Mówimy o swoich mężczyznach. „Dziś w Chersoniu 37 stopni, musi być potwornie gorąco w hełmach”, mówi O. Określa też swego ukraińskiego chłopaka jako kogoś, kto „wiele widział”. Ten peryfrastyczny zwrot odnoszący się do jego wojennych doświadczeń zastępuje w jej myśleniu wyrażenie „wiele przeżył”. Wiele widzieć to cierpieć mniej, to lepiej i lżej niż wiele przeżyć. Ta miara cierpienia wskazuje, że V. nie zaznał bezpośrednio, na własnej skórze tego, co inni, choć nie był pasywnym obserwatorem, lecz uczestnikiem.

Nasze rozmowy, nasze „gadanie” z reguły dotyczy wojennych wydarzeń w Ukrainie i poznańskiej codzienności, traumy i ładu, zniszczenia i bezpieczeństwa¹. Toteż nie sposób zgodzić się z Hannah Arendt, gdy pisze, że współradość jest rozmowniejsza. Jej perswazja zdaje się mieć tu zbyt wysokie, wysublimowane loty:

[...] pod względem otwartości absolutną przewagę nad współcierpieniem ma współradość. Rozmowna jest radość, nie cierpienie, a prawdziwie ludzka rozmowa tym różni się od zwykłej dyskusji, że przenika ją radość z drugiego człowieka i z tego, co on mówi – że rozmowa jest niejako nastrojona na nutę radości. Tym, co radość niweczy, jest zawiść, najgorsza przywara człowieczeństwa (Arendt 2013: 30).

Nawet pod względem otwarcia na dialog cierpienie jest energią wyzwalającą potrzebę opowieści w sensie wyżalenia się. Narracje ocalonych z Zagłady są dowodem tego pragnienia. Autentyczny dialog otwiera się przez cierpienia i jego dotyczy, prowadząc do dialektycznego oswojenia bólu przez niosącą pociechę spokojną uwagę i otwarcia go na uśmiech – jak przenikliwie wypowiedział to Czesław Miłosz. Czy-

¹ Są też takie wydzwiski: moja ciocia Marylka, repatriantka ze Stanisławowa, dziś Iwano-Frankiwka, która zatrudniała do sprzątnięcia Ukrainkę, dziwiła się, że to zupełnie jak przed wojną.

jaś radość, budząc resentymenty, może natomiast zaprowadzić na manowce dwóch monologów udających dialog i stłumić delikatne ciepło współodczuwania.

V

Wielkie wychodźstwo ukraińskie (wychodźstwo cywilów, kobiet z dziećmi) jest doświadczeniem jeszcze nieprzepracowanym i odmiennym od polskich emigracji, będących udziałem mężczyzn tworzących kolejne rozdziały wielkiej narracji kłęski². Polacy emigrowali dopiero w obliczu jej ostateczności. Po upadku powstania listopadowego, uchodząc do gościnnej Francji, wzbudzili oni silny odzew w ludności niemieckiej, reakcję określaną przez historyków jako *Polenbegeisterung*. Wyróżnił się wśród tamtejszych pełnych uniesienia reakcji fakt, że rozentuzjzmowany Richard Wagner, obserwując Polaków przechodzących przez Lipsk, zabrał się do komponowania uwertury *Polonia*, którą zresztą udało mu się skończyć dopiero w 1836 roku (Cieśla-Korytowska 2015: 111)³.

Jak pisał Lubomir Gadon w swej pracy pt. *Przejście Polaków przez Niemcy po upadku powstania listopadowego*:

Miasta i miasteczka prześcigały się w gościnności dla Polaków. Za ich przybyciem miejscowość przybierała postać i ruch świąteczny; na twarzach mieszkańców malowało się niezwykle ożywienie. Nie tylko o ich potrzebach pamiętano, ale starano się również ich rozweselić i uświetnić ich pobyt (Gadon 1889: 41).

Niemiecka ludność, otwierając drzwi swych domów, przekazała przy tym okrucieństwom pocieszającej radości uchodzącym polskim żołnierzom; inna rzecz, że żegnała zarazem tradycję osiemnastowiecznego sentymentalizmu. Te fakty, brzmiące teraz dla niektórych jak bajka o żelaznym wilku, były omawiane w prasie, przedstawione w malarstwie. Potem miało być inaczej. Dziś Ukraińcy walczą, aby nie stracić swego domu, aby nie powtórzyć „europejskiego doświadczenia utraty ojczyzny” (Schlögel 2019: 26), tak istotnego w wiekach XIX i XX. Jednak i w nas, specjalistach od strat epoki człowieka, entuzjazm wobec uchodźców słabnie, a wraz z nim poczucie jedności. Rodzi się w nas odmienna reakcja, zawsze przeciwna nieumiarkowaniu radości: ostrożność, przeczność.

² O Wielkiej Emigracji jako „kulturze mężczyzn” pisze Alina Witkowska (1997).

³ Natomiast wedle Marii Cieśli-Korytowskiej najciekawsze było rozpowszechnienie podgatunku poetyckiego zwanego *Polenlieder* (polskie pieśni). Por. Cieśla-Korytowska 2015: 111.

Myślę o Jerzym Nowosielskim, genialnym malarzu o łemkowskim rodowodzie i głębokich powiązaniach z kulturą ukraińską, który byłby szczerze ucieszony, obserwując, jak po inwazji wojsk Putina na Ukrainę Polacy wspomagają swych sąsiadów. Może powiedziałaby: „Wiecie, nadeszły radosne czasy spełnienia, Polak Ukraińcowi bratem”. Takie było bowiem przed laty jego niemożliwe, wtedy, oczekiwanie rozbudzone przez pierestrojkę.

Obecne odwołanie do braterstwa nie oznacza wyłącznie solidarnej odpowiedzialności za przyszłość Europy. Oznacza ono wiele innych wartości, takich jak różnorodność (etniczna, narodowa, religijna) i szacunek dla niej, pragnienie wolności (w tym wolności słowa). Hannah Arendt we wspomnianym już eseju *Kilka myśli w związku z Lessingiem. O człowieczeństwie w mrocznych czasach* (Arendt 2013: 46) opisała nie bez pewnego niepokoju odczłowieczenie polegające na służeniu jednemu mniemaniu, jednej prawdzie. Radość też nie jest jedna. Jest wielością współodczuwania.

Te czasy nie noszą niezmaconej niepokojem radości. Tam daleko toczy się bój. Radość to ciemność.

Bibliografia

- Arendt Hannah (2013): *Kilka myśli w związku z Lessingiem. O człowieczeństwie w mrocznych czasach*. W: Eadem: *Ludzie w mrocznych czasach*. Red. E. Rzanna, postawie K. Schlögel, przeł. M. Godyń, A. Kopacki, H. Krzeczkowski, A. Pokojka [et al.]. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 30.
- Cieśla-Korytowska Maria (2015): *Raz tylko... „Polenlieder”*. „Rocznik Komparatystyczny”, nr 6, s. 111.
- Gadon Lubomir (1889): *Przejście Polaków przez Niemcy po upadku powstania listopadowego*. [B.w.], Poznań.
- Miłosz Czesław (1990): *Oset, pokrzywa*. „Zeszyty Literackie”, nr 29, s. 6.
- Schlögel Karl (2019): *Königsberg – miasto Hannah Arendt*. W: Idem: *Odkrywanie nowoczesnej Europy – próba archeologii*. Przeł. A. Wołkowicz. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 13–27.
- Sęp Szarzyński Mikołaj (1997): *Sonet III, O wojnie naszej którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*. W: Idem: *Poezje*. Wstęp i oprac. J. Gruchała. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 72.
- Witkowska Alina (1997): *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria. Gdańsk.

Abstract


Anamnesi della gioia

Lo scopo del saggio è di presentare le sfumature dell'esperienza della gioia come esperienza condivisa e comunitaria che facilita i ritorni decrescenti (anamnesi) di questa emozione.

Incorniciato da esperienze estreme del passato, il testo intreccia il tema della perdita personale, evidenziato con frammenti di lettere private inviate all'autrice, sulla perdita della propria patria.

Parole chiave: anamnesi, oscurità, anticipazione (della gioia), gioia e passeggiata, l'era dell'Antropocene, co-essere e co-appartenenza nella gioia, musica (ascoltarla), co-gioia e co-sofferenza e narrazione confessionale

Tomasz Kamusella

UNIVERSITY OF ST ANDREWS
e-mail: tdk2@st-andrews.ac.uk
 <https://orcid.org/0000-0003-3484-8352>

The Joy of Crossing the Dark Line of Script

Abstract

The standard image of research as toil, method and the principle of objectivity appears sterile, mechanistic and devoid of human agency. But research to happen requires scholars, who are passionate about their subjects of investigation. 'Doing research' brings them physical pleasure, which pushes scholars beyond the formal boundaries set in a contract with a university or a grant-making institution. Pecuniary compensation is secondary and rarely adequate for compensating the effort and time expended. The joy of discovery is the ultimate payback. The first stepping stone to research and then to other scriptally differentiated fields of enquiry leads through the acquisition of the skill of reading (and often writing). Initially, it comes in the writing system of a person's first language, but then other scripts tend to follow. This feat of mastering a script always frustrates before achieved, but eventually brings the joy of opening the door to another human world.

Key words: joy, research, polyscriptalism, script

Parole chiave: Gioia, ricerca, polyscriptalism, scrittura

Joy

It was the first (almost) post-pandemic spring in 2022. After the hiatus of the two long and often lethal years of rolling lockdowns, with trepidation I stepped onto the board of a low-cost airplane headed for Germany. A visiting professorship at the University of Jena proved too appealing to turn it down. The location also brought back to my mind happy memories of childhood. In the mid-1970s, my parents took my brother and me in a car for a week-long summer ride from Upper Silesia to East Germany. The prospect of retracing our tracks half a century later was irresistible.

The immersion in the German-speaking environment was like going back to my earliest years. While Mum and Dad were doing their shifts at work, Ōma took care of me. She spoke and told me children's stories in this language, while switched to Silesian, so that my Mum would understand. In Jena, almost palpably, I felt a pleasant halcyon feeling of the presence of persons and things long gone. Yet, it was interlaced with the frustration of not being able to hold a more substantial conversation in German beyond some small talk with a waiter or shop assistant. The post-1945 forced polonization of Upper Silesia deprived me of the possibility of acquiring an adult-style command of German, while research and unexpected life choices pushed me toward the English-speaking world, be it South Africa, the United States, Ireland or now Scotland.

That day I was returning from a day-long outing to Weimar, where I enjoyed museums and cafes. Paradoxically, the town is symbolical of Germany's democracy, but also of nazi and communist totalitarianisms. Layers of the past seep into one another and leave one with a bad aftertaste. The architectural remnants of the unfinished ideal city of national socialism darkened my mood. On a simple concrete platform, the form of which was dictated by functionality alone as a bow to the Bauhaus school, a crowd of commuters were waiting for the service to Jena.

It was warm, even hot for those who in the chill of early morning had put on a woolen coat. The people stood or sat on few benches largely without moving around. They stayed put. Family upbringing and school education that placed premium on 'orderly behavior' prevented them from flouting this stiff convention. Suffering of allergy, I am glad smoking is banned across public spaces in today's Europe. Yet, the platform's far end set apart for the smokers' corner drew my eyesight. I started walking along the platform with a flâneur's faux absentmindedness to have a better look.

She would be nondescript in Palermo, but cut quite a figure in this gentrified German town's railway station. The young woman in subdued office-style attire was smoking with abandon. She held the cigarette between her index and middle fingers, as though it were placed in a flamboyant film star's cigarette holder. The wide

movement of her arm to place the cigarette between her rouged lips was emphatic in the fashion of silent movies. At the same time, she paced to and fro at the large standing flower pot molded from concrete that disguised the smoking place. This dark blond haired woman was treading elegantly in her sensible shoes on rather low heels, but with a loud click-clack, as if wearing stilettos. A half-open handbag danced on her arm with an empty and washed clean transparent plastic lunch container that stuck out.

She enjoyed herself, had a time of her life with the men pretending that they did not look at her, while some women tried to send her a disapproving look without actually appearing to do so. The overriding silent agreement was to keep appearances of boring decorum on this sunny day, though joy became it more. The young woman emulated in her moves an early Marlena Dietrich, dreaming of long travels and nights out in Paris or New York. Dance on, in democratic and integrated Europe and in the globalized world such dreams may easily come true. Let the joyous stiletto of liberty nail the 20th-century totalitarianisms firmly into the ground of oblivion.

Schooling

In the evening before another workday, Mum and Ōma planned lunch. Afterward, the latter departed to the bedroom for her whispered evening prayers in German. Mum talked in school Polish, avoiding Mazovian expressions. Speaking Silesian, Ōma double-checked what to buy at the grocer's in the morning. Then she wrote the items down on a piece of paper in German. A couple of such shopping lists done in her hand could be found in our living room's multi-function bookcases – *meblościanka* ('fitting-the-entire-wall furniture') in Polish – until the early 1980s. In 1974, I went to elementary school with an ambition to read these lists and to learn to write like Ōma did.

Nothing doing, and now five decades later, I am not closer to achieving this lofty goal. Well, I could read German names of foodstuffs on the lists. The task is simple enough. What beats me is Ōma's calligraphic hand, known as the *Kurrentschrift*, or German-style cursive. I never learned how to write like that, so I remain unable to decipher a text in this elegant hand of the Latin alphabet. Otherwise, the alphabet is what I mastered in school for writing in Polish. In the wartime Third Reich this form became known as the *Normal-Schrift* ('normal, regular cursive and alphabet'). In 1941, the *Kurrent* and its even more intricate successor, *Sütterlin* (developed by Royal Prussian Ministry of Culture Ludwig Sütterlin in the early 1910s), were

demonized and banned as 'Judeo-Swabian letters' (*Schwabacher Judenlettern*) (Bormann 1941). During these dark times, anti-semitism could be used as an excuse for whatever an arbitrary decision made by a state official.

