

Polono - Italica

# Fabrica Litterarum

2024, nr 2 (8)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO



Polono - Italice

# Fabrica Litterarum

2024, nr 2 (8)

**Anatomia radości II**

**Anatomia della gioia II**

**The Anatomy of Joy II**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2024

## 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)

## Kontakt

e-mail: [fabricalitterarum@gmail.com](mailto:fabricalitterarum@gmail.com)

[www.fabricalitterarum.com](http://www.fabricalitterarum.com)



## 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 wraz z metadanymi prosimy przysyłać korzystając z platformy OJS UŚ: <https://journals.us.edu.pl/index.php/flit/login>.

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.

## Spis treści

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

### Artykuły i rozprawy



**Jakub Momro** | Uniwersytet Jagielloński  
Saturn i Eros. Radość jako forma samowiedzy



**Ewa Graczyk** | Uniwersytet Gdański  
Radość i bunt. O *Macierzy* Marii Rodziewiczówny




**Agnieszka Jeżyk** | University of Washington  
In and Out of the Text: Polish 1920s Avant-garde Poetics of Pleasure [W tekście i poza nim. „Poetyka przyjemności” w polskiej poezji awangardowej lat dwudziestych]





**Krzysztof Rowiński** | Trinity College Dublin  
Memories of Joy for a Futureless World: Aesthetic and Political Commitment in Jasieński and Pasolini [Wspomnienie radości w świecie bez przyszłości. Zaangażowanie estetyczne i polityczne u Jasieńskiego i Pasoliniego]




**Francesca Fornari** | Università Ca' Foscari Venezia  
O anatomii radości – w archiwum

 **Paweł Marcinkiewicz** | Uniwersytet Opolski  
*W lesie, w drewnianym domku: o cnotcie radości i szczęścia w najnowszym tomie*  
Michaela Krügera


 **Tamara Trojanowska** | University of Toronto  
The Death Knell for Joy? [Podzwonne dla radości?]

 **Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak** | Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Nie/rad/ość. Felicytologiczna lektura *Dzienników* Franza Kafki


## Varia

 **Adriana Senatore** | Università degli Studi di Bari Aldo Moro  
L'immagine del Turco nelle cronache moldave in lingua slava [Obraz Turka w kroni-  
kach mołdawskich spisanych w językach słowiańskich]

## Prezentacje

 **Stanley E. Gontarski** | Florida State University  
On Fragments: A Piece of Art and the “I” – or Not [O fragmentach. Dzieło sztuki  
i „ja” – albo nie]

## Dyskusje, omówienia, glosy

 **Anna Gwadera-Dec** | Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Radość czytania (Conrada). Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii  
i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersyte-  
tu Śląskiego, Katowice 2022, 364 s.

## Indice

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

### Articoli e dissertazioni



**Jakub Momro** | Uniwersytet Jagielloński

Saturno ed Eros. La gioia come forma di conoscenza di sé



**Ewa Graczyk** | Uniwersytet Gdański

Gioia e ribellione. A proposito di *Macierz* di Maria Rodziewiczówna



**Agnieszka Jeżyk** | University of Washington

Dentro e fuori il testo. “Poetica del piacere” nella poesia d’avanguardia polacca degli anni ‘20



**Krzysztof Rowiński** | Trinity College Dublin

Ricordo di gioia in un mondo senza futuro. Coinvolgimento estetico e politico in Jasieński e Pasolini



**Francesca Fornari** | Università Ca’ Foscari Venezia

Per un’anatomia della gioia nell’archivio



**Paweł Marcinkiewicz** | Uniwersytet Opolski

*Nella foresta, in una casa di legno*: sulle virtù della gioia e della felicità nell'ultimo volume di Michael Krüger



**Tamara Trojanowska** | University of Toronto

La campana a morto per la gioia?



**Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak** | Uniwersytet Śląski w Katowicach

No/gioia. Lettura felicitologica dei *Diari* di Franz Kafka

## Varia



**Adriana Senatore** | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

L'immagine del Turco nelle cronache moldave in lingua slava

## Presentazioni



**Stanley E. Gontarski** | Florida State University

A proposito di frammenti. Un'opera d'arte e "me" – oppure no

## Discussioni, commenti, glosse



**Anna Gwadera-Dec** | Uniwersytet Śląski w Katowicach

La gioia di leggere (il Conrad). Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, 364 s.

## Contents

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

### Articles and Studies



**Jakub Momro** | Uniwersytet Jagielloński  
Saturn and Eros. Joy as a Form of Self-knowledge



**Ewa Graczyk** | Uniwersytet Gdański  
Joy and Rebellion. About *Macierz* by Maria Rodziewiczówna



**Agnieszka Jeżyk** | University of Washington  
In and Out of the Text: Polish 1920s Avant-garde Poetics of Pleasure



**Krzysztof Rowiński** | Trinity College Dublin  
Memories of Joy for a Futureless World: Aesthetic and Political Commitment in Jasiński and Pasolini



**Francesca Fornari** | Università Ca' Foscari Venezia  
The Anatomy of Joy – in the Archive



**Paweł Marcinkiewicz** | Uniwersytet Opolski  
*In the Forrest, in the Wooden House*: About the Virtue of Joy and Happiness in Michael Krüger's Latest Poetry Book





**Tamara Trojanowska** | University of Toronto

The Death Knell for Joy?



**Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak** | Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dis/joy. A felicitylogical Reading of Franz Kafka's *Diaries*

## Varia



**Adriana Senatore** | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

The Image of Turkish in Moldavian Chronicles in the Slavic Languages

## Presentations



**Stanley E. Gontarski** | Florida State University

On Fragments: A Piece of Art and the "I" – or Not

## Discussions, Overviews and Commentaries



**Anna Gwadera-Dec** | Uniwersytet Śląski w Katowicach

The Joy of Reading (Conrad). Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, 364 s.

## Wprowadzenie

Radosny mędrzec wzbudzał dotąd wyrozumiały uśmiech audytorium, co najwyżej aprobatę zmieszaną z politowaniem. Tymczasem, czego uczy nas filozofia Wschodu, poczucie szczęścia stanowi najwyższy rodzaj wtajemniczenia w nieszczęście, w cierpienie, które oswoić można tylko wzgardliwym uśmiechem. Odprysk tej prawdziwej szkoły pozytywnego myślenia, która zasklepia otwarte rany rozpaczy, mamy i w Camusowskiej postawie wyniośle roześmianego Syzyfa czy w hedonistycznych poszukiwaniach Koheleta. Nie wspominając o Platonie, Spinozie czy Wolterze. „Śmiechu warte” – w tym kolokwialnym stwierdzeniu zawiera się wielka mądrość płynąca z bolesnych doświadczeń, okraszona szczyptą cynicznej dezynwoltury. Sama kategoria radości synonimicznie powiela tę postawę, być może bardziej afirmatywnie, z mniejszym nihilistycznym myślowym zapleczem.

Określać swoje nastawienie „radosnym”, znaczy być świadomym całej palety namysłów i emocji, być otwartym na stratę, na rozpacz i śmierć. W samej radości jest również miejsce na nie-radość – nie jako jej przeciwieństwo, melancholijny rewers, lecz ustanie radości, aktorską pauzę w afirmatywnym zwrocie do świata. Nie na darmo „wiedza radosna” powołana została przez jednego z mistrzów podejrzania, a raczej „zagłądania” pod szarą podszewkę rzeczywistości. Wyrysowana tu linia myślowa wcale nie wyznacza jednak trajektorii oczywistej. Wystarczy przywołać sąd współczesnego myśliciela: „radość nie jest żadnym zagadnieniem filozoficznym – radość jest bardzo prywatna. Wprowadzanie się w stan beztroski, w stan wyobcowania, oddzielenia od siebie samego, to nie jest proste zagadnienie, ale nie jest też filozoficzne. To pewna metoda okłamywania samego

siebie”<sup>1