This ban extended to *Fraktur* ('broken letters' in Latin), previously employed for printing all German-language publications, with the exception of natural science works and periodicals. None other than master engraver, Albrecht Dürer, developed this printing type for Holy Roman Emperor Maximilian I in the early 16th century. It stemmed from the medieval manuscript tradition that had yielded the font for the first printed books in Europe half a century earlier. Subsequently, the Reformation and Counter-Reformation split Western and Central Europe between Catholics and Protestants. The latter chose to mark their confessional difference with *Fraktur* (also known as Black Letter or the Gothic type in English) and languages developed from the faithful's vernaculars. Meanwhile, the Catholic Church clung to elitist Latin. Humanists led by Erasmus of Rotterdam revived the pre-Christian literary tradition in Latin, alongside the historically Roman type of Latin letters, namely, *Antiqua* ('old letters' in Latin). It became the Catholic logo in writing and publishing, and later Nazi Germany's *Normal-Schrift*.

Learning how to write and read these ancient letters of the Roman Empire from two millennia ago, I was then unaware of the great confessional cleavage symbolized by *Antiqua* and *Fraktur*. Ōma valued Catholicism more than any language or national identity. This type of Christian faith was her true homeland. I wonder what she would make of her *Protestant* hand stemming from *Fraktur*, if she knew. The present moment observed in light of history is always more ambiguous and ironic than we expect. In the mid-1990s, I embarked on my doctoral research project devoted to the rise of ethnic and national groups in Silesia during the second half of the 'long' 19th century (Kamusella 2007). I had no choice but to start reading newspapers and books from this period that were almost invariably printed in *Fraktur*. To my silent satisfaction, after a week of perusing such sources, I stopped noticing which passage was in *Fraktur* and which in *Antiqua*.

That is why, I was taken by surprise when in Trinity College Dublin, in 2009, prominent specialist in the history of the book, Jean-Paul Pittion, complained that he experienced problems with reading historical catalogs of the Frankfurt book fairs (*Frankfurter Buchmesse*) because they were published in *Fraktur*. I tried to convince him to practice reading this type, but to no avail. However, at that time, Google released a new facility of copying from digitized books available in its Google Books service. Next, for instance, such a copied fragment could be pasted in Google Translate. In the process, besides obtaining a translation of a German text, the online service automatically transforms the text's *Fraktur* font into *Antiqua*. This serendipitous discovery let Pittion accelerate his research for the new monograph that analyzes the Renaissance book as a material object (Pittion 2013).

Becoming a Researcher

Having been born, raised and educated in communist Poland, I had no choice but to learn Russian, including its script of Cyrillic. Russian classes began in the fourth grade of elementary school. Between 1978 and the last year of my secondary education in 1986, I toiled joylessly at this ideologically-motivated imposition. In most cases, students and teachers were just going through the moves to tick the box. In the wake of martial law imposed on restive Poland's overwhelmingly anticommunist populace in 1981–83, communist party planners went into overdrive. They re-imposed the previously neglected obligation of teaching Russian to university students. This measure covered also the students of English philology at the University of Silesia in Sosnowiec, where I continued my education.

In the academic year of 1986/87 my colleagues and I flouted this obligation of attending the course of unloved Russian, which soon afterward was silently scrapped in the spirit of Mikhail Gorbachev's policies of perestroika and glasnost. After all, we had applied to the Department of English, which at that time was one of the most competitive in Poland, so that we would *not* have to learn Russian. We hoped that a reasonable command of English would allow us to escape dreary communist Poland, together with Russian and its Cyrillic. After all, English offered a gateway to the Anglophone West, while citizens of communist Poland were not even permitted as individual tourists to the 'workers' paradise' of the Soviet Union. Hence, there was nowhere to speak and practice one's school Russian. What a bother!

In secondary school, I was compelled to read a single assigned Russian-language novel, namely, *A White Sail Gleams* (Белеет парус одинокий *Beleet parus odinokii*) by Soviet writer Valentin Kataev. It was a chore, I found no joy in it. Subsequently, Cyrillic disappeared from my daily and working life for decades until the early 2010s. At that time, I began researching the forgotten 1989 ethnic cleansing of communist Bulgaria's Turks. The project entailed reading much primary source material in Bulgarian, which is obviously written in Cyrillic (Kamusella 2019a). My enthusiasm pushed me to scale this barrier of script, yet at times I gave in to the easy route of automatic romanization that Google Translate affords. A breakthrough came in 2018, when I achieved fluency in reading Cyrillic, meaning I stopped consciously noticing whether a text is in Latin or Cyrillic letters.

At that time, I visited Miensk and Horadnia in Belarus to gather research material for a new project. Much to my surprise, I discovered that Belarusian is much closer to Polish than Slovak. During the sojourn, I kept reading the spell-bounding novel *Сабакі Эўропы* *Sabaki Eüropy* (Dogs of Europe) by Alhierd Bacharevič (2017), or currently the country's best and most original young writer. I was astounded that

I plowed so quickly through this thick volume of almost 900 pages. I forgot about Cyrillic, this script became transparent to me, what mattered now was the storyline. My unplanned acquisition of Cyrillic was serendipitously rounded up with the discovery of Polish-language books in the Russian-style Cyrillic produced for Catholics in today's western Belarus (Kamusella 2019b).

In turn, Belarusian historian, Hienadz Sahanovič, gifted me a Belarusian-language Catholic prayer book in Latin letters (Stepovič 1949). In this manner, I discovered for myself the Belarusian Latin alphabet, or *łacinka*. Very few books are published nowadays in this script, but in 2020, I chanced upon an e-book with the Belarusian translation in *łacinka* of Lithuanian author Ričardas Gavelis's sprawling novel *Vilnius Poker* (Havialis 2018). It was a veritable scriptal feast of literature, which I would gladly have a repeat of in the near future. Yet, with the recent suppression of the independent Belarusian-language publishers of literature in Belarus, I have little hope of this dream come true anytime soon. Much to my delight, however, in Prague, in the middle of this otherwise awful year of 2022, a collection of Bacharevič's poetry came off the press in both *łacinka* and Cyrillic, biculturally titled *Vieršy Вершы* (Poems) (Bacharevič 2022).

Sadly, my on-and-off perusal of Cyrillic-based articles and online media in Belarusian, Russian, Macedonian, Bulgarian or Serbian (Serbo-Croatian) acquired a new – more ominous – dimension, due to Russia's unprovoked and unjustified full-scale invasion of peaceful Ukraine in 2022. After achieving a skill of reading fiction in Belarusian, I was vain enough to want to repeat this feat in the case of Ukrainian literature. But with no research project that would necessitate reading through Ukrainian-language material, the process was slow. Yet, in moments free of assessing student essays, I read through two 'thick' Ukrainian novels. Both turned out to be excellent.

Serhii Synhaivskii's *Дорога на Асмару Doroha na Asmaru* (The Road to Asmara) is devoted to the secret Soviet military intervention in communist Ethiopia during the mid-1980s (Synhaivskii 2016). The story is told from the perspective of a Soviet military interpreter, modeled on the author himself. On the other hand, Sofia Andrukhovych's *Амадока Amadoka* recovers from oblivion a sweeping panorama of Ukraine's 'long dark 20th century.' It is composed from the interlaced stories on the Holdomor, the Holocaust, Soviet totalitarianism and present-day Russia's neo-imperialism. The last phenomenon is exemplified in the book through the Kremlin's 2014 attack on eastern Ukraine, which stalemated into a simmering local conflict (Andrukhovych 2020).

Little did I know that Moscow's 2022 onslaught against Ukraine would compel me to liaise with colleagues from this country and read Ukrainian-language news outlets on a regular basis, as I do until now (that is, October 2022). These developments came rapidly into the footsteps of the 2020 protests in Belarus after the bla-

tantly falsified presidential election. The unprecedented repressions that followed in Belarus continue to this day and earlier convinced me to observe the situation by reading Belarusian-language news sites. At present, each day, I read articles and information in Belarusian, Ukrainian and also Russian, not taking any conscious note of the fact that it comes in Cyrillic letters. The same script also masks from me the fact that I switch between different languages.

At times, this bittersweet pleasure of scaling Cyrillic is too much, because of the war-related circumstances. One becomes too emotional and depressed. Reaching such a place, I stop and cut on staying abreast with news for a week or so. In these idling moments, I like trying my hand at reading Slavic or Romanian (Moldovan) texts in Church Cyrillic. After all, what we refer to as Cyrillic nowadays, is none other than Antiqua-like (Antiqua-ized?) Church Cyrillic. This type was designed in the early 18th century by Dutch engravers, commissioned by Muscovian (Russian) Tsar Peter, who wanted to westernize Muscovy (Russia). In Russian, modern Cyrillic is known as Гражданка *Grazhdanka*, meaning, the 'civil' (non-ecclesiastical) script. But until the mid-19th century, the Russian Orthodox Church stuck to Church Cyrillic, while non-ecclesiastical books were printed in *Grazhdanka*. At present, in Russia only liturgical books are produced in Church Cyrillic, while in prayer books for the faithful even texts in Church Cyrillic are given in *Grazhdanka*.

The switch from Church Cyrillic to *Grazhdanka* for writing and publishing in Bulgarian and Serbian took place as late as the mid-19th century, though the Balkan Slavic Orthodox Churches remained loyal to Church Cyrillic till the early 20th century. In the 1860s, the process of abandoning Church Cyrillic accelerated in Romania, but with a twist. Instead of changing from Church Cyrillic to Antiqua-like *Grazhdanka*, the Romanians decided to drop Cyrillic altogether in favor of the Latin alphabet, obviously in the Antiqua type. Yet, this switch was limited to between these two types of Cyrillic in the then Russian province of Bessarabia, or today's Moldova. As a result, Moldovan (Romanian) was written there in *Grazhdanka* as late as 1989.

Although still plagued by some difficulties in this regard, I developed a reading skill in Church Cyrillic, mainly thanks to an Orthodox prayer book in Church Slavonic, published in the eastern Polish city of Białystok (*Modlitewnik* 2009). This small book offers the basic Orthodox prayers in Church Slavonic executed in Church Cyrillic letters. In a parallel column such a prayer is phonetically rendered in the Polish-style Latin alphabet, while below a Polish translation is supplied.

Going היים *Heym*

First of all, this polyscriptal and multilingual Orthodox prayer book struck me as an apt synecdoche for Central Europe, as this region used to be prior to the rise of the normatively monolingual and monoscriptal nation-states after 1918 (Kamusella 2021a). Yet, on another look, this kind of technologically dexterous and utilitarian religious publication reminded me that its model must be a typical Jewish prayer book. The latter always furnishes the faithful with prayers in the biblical Hebrew and Aramaic, both languages written in Hebrew letters. In addition, such a publication never fails to provide a phonetic rendering of these Jewish prayers in the official language of a European country, including this language's specific script, be it Cyrillic, Greek or Latin. At times, a translation into such a language follows, but it is not a theological must (*Błogosławieństwa* 2007). What counts in Judaism is pronouncing relatively correctly a given Hebrew or Aramaic prayer.

To the vast majority of today's Europeans the Hebrew abjad (consonantry) appears to be so foreign, so out of place, so pronouncedly *un-European*. Unfortunately, despite any protestations to the contrary, in this respect antisemitism and Nazi Germany's aspiration at *Endlösung* ('final solution') won. Postwar Europe's exhortations to rebuild the continent on the foundation of Judeo-Christian values and to commemorate the Holocaust as a sure prevention of yet another genocide fell on deaf ears. Yes, most state officials and Europeans go through the passive moves of attending boring Holocaust-themed ceremonies. But no practical conclusions for day-to-day life are drawn from this ritualized activity, largely devoid of meaning in the eyes of increasingly unwilling participants.

Politicians and teachers regularly applaud the Allied victory over the Third Reich in 1945 and the fact that not all the continent's Jews were exterminated. But next to no one remembers, or let alone grieves, the *utter* destruction of ייִדישלאַנד Yiddishland. It was a modern country – even a nation-state! – not marked on any political map of Europe, but clearly discernible to all Yiddish-speakers and their goy neighbors across Central Europe. It was a wide, tolerant and highly receptive space of Yiddish culture, language and literature that extended from the Baltic countries in the north to the Danube in the south, from Germany in the west to the Volga in the east, and beyond, as far as the Jewish Autonomous Region (ייִדישער אויטאָנאָמע געגנט) *yidisher oytaname gegnt*) of Birobidzhan (ביראָבידזשאַן) in the Soviet Far East on the frontier with China (Maksimowska 2019).

The demographic core of Yiddishland corresponds well to what people believe Central Europe is in spatial terms. It is Yiddish language and culture that most fully define this malleable region (Kamusella 2021a: 72–73). Nevertheless, rarely does any present-day inhabitant of this area reflect on the currently resounding absence of

Central Europe's Yiddish-speaking Ashkenazim. Not a single Yiddish-speaking locality or city quarter – however small – survives in today's Central Europe. Not a single Yiddish-language library was preserved or reestablished anywhere in postwar Europe. Prior to World War II, 90 percent of Europe's 10 million Jews spoke Yiddish, or as many as the population of the Netherlands at that time. Somehow, to this day non-Jewish Europeans have failed to take note of this 'vanishing' of an entire European ethnolinguistic nation of Yiddish-speakers. I fear that most (Christian) Europeans – consciously or not – welcome this absence.

Yiddish is a language, which is closest to German, like Belarusian to Polish. In both pairs oral communication is hardly impeded between speakers of these kindred languages. What truly separates Yiddish from German and Belarusian from Polish is script. However, in the case of Belarusian and Polish, these two languages remain a subject of enquiry and teaching in university departments and institutes of Slavic studies. On the other hand, Yiddish is excluded to such an extent from curricula and research in departments and institutes of Germanic languages that this field's scholars would typically *not* know that today's Germanic languages are written in two scripts, namely, Latin and *Hebrew* letters. The latter piece of information never fails to surprise them and in some evokes outright denial that borders on unacknowledged antisemitism. This is the ugly reality of present-day Europe of tokenistic tolerance, inclusion and *Judeo-Christian* values. Is antisemitism such a value? (Kamusella 2021b).

Should today one wish to browse and read Yiddish books as physical objects fashioned from paper and printing ink, one needs to sail far across the Atlantic to Amherst in the Commonwealth of Massachusetts, where the יידישער ביכער-צענטער *yidisher bikher-tsender* (Yiddish Book Center) is located. Fortunately, this Center digitized almost all its holdings and makes the collection of 11,000 book titles available online free of charge. Shamefully, fewer Europeans than Americans avail themselves of this rare and in essence European resource. However, some concerned European intellectuals are acutely aware of the hypocrisy that poses a direct challenge to the continent's values and culture. Perhaps, it is not an accident that the person who recently proposed a new standard of how to rekindle the publishing of Yiddish literature in Europe comes from Belarus.

Versatile philologist and translator, Siarhiej Šupa, works in the Belarusian Service (Radio Svoboda) of the Radio Free Europe / Radio Liberty in Prague. He edited and prepared for publication in two handsome volumes the entire poetic oeuvre of interwar Belarus's leading Yiddish-language writer Moyshe Kulbak (משה קולבאָק). One volume offers all the poems in their Yiddish originals, including also an introduction in this language (Kulbak 2022a), while the other provides romanizations of the poems and their translation into Belarusian (Kulbak 2022b). Romanization allows new readers of Yiddish literature to scale the hurdle of script and thus makes the

book immediately accessible to any German-speaker. What is more, the Belarusian translation unlocks Kulbak's oeuvre to Belarusian-, Ukrainian- and Polish-speakers, who have no working knowledge of German.

A truly tolerant democratic and integrated Europe genuinely steeped in both 'legs' of Judeo-Christian values is possible. A necessary step in this direction is the espousal of Yiddishland, not just in words but in deeds. Not only students of Germanic philology, but also all children in Austrian and German schools ought to acquire, as a matter of course, both Latin and Hebrew letters as the equal alphabets of *their* language (מאמע לשון *mame l[o]shun*, *Muttersprache*, 'mother tongue') of Yiddish-German. Elsewhere across Europe, school education should secure at least general knowledge of the Hebrew script-based alphabet of Yiddish. This process must be facilitated and completed through making Yiddish into another official language of the European Union, also for the sake of filling in with actual practice and meaning the 'Judeo' leg of the continent's Judeo-Christian values.

Eventually, each literate European with a smattering of education should not have any difficulties with deciphering the title of any Yiddish-language book or periodical displayed in a local bookshop's window. With this skill – so utterly absent in present-day Europe – an appreciation of Yiddish language and culture would grow leading to a revival in the appreciation and production of Yiddish publications. A healthy Europe is one, where numerous bookstores offer and specialize in Yiddish literature. While the resurrection of the murdered inhabitants of Yiddishland is impossible (Katzenelson 2021), a re-founding of the Yiddish book market is doable and advisable. It would hail the end of the continent's unacknowledged antisemitism and denial of the initial half of Judeo-Christian values. These lethal prejudices are still unreasonably widespread after the Holocaust, leaving Europe with a gaping hole in its head and heart. As such, the continent remains vulnerable to new totalitarianisms and authoritarianisms.

Approaching the Horizon

In rare moments free of teaching, university administration and household chores, I have time and again had a go at acquiring the Yiddish alphabet. Interwar self-teaching textbooks of Yiddish turned out to be of much help. They follow the pattern of a Jewish diaspora prayer book. The Yiddish original is accompanied by a romanization and a translation into another ('Christian') European language, in this case into Polish (Grzegorzczuk 1924; Gutenberg 1939). Curiously, today's textbooks of reading and writing in Yiddish, besides being few and apart, are less developed and

useful in comparison to their prewar counterparts (Weiss, Greve and Raveh-Klemke 2013). Šupa's aforementioned edition of Kulbak's Yiddish poetry works much better in this respect.

I would love at least half a year of full immersion into perusing Yiddish, mastering the basics of this par excellence European language's script and practicing to read it aloud. Otherwise, the process will take at least a decade. Just in time for my retirement, when at long last I hope to be able to read Yiddish fluently. What awaits me then is (Central) Europe's forgotten – or rather actively suppressed – ocean of Yiddish letters. Now line after line of these letters have no choice but to lead subterranean existence hardly revisited by a regular reader's kind and alert gaze. This is the undiscussed essence of today's Europeanness. Huge seams of renewable cultural energy are ready for tapping, but remain studiously shunned.

Vain dreams and impractical projects one could conclude. But it was exactly such short-sightedness and mistaking prejudice for common sense that in the first place led to totalitarianism and the Holocaust. What then about the laudable example of Portugal and Spain? Half a millennium after the expulsion of Iberia's (Sephardim) Jews in 1492, Lisbon and Madrid experienced a radical change of heart. A decision was taken to make up for this crime of ethnic cleansing by extending both countries' citizenship to any Sephardic Jew, who would like to apply for it (Bill 2015; Nationality 2015).

It already elapsed almost eight decades since the Holocaust and half a century from the liquidation of the postwar shadow of Yiddishland in communist Poland. With authoritarian tendencies spreading rapidly across Central Europe from Poland to Hungary and Bulgaria, and murderous totalitarianism firmly back in Russia and Belarus, there is no time left to spare. The Kremlin wants to conquer Ukraine militarily and impose rashism (Russian fascism) there and over as much of Europe as possible. The reconstruction of Sephardland (*el país sefardí*, ספֿרדלאַנד *S[e]f[ra]rdland*) now underway in Iberia points to the urgent need of rebuilding Yiddishland in Central Europe as an inoculation against tyrants, antisemitism, racism and xenophobia. Otherwise, Europe will fall without the steady support of its two 'Jewish legs,' Yiddishland and Sephardland. Hence, reading – or better, enjoying – Yiddish literature in original is a must. It is the best way forward, away from the destructive temptation of authoritarianism and totalitarianism, or in simple words, darkness.

Joy Redux

In the spring of 2016, on a brief city break, I visited radiant Lisbon. The Portuguese capital literally tasted salty and moldy, due to the waves of oceanic humidity that kept wafting from the Atlantic. I traveled by subway for a bit of sightseeing downtown. The stations sport a Spartan look of neglected industrial landscapes executed in weather-stained steel and concrete. Even underground humidity did not subside, though ceaseless draft cooled the tunnels, leaving underdressed passengers trembling. This pervasive smell of mold and maritime wetness never left me in Lisbon. It kept reminding about the defunct 'tri-continental' sea empire of pre-democratic Portugal. In the end, nature will claim back each thing that a human hand made. The permanently dimmed lights across this subway system's maze appeared to emphasize this conclusion, though on paper it was done for cutting the costs. Half a decade ago, Portugal still struggled with the painful aftermath of the 2008 financial crisis.

But in these dimmed and smelly subway stations I recognized a stage in the *Theatrum Humanitatis*, which life is. Generations come one after another. Ancestors leave traces of their follies for descendants to decipher, be it engravings in stone or illegible scrawl on paper. Writing about life, instead of living it is absurd. Therefore, literature is absurdity incarnated. Yet, without belles lettres life would be not worth living. Osteoarthritis is typical of old age in prosperous but rainy Europe, where these days most live up to their ripe eighties and beyond. Yet, this malady must not stop one either from reading or living.

A tall and youthful-looking old dame in a cocktail dress with a suitable broad-brimmed hat on her head with the shock of long dyed red hair flowing onto her arms appeared to be in need of a taxi. Taking subway to her destination did not become the dame's sophisticated elegance. She refused to sit down. I thought the dame feared to crumple her attire, until I noticed she stood straight as a rod supporting herself with a cane in her right hand. In the other hand the dame had an umbrella with a long and shiny ferrule firmly lodged in the carriage's floor. The dame pretended she merely held it. In reality, she used this umbrella and the cane as crutches. The dame's bare knees were swollen, indicating painfulness that she studiously chose to disregard.

La comédie humaine never ends before death terminates it. But where one life ends, another begins. This is hope. The carriage's information system confusingly displayed names of stations, which the subway train had already arrived at the last stop. The driver made an error, when switching on the announcement system this lazy Sunday morning. Maybe she slept in and was late to her shift, so the matter escaped the driver's attention. The dame gave out a laugh and engaged fellow trav-

elers in small talk. She opined that we travelled in a time-machine. It was unable to transport us to the past of our liking, but at least braked the relentless flow of time by a couple of minutes. Clutching back these few minutes from stingy Chronos was a feat, indeed. The anomalous train ride gave us this rare gift of mirth that could be enjoyed and lived for longer. Let us ride and read as long as it takes.

Literature reflects life, before Thanatos shatters the mirror, ruthlessly transforming the quick into belles lettres. What connects both is the trickle of letters. Even death is helpless in the face of script, this ceaseless dance of graphemes with phonemes, syllables and morphemes.

October 2022

References

- Andrukhovych Sofia (2020): *Amadoka*. Wydawnictwo Staroho Leva, Lviv.
- Bacharevič Alhierd (2017): *Sabaki Eŭropy*. Lohvinaŭ, Vilnius.
- Bacharevič Alhierd (2022): *Vieršy*. Vydaviectva Viasna, Prague.
- Bill Granting Spanish Citizenship to Sephardic Jews* (2015): [https://www.exteriores.gob.es/Consulados/losangeles/es/Comunicacion/Noticias/Documents/BillGrantingSpanishCitizenship%20\(2\).pdf](https://www.exteriores.gob.es/Consulados/losangeles/es/Comunicacion/Noticias/Documents/BillGrantingSpanishCitizenship%20(2).pdf). [Accessed: 27.09.2022].
- Błogosławieństwa i krótkie modlitwy* (2007): edited by Boaz Pash, transcribed and translated by Ewa Gordon. Wydawnictwo Austeria Klezmerhojs, Cracow.
- Bormann Martin (1941): *Rundschreiben*. 3 Jan. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schrifterlass_Antiqua1941.gif. [Accessed: 25.09.2022].
- Grzegorzczuk Piotr (1924): *Język żydowski (żargon). Samouczek dla Polaków. Gramatyka – ćwiczenia – słownik*. Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów. <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/25634/edition/14195> [Accessed: 7.09.2022].
- Gutenberg R. [Redlich Sz.] (1939): *Samouczek języka żydowskiego. Bez pomocy nauczyciela*. Renoma, Warsaw. <https://polona.pl/item/samouczek-jezyka-zydowskiego-bez-pomocy-nauczyciela,ODk3NjgONjY> [Accessed: 27.09.2022].
- Havialis Ryčard (2018): *Vilenski pokier*. Translated from the Lithuanian by Paūlina Vituščanka. Logvino literatūros namai, Vilnius and Lohvinaŭ, Minsk.
- Kamusella Tomasz (2007): *Silesia and Central European Nationalisms: The Emergence of National and Ethnic Groups in Prussian Silesia and Austrian Silesia, 1848–1918*. Purdue University Press, West Lafayette IN.
- Kamusella Tomasz (2019a): *Ethnic Cleansing During the Cold War: The Forgotten 1989 Expulsion of Turks from Communist Bulgaria*. Routledge, London.

- Kamusella Tomasz (2019b): *The New Polish Cyrillic in Independent Belarus*. "Colloquia Humanistica" 2019, Vol. 8.
- Kamusella Tomasz (2021a): *Words in Space and Time: A Historical Atlas of Language Politics in Modern Central Europe*. Central European University Press, Budapest and New York.
- Kamusella Tomasz (2021b): *Yiddish, or Jewish German? The Holocaust, the Goethe-Institut, and Germany's Neglected Obligation to Peace and the Common European Cultural Heritage* "Śląskie Studia Polonistyczne" 2021, Vol. 18, No. 2.
- Katzenelson Yitzhak (2021): *The Song of the Massacred Jewish People* (translated by Jack Hirschman). Regent Press, Berkeley CA.
- Kulbak Moše משה קולבאק (2022a): *אלע לידער און פאָעמען Ale lider un poemen* (edited by Siarhiej Šupa). וועסנאַ Vesna, פּראָג Prog (Prague).
- Kulbak Mojše (2022b): *Use veršy i paemy* (translated and Romanized by Siarhiej Šupa). Vesna, Prague.
- Maksimowska Agata (2019): *Birobidžan. Ziemia, na której mieliśmy być szczęśliwi*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Modlitewnik prawosławny* (2009): edited by Piotr Pietkiewicz. Orthodruk, Białystok.
- Nationality: Acquisition by Descendants of Sephardic Jews (2015): <https://washingtondc.embaixadaportugal.mne.gov.pt/en/consular-services/consular-services/acquisition-of-portuguese-nationality-by-descendants-of-sephardic-jews> [Accessed: 27.09.2022].
- Pittion Jean-Paul (2013): *Le livre-objet à l'époque de la Renaissance*. Brepols, Turnhout.
- Stepovič Kastuś (1949): *Hołas dušy. Padrucnik żyćciapraktyki relihijnaj dla biełarusauš*. NA, Rome.
- Synhaiskii Serhii (2016): *Doroħa na Asmaru*. Klio, Kyiv.
- Weiss Karin, Greve Dorothea and Raveh-Klemke Samdar (2013): *אלף-בית, טריט ביי טריט Der alef-beys, trit bay trit. Jiddisch lesen und schreiben lernen*. Hempen Verlag, Bremen.

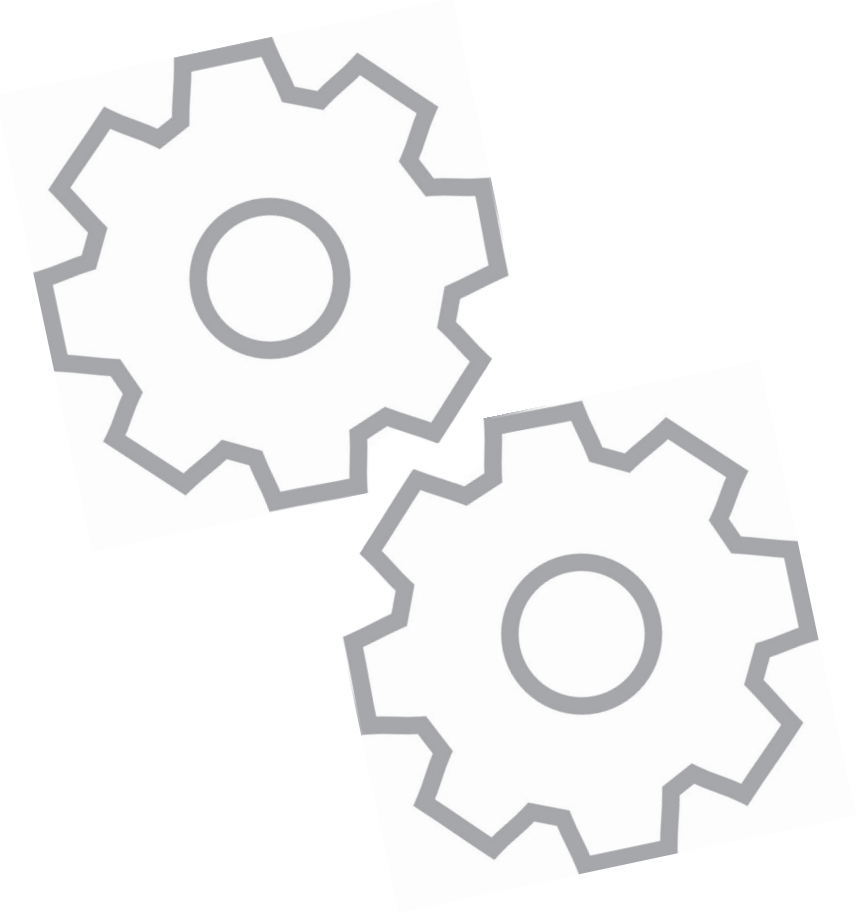
Abstrakt

Radość z przekraczania ciemnej linii pisma

Standardowy obraz badań, jako praktyka, którą „rządzi” trud, metoda i zasada obiektywności – wydaje się sterylny, mechaniczny i pozbawiony efektu ludzkiej sprawczości. Jednak, aby badania mogły się odbyć, potrzeba naukowców, którzy pasjonują się przedmiotem swoich poszukiwań. „Prowadzenie badań” powinno sprawiać fizyczną przyjemność, która wypycha naukowca poza formalne granice określone w umowie z uczelnią lub instytucją oferującą granty. Rekompensata pieniężna ma charakter drugorzędny i rzadko wystarcza do zrównoważenia włożonego wysiłku i poświęconego czasu. Radość


z odkrywania jest najwyższą zapłatą. Pierwszym krokiem wiodącym na pole badań, a następnie do innych, zróżnicowanych praktyk akademickich, jest nabycie umiejętności czytania (i często pisania). Początkowo pojawia się ona w systemie pisma używanego do zapisu pierwszego języka danej osoby. A potem nastaje czas na spotkania z następnymi pismami-szyframi. Ten wysiłek włożony w „opanowanie kodu” zawsze frustruje, ale ostatecznie przynosi radość z otwarcia drzwi do kolejnego ludzkiego świata.

Słowa kluczowe: radość, badania naukowe, wielopiśmienność, pismo



VARIA

Francesco S. Perillo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO
e-mail: frasaperillo@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0001-5026-1805>

Il *Ciclo del Cossovo* di Milan Rakić

Abstract

The *Cycle of Kosovo* by Milan Rakić

The essay examines one of the central themes of the work of Milan Rakić, one of the greatest exponents of Serbian Modernism: the cycle of compositions that focus on the history and current affairs of that region, which has always been disputed by Serbs and Albanians. These poems arise from Rakić's personal experience in Kosovo, still subject to the Ottoman Empire, where he was sent at the beginning of his diplomatic career. Of the seven poems in the cycle, five sing about the tragic destiny of that land, the cradle of Serbian religiosity; one, *Na Gazi Mestanu*, associates the taste for historical reenactments of Parnassi's poetics with the passionate defense and proud exaltation of the Serbian people who in centuries-old relations with their homeland have drawn the stimulus for rebirth; the last, *Legacy*, the most evocative and vibrant, raises that indissoluble bond with the spiritual richness of the past as a reason for existential comfort. What the love of a woman was not been able to give to the poet is offered to him by the rediscovered communion with the historical consciousness of his own race.

Key words: Serbian modernism, Milan Rakić, *Cycle of Kosovo*, Serbia, love of country

Parole chiave: Modernismo serbo, Milan Rakić, *Ciclo del Cossovo*, Serbia, patriottismo

Milan M. Rakić¹, una tra le voci poetiche più limpide del Novecento serbo, ha lasciato uno sparuto novero di composizioni (poco più di cinquanta, comprese le postume); sparuto, sì, ma denso di riflessioni sul mistero dell'esistenza, l'incanto della bellezza femminile, le cangianti modulazioni dell'amore, la piena incontenibile della passione, il corso inarrestabile del tempo, l'assillo mordace della vecchiaia, l'epifania impenetrabile della morte, il pungolo lacerante del pessimismo. Ai temi lirici, che sono i medesimi della poesia universale, riletti con originalità di accenti e stile, si assommano i richiami dell'impegno patriottico, improntati a un eclettismo che si ispira a varietà di fonti – dal folclore letterario alla versificazione dotta – e le coagula in creazioni di squisita fattura e intrinseca razionalità (Perillo 1984: 363).

Nel 1903 vide la luce la sua prima raccolta e, nel 1936; l'ultima², quando già l'autore riteneva conclusa l'esperienza poetica, come aveva da qualche anno confidato al cognato e amico Milan Grol, critico letterario, statista influente e, sul finire della vita, tra i più fermi oppositori al regime di Josip Broz Tito. In una lettera del 27 agosto del 1929 gli aveva infatti narrato di un lungo soggiorno nella quiete silente di Rocca di Papa, foriera di sconsolate meditazioni: "Dovevo superare la cinquantina per avvertire l'orrore della morte" (Rakić 1981: 183); aveva espresso un agro commento sul comune entusiasmo per le scienze biologiche: "D'altronde, al pari di ogni altra cosa, anche la biologia non è che un disinganno in più e una cagione di pessimismo", tanto è vero che "[...] noi tutti moriamo in modo perfettamente stupido, conosciamo o meno la biologia" (Rakić 1981: 183). Alle amare considerazioni, che costituiva-

1 Nacque nel 1876 a Belgrado da una famiglia dell'alta borghesia – il padre, Mita, ministro, poliglotta e letterato di un certo rilievo, tradusse, tra l'altro, *Les misérables* di Victor Hugo; la madre, Ana, era figlia di Milan Đ. Miličević, scrittore e uomo politico. Grazie a una borsa di studio, concluse gli studi di legge a Parigi, dove era stato assiduo frequentatore dei vivaci circoli letterari di fine Ottocento. Ritornato in patria, dopo una breve parentesi di lavoro nel settore bancario e doganale, iniziò una carriera diplomatica che lo vide nel tempo titolare di importanti incarichi presso varie legazioni d'Europa. Nel 1927, assegnato in qualità di ministro plenipotenziario alla prestigiosa sede di Roma, dove subentrava a un altro poeta serbo, Jovan Dučić, in una fase delicata delle relazioni tra il regno di Jugoslavia e l'Italia, svolse il compito con abilità, competenza e fermezza. Durante un incontro con Benito Mussolini, che gli aveva inflitto una lunga anticamera, ardì finanche un allusivo gioco di parole: alla richiesta del dittatore di evitare nel colloquio ogni riferimento al Patto di Tirana (1926), causa principale delle tensioni tra i due paesi, Rakić assentì e dichiarò che avrebbe taciuto dell'accordo "tirannico". La sferzante ironia non dovette, comunque, dispiacere al capo del governo italiano che in seguito accolse sempre con sollecitudine e affabilità il diplomatico (Ibrovac 1970: 144). Nel 1933, a causa di insanabili divergenze con il responsabile del ministero degli esteri jugoslavo, il diplomatico fu collocato a riposo anticipato e rientrò in patria. Si spense a Zagabria nel 1938, qualche mese dopo un'operazione alla quale era stato sottoposto in una clinica di Neuilly-sur-Seine, non lontano dall'amata capitale francese.

2 Entrambe recano il semplice titolo di *Pesme* (Poesie), come la raccolta del 1924; la seconda (1912) si intitolava, invece, *Nove pesme* (Poesie nuove).

no una sorta di disincantato bilancio dello squarcio di vita ormai alle spalle, aveva aggiunto una confessione, forse non inattesa³, e una richiesta nostalgica:

Ti invio in appendice questo triste componimento e desidero che si stampi in “Glasnik”. Sono i miei ultimi versi, non soltanto in ragione del tempo in cui sono stati scritti, ma perché dopo non ve ne saranno altri. Si chiude bottega. E, siccome i primi mi furono stampati in “Glasnik”, voglio che lo siano anche gli ultimi. La Morava ci ha nutrito... (Rakić 1981: 183).

Il testo di *Oproštajna pesma* (Canzone dell’addio), accluso alla missiva, era il dolente suggello di una stagione poetica votata, al pari di ogni velleitario proposito dell’uomo, alle fauci di un oblio malvagio, crudele, inesorabile:

Nessuna sventura e nessun Giuda
Mi hanno mai inferto un tal colpo,
Come questi calmi, costanti oblii...
(Rakić 1981: 112);

il punto di arrivo del percorso di chi l’ispirazione non l’aveva mai ricercata a freddo, inseguendo il verso chino a una scrivania, ma si era sempre dischiuso alle lusinghe della Musa sull’abbrivio di un accadimento, di un’impressione, di un moto del cuore. Potremmo definirlo poeta d’occasione, se ben altri non fossero stati gli esiti di un fervore immaginativo che seppe elevare al respiro dell’arte l’attimo e l’emozione fuggevole. Perché Rakić frappone tra il proprio vissuto sentimentale e il frammento in versi un’incisiva distanza; non smarrisce mai il senso della misura; non rinuncia a una compostezza formale e sostanziale che non trova precedenti nella poesia serba e croata (Gavrilović 1958: 76).

In una recensione alla sua seconda silloge (1912) Momčilo Bojović si soffermava in particolare sul ciclo *Na Kosovu* (Nel Cossovo) e ne immaginava, con parole di scontentata preveggenza, un successo limitato alle esigue schiere di coloro che nell’incivile preferivano lo spessore del pensiero e la solidità dei contenuti alla ridondanza degli appelli e alla retorica degli slogan politici⁴. Ma si sbagliava: ai diecimila

3 In effetti, cinque anni prima, Rakić aveva inviato un altro frutto di una vena creativa che sentiva inaridirsi a Milan Ćurčin, poeta ed editore del trimestrale “Nova Evropa”, accompagnandolo, tra il serio e il faceto, con espressioni anticipatrici di quelle del 1929: “Ecco a Lei una poesia. È la mia ultima, ultima per il tempo in cui è stata scritta e perché dopo non ve ne saranno altre. Concludo, adunque, la mia carriera di poeta e affido nelle Sue mani il mio spirito poetico. Amen” (Ćurčin 1938: 237).

4 La recensione, firmata con lo pseudonimo di Arda Čidi, apparve sul giornale belgradese “Pijemont” (n. 144 del 27 maggio del 1912; ristampata in Bojović 1978: 67–70), divenuto alla vigilia

estimatori e lettori da lui ipotizzati se ne aggiunsero ben presto altri, se è vero che numerosi combattenti serbi si gettarono nelle accanite mischie delle guerre balcaniche e del successivo conflitto mondiale recitando giust'appunto stralci o intere composizioni di quel racconto eroico, velato di scoramento, ma al tempo stesso intriso della rasserenante speranza in un domani migliore.

Nel corso di una lunga intervista al poeta (Ginevra, 1928) il giovane scrittore Branimir Ćosić, prima di cedergli la parola, gli aveva riferito dell'entusiastico trasporto di uno zio materno per il suo ciclo di canti patriottici. Una volta il fervido ammiratore

[...] cominciò, gli occhi ardenti, a recitare dinanzi a me e a mia madre i versi della sua ‚Simonida‘. Con quanto impeto, signor Rakić, con quanto slancio! E non soltanto lui, ma tutta una generazione viveva con i suoi “versi del Cossovo”. E non soltanto viveva, ma moriva anche. Mio zio, allievo sergente, cadde sul Gukoš, dopo sei settimane di esercitazioni a Skoplje. Tre giorni prima della morte ci eravamo visti mentre transitava per la stazione di Niš. Anche allora aveva recitato i suoi versi (Ćosić 1929: 184–185).

A questo punto l'intervistatore ripeté a memoria la quarta strofa di *Na Gazi Mestanu*, quella aperta dal verso “Oggi dicono a noi, figli di questo secolo”, la medesima che il soldato gli aveva declamato durante il rapido incontro nel caos di una stazione ferroviaria in tempo di guerra, quasi volesse, presago dell'incombente destino, conferire a quelle affermazioni la pregnante dignità di un testamento spirituale. Dopo un attimo di commosso silenzio, Rakić rammentò un episodio simile, di cui era stato lui stesso spettatore durante la prima guerra balcanica: “Il momento più bello l'ho vissuto, un giorno del 1912, a Gazi Mestan. Non sapendo che io fossi lì presente, un giovane ufficiale recitò la mia poesia” (Ćosić 1929: 185).

Gavrilo Princip, l'autore dell'attentato all'erede al trono d'Austria, l'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo, e alla moglie Sofia, non volle rinunciare alle *Pesme* nemmeno quando l'estrema indigenza lo costrinse a disfarsi dei pochi libri (Veljković 1939: 586). Un amico degli anni giovanili, lo scrittore e drammaturgo Borivoje Jevtić, ricordava le passeggiate al parco Kalemegdan di Belgrado assieme al fervente patriota che amava declamargli i versi di *Prelazno pokolenje* (Generazione di passaggio) e *Nasleđe* (Eredità) di Rakić, “poesie tanto ricche di stimoli per una generazione già destinata a immolarsi” (Jevtić 1938: 374). In particolare, Princip attribuiva a un altro componimento del poeta, *U kvrgama* (Ai ceppi), un chiaro significato rivolu-

della Prima guerra mondiale l'organo dei nazionalisti che da posizioni estremistiche preconizzavano una confederazione di Stati dominata dalla “Grande Serbia”, il Piemonte dei Balcani (Milutinović 1974: 118).

zionario e lo recitava nelle ore di sconforto, forse leggendovi, oltre al lamento per i connazionali in catene:

In ceppi mi hanno gettato, oh, vergogna!
Sì, tanto accadde in tempi remoti.
Ero forse colpevole? E perché? L'oscurità
Tace, e uno dopo l'altro ammutiscono tutti gli esseri.
In ceppi mi hanno gettato, oh, vergogna!

(Rakić 1981: 76),

una premonizione della sorte che gli avrebbe spezzato il filo dei giorni a soli ventiquattro anni, nello squallore di una cella della fortezza ceca di Terezin, la famigerata Theresienstadt dei *lager* nazisti. Se non altro, la precoce scomparsa gli sciolse dai ferri il corpo svigorito e gli librò nel cielo l'animo voglioso di libertà:

Volerà placido lo spirito mio nell'alto,
Come rondine marina sul vasto pelago

(Rakić 1981: 77).

Nel cupo isolamento della prigione o nella triste atmosfera dell'ospedale militare chissà quante volte il giovane recluso avrà fermato la mente su una singolare coincidenza: l'attentato del 1914 e la battaglia campale del 1389 si erano entrambi svolti, per l'imperscrutabile volontà del fato, non dell'uomo, il 28 di giugno, il *Vidovdan*, la solennità di san Vito martire, cara alla religiosità degli ortodossi balcanici. La lettura delle poesie di *Na Kosovu*, stimulate dalla lotta secolare del popolo serbo contro un altro invasore, quello ottomano, gli avrà per un attimo lenito, ci piace immaginarlo, i tormenti della dura segregazione e gli inenarrabili patimenti della grave malattia, la tubercolosi, che lo condurrà alla tomba nel giro di pochi anni.

La leggenda o mito del Cossovo, sorto intorno all'epica battaglia del 1389⁵, costituisce nell'universo letterario serbo "una specie di nucleo narrativo fisso che ricorre nella pluralità dei testi come una 'costante iconica' (*ikonische Konstanz*) nonostante le innumerevoli trasformazioni e metamorfosi" (Lazarević Di Giacomo 2014: 423). Il tema pungolerà l'estro poetico di altri autori del Novecento, in primo luogo Vasko Popa e Milosav Tešić. Nato da famiglia romena all'incrocio di due mondi linguistici

5 Quell'anno, sulla Piana dei Merli, le preponderanti forze turche, guidate dal sultano Murād I, sopraffecero la coalizione del principe serbo Lazar Hrebeljanović. Lo scontro, che di fatto dischiuse lo spazio balcanico all'invasore musulmano, destò profondo allarme nei governi e nell'opinione pubblica d'Europa, anche se in un primo momento uno degli alleati di parte cristiana, Tvrtko I Kotromanić, re di Bosnia, aveva propalato la falsa notizia della disfatta delle armi nemiche (Perillo 2021: 122–124).

diversi, il neolatino e lo slavo, ma uniti da saldi vincoli di cultura e religione, Popa, uno tra gli interpreti più vigorosi del surrealismo e dello sperimentalismo linguistico, raccolse sotto il titolo di *Kosovo polje* (La Piana dei Merli; 1971) sette composizioni di argomento patriottico⁶, che associavano modelli stilistici d'avanguardia al retaggio del medioevo serbo, scrigno inesauribile di incentivi poetici⁷:

Le nostre poesie sulla battaglia del Kosovo ed il nostro mito del Kosovo rappresentano una miniera di diamanti. Senza fine né fondo!... Io ne ho tolto solo alcuni grumi. Varrebbe la pena spendere una vita intera a portare alla luce queste preziosità... (Linguaglossa 2015).

A sua volta, Tešić, poeta, saggista e stimato glottologo, formulò in *Metohija*, ex uno struggente omaggio a quelle terre predilette dal sentimento nazionale quando ormai i destini ne erano decisi (1991). I tre cicli segnavano una svolta non soltanto nel genere civile, ma nella stessa poesia serba, ch  "in essi si coniugavano felicemente l'emozione classica e la moderna coscienza poetica" (Jovanović 2007:169).

Le celebrazioni del sesto centenario della storica battaglia e la dolorosa perdita del Cossovo ravvivarono ancor pi  la gravidanza valoriale di quel mito⁸, che si concret  con forme e contenuti inediti nella fascinosa scrittura di non pochi cantori. Tutti gli si accostarono sull'eco della memoria antica e in sintonia con le corde della propria ispirazione, ma alcuni, in particolare Milorad Đurić, Slobodan Rakitić e Milan Komnenić, seppero arricchire di motivi novelli il repertorio di sempre – uno tra i tanti, le massicce migrazioni provocate dal conflitto, considerate un *unicum* con quelle dei secoli XVII e XVIII che avevano visto la diaspora delle popolazioni serbe dalle sedi del Cossovo e della Metohija verso la Vojvodina e la Krajina austriaca (Zirojević 1996: 227).

Nella societ  serba, scossa dall'infausta sequela di avvenimenti dell'ultimo decennio del Novecento, il confine tra il genuino amor di patria e le istanze naziona-

6 Predrag Petrović ha analizzato con acume di intuito le affinit  tra le raccolte di ispirazione patriottica di Rakić e di Popa, di l  dalle divergenze a prima vista inconciliabili di "verso, lingua, metafore, figure poetiche" (2007: 187).

7 Qualche anno prima, nel 1909, nel ciclo di poemi *Na pole Kulikovom* (Sul campo di Kulikovo) Aleksandr Blok aveva celebrato la vittoria riportata nel 1380 dai russi uniti sui tataro-mongoli e i loro alleati, che "ebbe un gran significato per la coscienza nazionale, stimolandola e raducando in tutti la convinzione che i russi fossero finalmente in grado di rovesciare l'odiato giogo tataro" (Dmitriev 1989: 263). Nel clima di rottura culturale del primo Novecento in cui si muove Blok, l'evento assume altra connotazione e "diventa il simbolo della futura vittoria del popolo russo sull'intelligencija e l'europeismo" (Nivat 1989: 148).

8 Nei frangenti tempestosi dell'epoca il mito della gloriosa, ancorch  perduta battaglia fu per ragioni politiche sfruttato come fattore di mobilitazione e consenso (Arru 2010: 117).

listiche era divenuto labile⁹, sebbene l'autentica poesia sarebbe stata sempre in grado di non oltrepassarlo, ove si ancorasse, al pari di quella di Rakić, ai dettami della ragione. E però, anche in questo caso, altri criteri e prospettive di analisi potevano dettare conclusioni diverse, seppure ugualmente plausibili. In un denso e controverso saggio del 1969, *Filosofija palanke* (La filosofia del provincialismo), il pensatore e poeta Radomir Konstantinović aveva ripercorso con sguardo critico l'evoluzione delle nuove pulsioni nazionalistiche e ne aveva preavvertito le conseguenze¹⁰. Nel pensiero ispiratore del ciclo storico del cantore belgradese, di là dal velo della contiguità alla poetica di più ampio respiro europeo del *Parnasse*, l'autore aveva tra l'altro intravisto "the final and ultimate expression of Serbian patriarchal rationalism" (Konstantinović 2021: 255) e, in filigrana, la malcelata adesione a forme più o meno accentuate di irredentismo.

Di sicuro la situazione della Penisola balcanica nei primi decenni del Novecento non poteva non influenzare e premere in tal senso, e la letteratura si era assunta il compito di contribuire in termini concreti e fattivi alle aspirazioni della società in quella particolare fase storica. In realtà, "l'intero corso di modernizzazione della cultura serba, che si aprì tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, si distingueva per l'accentuato carattere nazionale e aveva in sé qualcosa del romanticismo nazionale del secolo precedente" (Palavestra 1986: 28). A nostro giudizio, però, Rakić riuscì meglio di altri a evitare i lacci di un acceso patriottismo e le esche di malaccorte rivendicazioni. Ne è una riprova il concetto basilare della poesia conclusiva del ciclo, *Minare* (Il minareto): la torre di preghiera del muezzin, che svetta bianca nella serenità della notte, non allude più all'impeto di conquista delle armate ottomane, ma, integrata tra le case del villaggio, si fa muta testimone e tangibile auspicio di riconciliazione dopo gli orrori della storia.

Rakić compose i versi del ciclo, densi di una palpabile comunione con la terra dei padri, durante il soggiorno nel Cossovo ancora soggetto allo straniero, dove l'avevano condotto gli inizi della carriera al ministero degli affari esteri. Prima della partenza il giovane diplomatico aveva consultato le principali fonti storiche e studiato i documenti d'archivio, prime fra tutte le relazioni consolari del precedente addetto serbo in quelle terre, lo scrittore e commediografo Branislav Nušić; aveva approfondito le spinose questioni etniche e politiche della provincia, inglobata nel declinante impero ottomano, ma scolpita nel cuore e nella mente dei serbi quale benamata culla della "Stara Srbija", la Vecchia Serbia dell'epico passato nazionale¹¹.

9 Per l'atteggiamento dell'*élite* intellettuale serba (e albanese) durante la crisi del Cossovo proficua risulta la consultazione dei saggi raccolti nel volume *Figura neprijateljja* (2015).

10 Il "libro della discordia serba", come è stato definito (Ćirjaković 2016), suscita ancora accesi dibattiti e scontri tra gli intellettuali serbi.

11 Ancora oggi, malgrado le mutate condizioni storiche o, forse, proprio per questo, tale sentimento si impone all'animo dei serbi, li stimola nell'orgoglio nazionale e complica una soluzione

In una relazione di servizio il vice-console prospettava, con icasticità di definizione, le due cause della precaria situazione dei serbi in quella regione: “Il governo turco e gli Arnauti”¹² (Rakić 1985: 94), e cioè la durezza della Sublime Porta e la difficile convivenza con genti di fede e cultura diversa.

Nel corso dei ripetuti soggiorni il diplomatico ebbe la possibilità di spostarsi in ogni angolo del *vilâyet* turco, disseminato di chiese e monasteri ortodossi, sia da semplice turista, insieme con la moglie Milica Kovačević, sia per visite ufficiali. In tal modo, conobbe da vicino i luoghi dell’antica sacralità serba; si avvide della grama esistenza dei connazionali, soggetti alle angherie turche; ne osservò il malfermo equilibrio con l’altra etnia; constatò gli impedimenti di ogni sorta alla libera professione del culto cristiano; toccò per mano l’inerzia e l’inettitudine delle gerarchie ortodosse che, invece di risolvere i problemi, finivano per aggravarli. Proprio a conclusione di uno di quei viaggi denunciava al superiore ministro degli esteri un fatto intollerabile e auspicava un intervento immediato: il patriarca di Peć aveva affidato la gestione del venerato monastero di Dečani alle cure del Patriarcato di Mosca, e gli abitanti dei villaggi serbi della zona, già guardinghi e timorosi di palesare la propria nazionalità in un ambiente ostile, avevano cominciato addirittura a rinnegarla, fingendosi appartenenti all’etnia di quei monaci (Jugović 2014: 182). Allo scoppio della prima guerra balcanica Rakić, malgrado il netto dissenso della famiglia, si era arruolato volontario nell’esercito serbo ed era entrato tra i primi nella città di Priština, meritandosi per la coraggiosa condotta nelle azioni belliche la medaglia d’oro al valor militare.

Cinque componimenti del ciclo del Cossovo cantano il tragico destino della Serbia con le movenze parnassiane peculiari della raccolta *Carski soneti* (Sonetti imperiali; 1930) di Jovan Dučić; una, *Na Gazi Mestanu* (A Gazi Mestan), fonde il gusto e il nitore delle rievocazioni storiche con l’esaltazione di un popolo che non aveva mai dimenticato i gloriosi avi falciati a migliaia sui campi di battaglia; di genti che, pur in sfavorevoli condizioni storiche, non avevano smarrito la propria identità; di giovani che si dichiaravano pronti all’estremo sacrificio in nome degli antichi ideali. Un’altra, *Nasleđe*, la più suggestiva e vibrante, eleva a motivo di riscatto esistenziale l’indis-

indolore del problema. Dinanzi alle istanze del governo di Belgrado di creare, in vista dell’auspicato ma arduo ingresso nell’Unione Europea, le premesse di una pacifica coesistenza tra le etnie contrapposte, non di rado si è manifestato negli ultimi anni, e non solo tra gli intellettuali, il richiamo dell’antico mito e dell’irredenta regione storica: “Per i serbi il territorio del Cossovo e della Metohija è sacro, proprio come Gerusalemme lo è per gli ebrei, e il sacro non si vende” (Kindjić 2017: 198). E le difficoltà della convivenza con l’etnia albanese sono state nell’aprile del 2023 confermate dalle violenze connesse alle contrastate elezioni amministrative nella regione.

12 Termine con il quale, a partire dal XV secolo, la cancelleria della Porta ottomana aveva preso a designare gli albanesi, fedeli sudditi dell’impero.

solubile unione con il passato. Quanto amore di donna non era riuscito a donare al poeta – l'acquietamento dello spirito dinanzi alla fugacità del tempo e alla minaccia dell'oblio – gli viene offerto dalla ritrovata comunanza con l'essenza primordiale della propria stirpe, che lo rasserena nelle ore dell'angoscia:

E disprezzo la tristezza, dimentico il dolore,
Perché in me scorre il sangue degli avi miei,
Martiri antichi ed eroi che
Morirono in silenzio sull'orrido palo

(Rakić 1981: 104).

Isidora Sekulić osservava che queste poesie, tanto celebrate e spesso preferite alle altre, segnavano l'istante in cui l'empito della coscienza nazionale sgorgava irrefrenabile dall'animo di Rakić e si concretava in versi organici con il canto popolare (1952: 28). In un corposo saggio inedito sulla sua opera lo scrittore, critico e pittore Vukašin 'VuK' Filipović, che svolse tutta l'attività di docente a Priština e conosceva a fondo la realtà della regione, dimostrava, con ampiezza di ragionamento, che i componimenti del ciclo superavano in profondità di pensiero e tragicità di vigore rievocativo ogni altra manifestazione della poesia civile del modernismo serbo (Đorđević 1997/1998: 64).

In ogni caso, nemmeno in questo genere di versi si affievolisce e perde rilievo l'autentica fisionomia del poeta, e il suo io rimane in disparte, come sempre. Schivo e geloso dei propri sentimenti già altrove, Rakić lo è ancora di più quando sprone e oggetto del canto è la diletta patria. In alcune di queste composizioni – *Božur* (La peonia), *Napuštена crkva* (Chiesa abbandonata), *Minare* – la sua personalità, che nelle liriche amorose appare talora in primo piano, si defila affatto; la sua voce si smarrisce e diviene una delle tante nel coro che esprime sofferenze e disperazione, attese e slanci vitali di tutto un popolo.

Proprio il distacco emozionale gli consente levigatezza e coerenza formale: la successione dei componimenti, quale risulta dall'edizione che Rakić curò di persona, non è quella cronologica¹³, ma risponde a una meditata logica interna e, nel medesimo tempo, si adegua a un più generale e inconscio disegno di composizione musicale¹⁴. La materia delle sette poesie è racchiusa nella cornice di un poema sinfonico; trascritta sul pentagramma di una partitura melodiosa; innervata dal *leit-motiv* dell'epica battaglia del 1389. Simili ai quadri di una sinfonia, paesaggi e scorci di

13 In effetti, altra è la cronologia delle liriche, comprese nell'arco di sette anni e pubblicate secondo questa cadenza temporale: *Minare* (1905), *Na Gazi Mestanu*, *Simonida* e *Božur* (1907), *Jefimija* (1910), *Napuštена crkva* e *Nasleđe* (1911).

14 D'altra parte, gli amici del poeta ne ricordavano la passione per la musica e il pianoforte.

natura alternano con schizzi storici; personaggi del passato rinascono a nuova vita e si impongono alla vista e alla coscienza del lettore (e dell'ascoltatore). In un crescendo drammatico l'impianto melodico procede da momenti di lirica distensione ad altri di pronunciata tensione emotiva, come in *Božur*, che apre, a mo' di preludio, il ciclo e l'ideale sinfonia¹⁵. I suoi versi iniziali, ricchi di notazioni coloristiche ancora vivide nella tenebra incipiente che si appresta ad avvolgere e uniformare il mondo, evocano lo scenario cossovano nella calma silente della notte, allor che "sogna la grande anima della luna", ma il distico conclusivo, segnato dal ritorno alla cruda realtà della storia, spezza d'improvviso la magia:

– Sbocciata da molto sangue tanto tempo fa,
Rossa e azzurra, per il Cossovo fiorisce la peonia...
(Rakić 1981: 101).

A un contesto nel quale rancori e rivalità non si erano ancora sopiti rinvia il secondo brano, *Simonida*, ispirato, come gli altri, da un caso reale, la visita del poeta al monastero di Gračanica dove aveva ammirato gli affreschi della chiesetta, anneriti dai secoli e oltraggiati da mano nemica. In special modo lo aveva colpito l'immagine della principessa bizantina della casata dei Paleologi¹⁶ che ancora bambina era stata data in sposa al re Uroš II Milutin, malgrado l'opposizione degli ambienti della corte serba e dei vertici della Chiesa bizantina (Fine 1994: 222).

Due tagli le deturpavano l'ovale, un atto vandalico premeditato che, nell'argomentare del poeta e storico letterario Svetislav Mandić, non soltanto non arrecerebbe danno all'affresco, ma ne accrescerebbe il valore simbolico e il pregio artistico. In termini che di primo acchito sembrano paradossali, il critico, apprezzato anche per l'attività di pittore e di esperto restauratore, sosteneva infatti che un eventuale intervento tecnico non avrebbe dovuto interessare lo sfregio perché il dipinto, quale si offre alla vista nell'aspetto odierno, costituiva la plastica testimonianza di un passato di violenze e il naturale complemento della poesia di Rakić, quasi configurassero, l'uno e l'altra, un'unica e inseparabile espressione d'arte (1989: 207). Gli occhi

15 Il compositore serbo Miloje Milojević (1884-1946), autore tra l'altro di una *Suite cossovara*, trasse spunto da una delle poesie del ciclo di Rakić per *La légende de Yéphimia*, sonata per violoncello e orchestra, op. 25 (Konjović 1954: 261).

16 Alle raffigurazioni della sovrana affrescate sulle pareti delle antiche chiese serbe sarebbe da aggiungere l'icona che agli inizi del Trecento Uroš II Milutin aveva donato alla basilica di san Nicola a Bari. Oggetto di numerosi rifacimenti e restauri, la pittura rappresenta a figura intera il Santo in vesti episcopali bizantine; ai due angoli del bordo superiore sono effigiati il Cristo e la Vergine e ai due angoli di quello inferiore, in posa di oranti, lo zar e la moglie, che secondo taluni studiosi sarebbe, almeno nella primitiva fattura, Simonida (Cioffari 1981: 169-170), ipotesi accolta con qualche dubbio dalla storica dell'arte Gioia Bertelli Buquicchio, laddove annota che il dipinto si presenta "[...] forse con i ritratti dei sovrani serbi Uros II e Simonida [...]" (1992: s. v. *Bari*).

deturpati della sovrana¹⁷, simili a stelle da tempo immensurabile spente, promana-
no ancora una luce viva, che getta un ponte incrollabile tra la memoria leggendaria
dell'epoca andata e la realtà tenebrosa del presente.

Nel terzo quadro, *Na Gazi Mestanu*¹⁸, è rappresentato il teatro della sanguinosa
battaglia, descritta la disperata carica dei cavalieri slavi, magnificato il loro cosciente
olocausto:

Il Cossovo divenne una fossa sterminata,
Un ossario orribile e di sconfitta glorioso
(Rakić 1981: 103).

Come già il folclore letterario francese aveva nell'epopea della *Chanson de Roland*
tramutato la rotta di Roncisvalle nel mito fondante di una nazione cristiana che si
era opposta con orgogliosa fierezza e indomito ardimento all'invasore arabo, così
gli aedi serbi innalzarono la disfatta del 1389 al livello di una vittoria spirituale; addi-
tarono i caduti a mirabile modello di edificazione morale per le nuove generazioni;
rivolsero un pressante appello alla pugna che si profilava all'orizzonte:

E oggi, quando si giunge all'ultima battaglia,
Non irradiato dallo splendore dell'aureola antica,
Io ti donerò la vita, o patria mia,
Sapendo che cosa dono e perché lo dono
(Rakić 1981: 103).

17 Nella chiesa di Gračanica furono affrescati, tra gli anni 1318 e 1321, i ritratti del committente del monastero Uroš II Milutin e della moglie Simonida (Todić 1988: 73). Come avemmo modo di constatare di persona molti anni orsono, segnano il volto della regina, danneggiato e annerito dal tempo, due piccole incisioni oblique sulle palpebre, provocate di proposito con la punta acuminata di un'arma, forse una lancia, una spada o un coltello, ma gli occhi sono quasi del tutto integri.

18 Sulla collina di Gazi Mestan, sovrastante la pianura del Cossovo, venne eretto nel 1953, a commemorazione dell'antica giornata di sconfitta e di gloria, un monumento che reca incisa la cosiddetta "maledizione di Lazzaro". I versi, stralciati dal canto popolare *Musić Stefan*, costituiscono un anatema rivolto contro quanti avessero disertato il terreno dello scontro e non avessero sacrificato la vita a difesa del suolo patrio:

Chi è serbo o di nascita serba,
E di sangue e stirpe serba
E non venne alla battaglia del Cossovo,
Non abbia la prole che il cuore desidera!
Né maschio, né femmina;
Nulla gli nasca dalla mano che sparge il seme!
Né rosso vino né bianco grano;
Si maceri di ruggine sinché gli viva la progenie!
(*Srpske narodne pjesme* 1845: 299).

Nella composizione centrale del ciclo, *Nasleđe*, il ricordo degli antenati e di coloro che sacrificarono la vita sui campi di battaglia fornisce, lo abbiamo visto poc'anzi, una lezione esemplare. Ancora a un mondo ormai scomparso, alla figura della sventurata Jefimija¹⁹, si volge in cerca di conforto il cantore, ispirato dalla contemplazione della coltre funebre di Lazar Hrebeljanović, il principe che coalizzò contro i turchi i sovrani cristiani dei Balcani, tra gli altri, il re di Bosnia Tvrtko, e immolò la propria vita sulla piana del Cossovo.

Come già la poesia *Večiti putnik* (L'eterno viandante) riecheggiava nel distico

Giammai!... La vecchia Signora dice: "La Morava
Che ci ha nutrito ci sia anche tomba"

(Rakić 1981: 88),

la canzone popolare *Smrt vojvode Prijezde* (La morte del voivoda Prijezda):

E dice la signora Jelica:
"O Prijezda, caro signore!
La Morava ci ha nutrito,
Che la Morava ci seppellisca"
(*Srpske narodne pjesme* 1845: 505),

così la strofa introduttiva di *Jefimija* riallaccia le atmosfere delle cronache e dell'*epos* orale alle vicende attuali della patria. Ove avesse spezzato l'intima continuità con la tradizione, il poeta non sarebbe stato in grado di rinnovare l'intensità di un mito al quale lo stringeva un legame sottile, ma non mai infranto (Pavlović 1974: 149):

¹⁹ Al secolo Jelena, figlia di Vojihna, signora di Drama, e moglie di Uglješa Mrnjavčević, despota di Serres, caduto assieme al fratello Vukašin, re di Serbia, nella battaglia sul fiume Marizza (1371), prodromo inquietante di quella decisiva del 1389. Alla morte del protettore, il principe Lazar Hrebeljanović, che l'aveva accolta con ogni onore a corte, Jelena collaborò per un certo tempo con la sua vedova nella conduzione degli affari di Stato, prima di rivestire l'abito religioso con il nome di Jefimija. Le tre creazioni della colta monaca si sono tramandate con singolari modalità. La poesia *Tuga za mladencem Uglješa* (Compianto per il piccolo Uglješa), composta in memoria del figlio scomparso in tenera età, fu incisa su due lamine d'argento brunito e dorate sul retro di un'icona a dittico che l'autrice donò alla chiesa cattedrale del monastero serbo di Hilandar, sul monte Athos; *Moljenje Gospodu Isusu Hristu* (Preghiera a Cristo Signore) fu ricamata sul *katapetasmos*, la tenda per la porta centrale dell'iconostasi della medesima cattedrale atonita; *Pohvala svetom knezu Lazaru* (Lode al santo principe Lazzaro) fu intessuta a lettere d'oro sul drappo di seta rossa che ricopriva le reliquie dell'eroico condottiero. Per la biografia e i componimenti di Jefimija, la più antica voce poetica della nazione serba e, in assoluto, la prima protagonista letteraria del mondo slavo, si veda la monografia della nostra allieva Barbara Lomagistro (2002: 1–140).

Jefimija, figlia del signor di Drama,
E moglie del despota Uglješa, nella pace,
Lontana dal mondo, ricolma di arcana fede,
Ricama un sudario di seta, dono pel monastero
(Rakić 1981: 105).

Il ritratto della sovrana si permea tutto dell'aura antica, ma, a un tempo, risulta in piena sintonia con le convenzioni simbolistiche che attribuivano alla figura femminile

[...] characteristics of a woman prescribed by symbolic literary conventions – not touched by her times, separated from the surrounding reality, solitary, dignified and calm – to a nationally canonized female figure” (Crnković 1999: 251).

La composizione poetico-musicale si chiude con un quadro di natura, un *pendant* paesistico di quello iniziale, che se ne differenzia, tuttavia, per la disparità dell'idea dominante. In *Božur* il finale riconduce in maniera brusca all'irriducibile e secolare contrasto tra serbi e albanesi, laddove in *Minare* le antiche ragioni di dissidio sembrano temperate, se non del tutto superate. Nella tenebra notturna si erge tranquillo il minareto bianco sulle nere case del villaggio, dove le due etnie hanno forse rinunciato all'animosità di una volta e trovato finalmente la maniera di vivere fianco a fianco:

Solo, come segno della perenne potenza
E dell'antico anelito di conquista,
Svetterà placido nella notte universale
Il bianco minareto al disopra delle nere case
(Rakić 1981: 104).

L'opera di Rakić si allontana dalla scia tradizionale della letteratura serba e non soggiace all'influsso del nume tutelare della poesia di fine Ottocento, Vojislav Ilić, al quale un'intera generazione di poeti aveva pagato un vistoso debito di riconoscenza. Altri i suoi modelli, i maestri del Parnaso e del Simbolismo francese, che lo educarono alla perfezione formale, alla precisione espressiva, alla chiarezza espositiva. Laddove Dučić, l'altro cantore emblematico di quell'epoca ricca di fermenti e innovazioni, appare sempre incline a un sincero stupore appetto ai grandi problemi esistenziali, Rakić ci viene incontro con il contegno di uomo pensoso, costantemente scettico, beffardo, ironico (Deretić 1987: 102); laddove la precedente poesia patriottica non superava quasi mai le secche di uno stile debordante e, tutto sommato,

inadatto a trasmettere e diffondere un messaggio coinvolgente e duraturo, quella di Rakić riprende la tematica con modi che trascendono il coinvolgimento affettivo; rinvigoriscono l'intensità dell'intreccio; pervengono alla solennità corale di un inno, modulato con accenti moderni, e però consentaneo alla creazione folclorica ancora viva e operante.

La sua lirica d'amore presenta cadenze, immagini e simboli che non di rado ricordano la dizione degli anonimi autori popolari, rielaborata con il gusto e le forme delle sperimentazioni poetiche del Novecento. L'aggettivazione talvolta riecheggia quella del verso orale, aperta com'è a epiteti costanti ("bistre oči/occhi acuti"; "beli svet/bianco mondo"; "beli šatori/bianche tende"); la trama ne richiama alla ribalta talune figure allegoriche – lo "stari krvnik" (l'antico boia), uno degli attributi che la religiosità popolare riservava alla Divinità suprema, che dona ma toglie anche (Nodilo 1888: 219)²⁰, o la "Kosovka djevojka" (la fanciulla del Cossovo), che all'indomani dello scontro fatale si levò di buon'ora per alleviare le pene di feriti e moribondi con un sorso d'acqua e una parola amorevole.

Nei versi di *Kondir* (La brocca), anteposti di norma a tutti gli altri nelle raccolte di Rakić (criterio condiviso nelle nostre traduzioni con testo a fronte che proponiamo al lettore in appendice), si celebra la facoltà rasserenante e riparatrice della donna, preziosa compagna dell'uomo nel deserto della vita. La giovane cossovara protagonista *in absentia* dei versi di *Kondir* e le figure femminili reali di tante altre composizioni del poeta belgradese sono accomunate dalla volontà di recare, ove riescano a superare le insidie dell'avverso fato, ristoro e consolazione – la prima, ai guerrieri dell'epica battaglia atterrati dalle armi nemiche; le altre, agli uomini piagati dai mali esistenziali che attanagliano e non danno scampo:

Mi troveranno tra loro i tuoi
Occhi acuti, o cara? Dalla brocca,
Quasi umile presagio dell'eterna pace,
Cadrà una stilla sulle ferite aperte e marce?
Cadrà la goccia che deterga i mali?

(Rakić 1981: 23).

Fonte di ispirazione è l'epica orale, come lo è la lirica popolare per altre suggestioni della poesia di Rakić – i desideri che si sciolgono come neve al sole in *Kao bajka* (Come una fiaba) o l'apparizione improvvisa dell'amata al balcone in *Adagio*. D'altra parte, l'universo della lingua e della creazione popolare, al quale le ricerche

20 Nell'immaginazione popolare soltanto "l'antico carnefice" avrebbe potuto togliere la vita a un eroe della tempra di Marko Kraljević, come si canta in *Smrt Marka Kraljevića* (La morte di Marko Kraljević) (*Srpske narodne pjesme* 1845: 440).

di Vuk Stefanović Karadžić, altamente apprezzate da Jakob Grimm²¹, avevano assicurato diritto di cittadinanza nella repubblica delle lettere europee, esercitò un'influenza enorme sugli intellettuali serbi della seconda metà dell'Ottocento e sulla formazione dello stesso Rakić, il cui nonno materno era stato un accorto studioso e indagatore di quel fenomeno letterario. Non meravigli allora che il poeta non lo abbia mai rimosso dall'animo e che i suoi versi lo riprendano, sia quando cantano, a volte con la languida musicalità delle *sevdalinke*²², il gioco dei sentimenti e della seduzione femminile, sia quando evocano, in termini egualmente logici e rattenuti, le vicende di gloria e sventura della patria serba.

Bibliografia

Arru Alessandra (2010): *Un caso di uso politico della storia: la Battaglia della Piana dei Merli (1389)*. "Acta historica et archæologica mediævalia", n. 30.

Bertelli Buquicchio Gioia (1992): *Bari*. In: *Enciclopedia dell'arte medievale*. Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma.

Bojović Momčilo (1978): *Sabrana dela*. Narodna knjiga. Beograd. III.

Cioffari Gerardo (1981): *The tsars of Serbia and the Basilica of St. Nicholas in Bari*. "Nicolaus. Rivista di Teologia Ecumenico-Patristica", n. 1.

Ćirjaković Zoran (2016): *Knjiga srpskog razdora*. "Politika". Subota, 23.04.2016. u 18:07; Online: <https://www.politika.rs/sr/clanak/353685/Knjiga-srpskog-razdora>. [accesso: 25.03.2023].

Ćosić Branimir (1929): *Jedno veče s g. Milanom Rakićem*. "Letopis Matice srpske", n. 319.

Crnković Gordana P. (1999): *Gender Construction in Literature: a Historical Survey*. In: *Gender politics in the Western Balkans: women and society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*. Edited by Sabrina P. Ramet; afterword by Branka Magaš. Pennsylvania State University Press. University Park.

Ćurčin Milan (1938): *Smrt Milana Rakića*. "Nova Evropa", XXXI/8.

Deretić Jovan (1987): *Kratka istorija srpske književnosti*. Bigz. Beograd.

21 Il filologo e scrittore tedesco, che teneva in alta considerazione lo studioso serbo, volle scrivere una prefazione per l'edizione tedesca della sua grammatica (*Kleine serbische Grammatik*), uscita a Lipsia nel 1824.

22 Sublimati dalla musica, dalla mimica e dalla pantomima, questi brevi componimenti lirici della Bosnia musulmana hanno resistito, meglio dell'epica popolare, all'usura del tempo (*Sevdalinke...* 1979: 377).

- Dmitriev Lev Aleksandrovič (1989): *La letteratura della fine del XIV secolo e della prima metà del XV*. In: *Storia della letteratura russa dei secoli 11–17*. Manuale a cura di Dmitrij Lichačev. Raduga – Edest. Mosca – Genova.
- Đorđević Miloš (1997/1998): *Neobjavljena studija Vuka Filipovića o poeziji i poetici Milana Rakića*. “Baština”, VIII.
- Figura neprijatelja: Preomišljanje srpsko-albanskih odnosa* (2015). Urednici Aleksandar Pavlović, Adriana Zaharijević, Gazela Pudar Draško, Rigels Halili. Beton. Beograd.
- Fine John V. A. (1994): *The Late Medieval Balkans. A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*. The University of Michigan Press. Ann Arbor.
- Gavrilović Zoran (1958): *Milan Rakić*. In: *Od Vojislava do Disa*. Nolit. Beograd.
- Ibrovac Miodrag (1970): *Milan Rakić – pesnik i čovek*. SANU. Beograd.
- Jevtić Borivoje (1938): *Milan Rakić u duši ‘Mlade Bosne’*. “Srpski književni glasnik”. LIV. 6–7.
- Jovanović Aleksandar (2007): *Rodoljubiva poezija Milana Rakića – podsticaji i poetika*. In: *Milan Rakić i moderno pesništvo. Zbornik radova*. Urednik Novica Petković. Institut za Književnost i Umetnost. Učiteljski Fakultet. Beograd.
- Jugović Snežana (2014): *Značaj konzularnih izveštaja Milana Rakića za istoriografiju Stare Srbije*. In: *Istoriografija i savremeno društvo. Tematski zbornik radova*. Filozofski Fakultet u Nišu, Niš.
- Kindjić Zoran (2017): *Duhovna dimenzija unutrašnjeg dialoga*. “Nacionalni interes”, XIII.
- Konstantinović Radomir (2021): *The Philosophy of Parochialism*. Edited and with an Introduction by Branislav Jakovljević. Translation by Ljiljana Nikolic and Branislav Jakovljević. University of Michigan Press. Ann Arbor.
- Konjović Petar (1954): *Miloje Milojević: kompozitor i muzički pisac*. Naučna knjiga. Beograd.
- Lazarević Di Giacomo Persida (2014): *La Wirkungsgeschichte della tradizione orale serba (M. Savičević, D. Nenadić, A. Petrov)*. In: *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana, 15–21 agosto 2003)*. A cura di Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio. Firenze University Press. Firenze.
- Linguaglossa Giorgio (2015): *Vasko Popa (1922–1991). Cinque poesie*. Traduzione di Ibolja Cikos. Presentazione a cura di Duška Vrhovac. “L’ombra delle parole. Rivista letteraria internazionale”. Online: <https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/poesie-di-vasko-popa> [accesso: 01.03.2023].
- Lomagistro Barbara (2002): *Jefimija monaca: storia di donna nella Serbia medievale*. Edizioni Parnaso. Trieste.
- Mandić Svetislav (1989): *Simonida’s eyes*. “Serbian Literary Quarterly”. Special edition on the occasion of 600 years since the Battle of Kosovo, vol. 1–3 (*Kosovo 1389–1989*).
- Milutinović Kosta (1974): *Federalističke koncepcije Svetozara Markovića i Dimitrija Tucovića*. “Balkanika”, V.

- Nivat Georges (1989): *Aleksandr Blok (1880–1921)*. In: *Storia della letteratura russa*. Diretta da Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman e Vittorio Strada. III (*Il Novecento*). 1. (*Dal decadentismo all'avanguardia*). Giulio Einaudi Editore. Torino.
- Nodilo Natko (1888): *Religija Srbâ i Hrvatâ na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog, Dio VII. Vile*. "Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti". Knjiga XCI. Razredi Filologičko-historički i Filosofičko-juridički. XXII.
- Palavestra Predrag (1986): *Istorija moderne srpske književnosti*. Srpska književna zadruga. Beograd.
- Pavlović Miodrag (1974): *Pesništvo Milana Rakića*. In: *Poezija i kultura. Ogledi o srpskim pesnicima XIX i XX veka*. Nolit. Beograd.
- Perillo Francesco Saverio (1984): *La lirica della ragione: Milan Rakić*. "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari", Terza serie, vol. 1–2.
- Perillo Francesco Saverio (2021): *Echi della battaglia della Piana dei Merli (1389) nella storiografia e nella cultura italiana*. "Fabrica Litterarum Polono-Italica", n. 1 (3).
- Petrović Predrag (2007): *Rakićevo i Popino Kosovo (O jednoj mogućoj pesničkoj recepciji Rakićeve patriotske poezije)*. In: Idem: *Milan Rakić i moderno pesništvo*. Urednik Novica Petković. Institut za Književnost i Umetnost. Učiteljski Fakultet. Beograd.
- Rakić Milan M. (1981): *Pesme*. Priredio Slobodan Rakitić. Slovo ljubve. Beograd.
- Rakić Milan M. (1985): *Konzulska pisma 1905–1911*. Priredio Andrej Mitrović. Prosveta. Beograd.
- Sekulić Isidora (1952): *Rakić poeta i njegova poezija. II. Silueta Rakića pesnika*. In: M. Rakić, *Pesme*. Predgovor I. Sekulić. Novo pokolenje. Beograd.
- Sevdalinke e canti affini* (1979). A cura di Francesco S. Perillo. "Lares", XLV, n. 3.
- Srpske narodne pjesme* (1845). Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. U štampariji Jermenskoga manastira. U Beču.
- Todić Branislav (1988): *Gračanica. Slikarstvo*. Prosveta – Jedinstvo. Beograd – Priština.
- Veljković Momir (1939): *Milan Rakić – predstavnik jedne generacije*. "Srpski književni glasnik", LVI, n. 8.
- Zirojević Olga (1996): *Kosovo u kolektivnom pamćenju*. In: *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*. Priredio Nebojša Popov. Republika. Beograd.

Abstrakt

Cykl kosowski Milana Rakicia

W eseju analizowany jest centralny segment twórczości Milana Rakicia, jednego z najważniejszych przedstawicieli serbskiego modernizmu, cykl kompozycji skupiających się na historii i bieżących sprawach regionu, od zawsze stanowiącego przedmiot

sporu między Serbią i Albanią. Wiersze te wyrastają z osobistych doświadczeń Rakicia zdobytych w Kosowie, krainie podlegającej jurysdykcji imperium osmańskiego, dokąd został wysłany na początku swojej kariery dyplomatycznej. Z siedmiu wierszy cyklu pięć opiewa tragiczny los tej ziemi, kolebki serbskiej religijności. Jeden – *Na Gazi Mestanu* – łączy zamiłowanie do rekonstrukcji historycznej poetyki Parnassiego z żarliwą obroną oraz dumnym wywyższeniem narodu serbskiego. Tekst ostatni – *Dziedzictwo* – najbardziej sugestywny i niepokojący, zwraca uwagę na nierozzerwalną więź z duchowym bogactwem przeszłości jako powód egzystencjalnego komfortu. To, czego miłość kobiety nie była w stanie dać poecie, ofiarowuje mu odkryta na nowo wspólnota z historycznym dziedzictwem własnego narodu.

Słowa kluczowe: serbski modernizm, Milan Rakić, *Cykl kosowski*, Serbia, patriotyzm

Appendice²³

KONDIR

Počuj, draga, reči iskrene i jasne
Jedne bolne duše, tvojoj duši prisne,
Pre no oluj stigne i grom strašni prasne,
I nemirno srce najedanput svise,
Počuj ove pesme uzaludno strasne.

Pre odsudnog boja ja ti nisam dao
Koprenu, ni burmu, ni azdiju, kao
Starinski junaci, po čemu ćeš mene
Pomenuti kada stigne udes zao
I zapište deca i zaplaču žene.

Sad na razbojištu leži leš do leša.
Plemići i seбри. Leži strašna smeša.
Noć se hvata. Samo munja katkad blisne.
Dok poslednje žrtve stari krvnik veša,
Nepregledna hrpa ranjenika kisne...

Hoće li me naći među njima tvoje
Bistre oči, draga? Hoće l' iz kondira,
Ko preteča skromna večitoga mira,
Pasti kap na rane što zjape i gnoje?
Hoće l' pasti kaplja što bolove spira?

Čekam. Nigde nikog. Svetlost dana gasne.
Noć prosipa tamu i časove kasne,
Ni zvezde na nebu da za trenut blisne.
– Čekam. Nigde nikog. Uz vapaje glasne
Nepregledna hrpa ranjenika kisne...

LA BROCCA

Ascolta, cara, le parole sincere e chiare
Di un'anima dolente, intima della tua,
Prima della tempesta e dell'orribile tuono,
Prima che l'inquieto cuore d'un tratto si spenga.
Ascolta queste poesie di vana passione.

Prima della battaglia decisiva non ti ho donato
Il velo, né l'anello, né il mantello, come
Gli eroi antichi, che di me
Ti rammentino quando verrà la mala sorte
E strilleranno i bimbi e piangeranno le donne.

Ora sul campo giace corpo accanto a corpo.
Nobili e villici. Giace l'orribile ammasso.
Annotta. Solo la folgore di tanto in tanto brilla.
Mentre l'antico boia impicca le ultime vittime,
Freme la massa sterminata dei feriti...

Mi troveranno tra loro i tuoi
Occhi acuti, o cara? Dalla brocca,
Quasi umile presagio dell'eterna pace,
Cadrà una stilla sulle ferite aperte e marce?
Cadrà la goccia che deterga i mali?

Attendo. Nessuno. La luce del giorno si spenge.
La notte sparge tenebra e ore tardive,
Né stelle in cielo che brillino per un attimo.
– Attendo. Nessuno. Tra gemiti risonanti
La massa sterminata dei feriti s'intride di pioggia...

23 I testi originali sono ripresi dall'edizione curata da un altro poeta serbo, Slobodan Rakitić (Rakić 1981).

NA KOSOVU

BOŽUR

Kako je lepa ova noć! Gle, svuda,
S topole, rasta, bagrema; i duda,
U mlazevima zlatokosim pada
Nesuštastvena mesečina. Sada,

Nad livadama gde trava miriše,
U rascvetanim granama, svrh njiva
Koje se crne posle bujne kiše,
Velika duša mesečeva sniva.

Sve mirno. Tajac. Ćuti polje ravno
Gde nekad pade za četama četa...
– Iz mnoge krvi izniknuo davno,
Crven i plav, Kosovom božur cveta...

SIMONIDA

(Freska u Gračanici)

Iskopaše ti oči, lepa sliko!
Večeri jedne, na kamenoj ploči,
Znajući da ga tad ne vidi niko,
Arbanas ti je nožem izbô oči!

Ali dirnuti rukom nije smeo
Ni otmeno ti lice, niti usta,
Ni zlatnu krunu, ni kraljevski veo
Pod kojim leži kosa tvoja gusta.

I sad u crkvi, na kamenom stubu,
U iskićenu mozaik-odelu
Dok mirno snosiš sudbu tvoju grubu,
Gledam te tužnu, svečanu, i belu;

I kao zvezde ugašene, koje
Čoveku ipak šalju svetlost svoju,

NEL COSSOVO

LA PEONIA

Com'è bella questa notte! Guarda, dappertutto,
Dal pioppo, dalla quercia, dall'acacia e dal gelso,
In rivoli di capelli d'oro scende
Diafano il chiarore lunare. Ora,

Sopra i prati dove l'erba profuma,
Sui rami in fiore, al disopra dei campi
Che nereggianno dopo la pioggia copiosa,
Sogna la grande anima della luna.

Tutto è pace. Silenzio. Tace il campo piano
Dove un dì cadde schiera dopo schiera...
– Sbocciata da molto sangue tanto tempo fa,
Rossa e azzurra, per il Cossovo fiorisce la peonia...

SIMONIDA

(Affresco di Gračanica)

Ti strapparono gli occhi, o bell'effigie!
Una sera, sulla lastra di pietra.
Sapendo che nessuno l'avrebbe visto,
Un albanese con il coltello ti cavò gli occhi!

Ma non ardì sfiorarti con la mano
Né il nobile volto, né la bocca,
Né la corona d'oro, né il velo regale
Sotto il quale si addensa la tua chioma.

E ora nella chiesa, sulla colonna di pietra,
Nell'adorna veste musiva
Ti guardo triste, solenne e bianca
Reggere placida il tuo reo destino;

E come stelle spente che
All'uomo pur mandano il loro chiarore,

I čovek vidi sjaj, oblik, i boju
Dalekih zvezda što već ne postoje,

Tako na mene sa mračnoga zida,
Na počađalaj i starinskoj ploči,
Sijaju sada, tužna Simonida,
Tvoje već davno iskopane oči...

NA GAZI MESTANU

Silni oklopnici, bez mane i straha,
Hladni ko vaš oklop i pogleda mrka,
Vi jurnuste tada u oblaku praha,
I nastade tresak i krvava trka.

Zaljuljano carstvo survalo se s vama...
Kad oluja prođe vrh Kosova ravna,
Kosovo postade nepregledna jama,
Kosturnica strašna i porazom slavna.

Kosovski junaci, zasluga je vaša
Što poslednji beste. U krvavoj stravi,
Kada trulo carstvo oružja se maša,
Svaki lež je svesna žrtva, junak pravi.

Danas nama kažu, deci ovog veka,
Da smo nedostojni istorije naše,
Da nas zahvatila zapadnjačka reka,
I da nam se duše opasnosti plaše.

Dobra zemljo moja, lažu! Ko te voli,
Danas, taj te voli, jer zna da si mati,
Jer pre nas ni polja ni krševi goli
Ne mogoše nikom svesnu ljubav dati!

I danas kad dođe do posledneg boja,
Neozaren starog oreola sjajem,
Ja ću dati život, otadžbino moja,
Znajući šta dajem i zašto ga dajem!

E l'uomo vede splendore, forma e colore
Di stelle lontane che più non esistono,

Così, dall'oscura parete,
Sulla lastra antica e nera di fuliggine,
Brillano ora su di me, o triste Simonida,
I tuoi occhi già da tanto tempo strappati...

A GAZI MESTAN

Cavalieri forti, senza macchia né paura,
Freddi come la vostra corazza e lo sguardo truce,
Vi slanciaste allora in un nugolo di polvere,
E fu un rombo, una corsa sanguinosa.

Il vacillante impero crollò assieme a voi...
Quando la bufera passò sul Cossovo piano,
Il Cossovo divenne una fossa sterminata,
Un ossario orribile e di sconfitta glorioso.

Eroi del Cossovo, è merito vostro
Di essere stati gli ultimi. Nel cruento terrore,
Quando il marcio impero agita le armi,
Ogni cadavere è una vittima cosciente, un eroe vero.

Oggi dicono a noi, figli di questo secolo,
Che siamo indegni della nostra storia,
Che ci ha travolti il fiume d'Occidente
E che le nostre anime temono il pericolo.

Buona terra mia, mentono! Chi ti ama,
Oggi ti ama perché sa che ci sei madre,
Perché prima di noi né i campi né le rocce brulle
Poterono dare ad alcuno un amore cosciente!

E oggi, quando si giunge all'ultima battaglia,
Non irradiato dallo splendore dell'aureola antica,
Io ti darò la vita, o patria mia,
Sapendo che cosa dono e perché lo dono!

NASLEĐE

Ja osećam danas da u meni teče
Krv predaka mojih, junačkih i grubih,
I razumem dobro, u to mutno veče,
Zašto bojne igre u detinjstvu ljubih.

I prezirem tugu, zaboravljam bolju,
Jer u meni teče krv predaka moji',
Mučenika starih i junaka koji
Umirahu ćutke na strašnome kolju.

Jest, ja sam se dugo sa prirodom rv'o,
Uspeo sam – sve se može kad se hoće –
Da na ovo staro i surovo drvo
Nakalemim najzad blagorodno voće.

I sad, ako plačem kad se mesec krene
S oreolom modrim niz nebesne pute,
Il' kad stare šume, čarobne sirene,
Jedno tužno veče zlokobno začute,

Ja osećam ipak, ispod svežih grana
I kalema novih, da, ko nekad jaka,
U korenu starom struji snažna hrana,
Neicrpna krepost starinskih junaka.

Sve iščezne tada. Zaboravljam bolju,
A preda me staju redom preci moji,
Mučenici stari, i junaci koji
Umirahu ćutke na strašnome kolju...

JEFIMIJA

Jefimija, ćerka gospodara Drame,
I žena despota Uglješe, u miru,
Daleko od sveta, puna verske tame,
Veze svilen pokrov za dar manastiru.

EREDITÀ

Sento oggi scorrere in me
Il sangue degli avi miei, eroici e rudi,
E capisco bene, in questa fosca sera,
Perché nell'infanzia amai i giochi di guerra.

E disprezzo la tristezza, dimentico il dolore,
Perché in me scorre il sangue degli avi miei,
Martiri antichi ed eroi che
Morirono in silenzio sull'orrido palo.

Sì, ho lottato a lungo con la natura,
Sono riuscito – tutto si può quando si vuole –
Su questo antico e ruvido albero
A innestare infine un nobile frutto.

E ora, se piango quando la luna si muove
Con l'azzurra aureola lungo le vie del cielo
O quando le vecchie foreste, sirene incantatrici,
Una triste sera tacciono funeste,

Sento però, al disotto dei rami freschi
E delle gemme nuove, forte come un tempo,
Nella vecchia radice scorrere possente la linfa,
Il vigore inesauribile degli eroi antichi.

Tutto dispares allora. Dimentico il dolore,
E dinanzi a me stanno in fila gli avi miei,
Martiri antichi ed eroi che
Morirono in silenzio sull'orrido palo.

JEFIMIJA

Jefimija, figlia del signor di Drama
E moglie del despota Uglješa, nella pace,
Lontana dal mondo, ricolma di arcana fede,
Ricama un sudario di seta, dono pel monastero.

Pokraj nje se krve narodi i guše,
Propadaju carstva, svet vaskolik cvili,
Ona, večno sama, na zlatu i svili
Veze strašne bole otmene joj duše.

Vekovi su prošili i zaborava pada,
A još ovai narod kao nekad grca,
I meni se čini da su naša srca
U grudima tvojim kucala još tada,

I u mučne čase narodnog sloma,
Kad svetlosti nema na vidiku celom,
Ja se sećam tebe i tvoje doma,
Despotice srpska s kaluđerskim velom!

I osećam tada da, ko nekad, sama,
Nad nesrećnom kobi što steže sve jače,
Nad plemenom koje obuhvata tama,
Stara Crna Gospa zapeva i plače...

NAPUŠTENA CRKVA

Leži stara slika raspetoga Hrista.
Mlaz mu krvi curi niz slomljena rebra;
Oči mrtve, usne blede, samrt ista;
Nad glavom oreol od kovana srebra.

Dar negdašnjeg plemstva i pobožnog sebra,
Đerdan od dukata o vratu mu blista.
Po okviru utisnuta srma čista,
A okvir je rez'o umetnik iz Debra.

Takav leži Hristos, sred pustoga hrama.
I dok neosetno, svuda pada tama,
I jato se noćnih ptica na plen sprema,

Sam u pustoj crkvi, gde kruže vampiri,
Očajan i strašan, Hristos ruke širi,
Večno čekajući pastvu, koje nema...

Attorno a lei i popoli si opprimono nel sangue,
Crollano gli imperi, il mondo intero geme,
Lei, eternamente sola, in oro e seta
Ricama le atroci sventure della sua nobile anima.

I secoli sono passati e scende l'oblio,
E ancora questo popolo come un tempo soffoca,
E a me pare che i nostri cuori
Nel tuo petto palpitavano già allora,

E nelle ore penose della rovina nazionale,
Quando luce non v'è sull'intero orizzonte,
Mi ricordo di te e della tua casata,
Sovrana serba con il velo di monaca!

E sento allora che, sola come un tempo,
Sul destino funesto che opprime sempre più forte,
Sulla stirpe che la tenebra afferra,
L'antica Signora Nera intona un canto e piange...

CHIESA ABBANDONATA

Giace in terra un vecchio quadro di Cristo crocifisso.
Un rivolo di sangue gli cola lungo il costato rotto;
Occhi spenti, labbra pallide, l'immagine della morte;
Al disopra del capo un'aureola d'argento cesellato.

Dono di nobili d'un tempo e di devoti villici,
Una collana di ducati gli brilla al collo.
La cornice d'argento puro intarsiato
Gli cesellò un artista di Debar.

Così giace Cristo, nel mezzo del tempio deserto,
E mentre, impalpabile, scende il buio
E un volo di uccelli notturni s'accinge alla preda,

Solo nella chiesa deserta, dove volteggiano i vampiri,
Desolato e terribile, Cristo allarga le braccia
Nell'eterna attesa di un gregge che non v'è...

MINARE

Strči minare iznad crnih kuća,
Tanko i belo. Noć lagano pada,
Kao dan jasna noć i kao dan vruća,
I s brežuljaka vraćaju se stada.

Voćnjaci, cveća i pesama puni,
Gde začikuju kosovi slavuje,
I na ovcama, zaraslim u vuni,
Klepetuše što ravnomerno bruje.

Ali će sve to proći, i, u času,
Nepregledna će noć ostati sama,
Obući će se svet u crnu rasu,
Progutaće ga neprozračna tama,

Samo će, kao znak istrajne moći
I osvajačkog starog nadahnuća,
Strčati mirno u toj opštoj noći
Belo minare iznad crnih kuća.

IL MINARETO

Svetta il minareto al disopra delle nere case,
Sottile e bianco. La notte scende lieve,
Notte chiara come il giorno e come il giorno calda,
E dai colli rientrano le greggi.

Nei frutteti pieni di fiori e canti
I merli gareggiano con gli usignoli,
E risuonano monotoni i campanacci
Delle pecore gonfie di lana.

Ma tutto passerà e, in un attimo,
La notte sconfinata rimarrà sola,
Si vestirà il mondo d'un saio nero,
Lo inghiottirà la fosca oscurità.

Solo, come segno della perenne potenza
E dell'antico anelito di conquista,
Svetterà placido nella notte universale
Il bianco minareto al disopra delle nere case.

Redakcja: Aleksandra Paliczuk, Katarzyna Więckowska, Marzena Wysocka-Narewska

Projekt okładki i strony tytułowej: Anna Krasnodębska-Okreglicka

Korekta: Marzena Marczyk

Łamanie: Paulina Dubiel

ISSN 2658-185X

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl oraz na stronie www.fabricalitterarum.com

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 14,25. Ark. wyd. 16,5.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2658-185X

4 2



9 772658 185408

Więcej o książce

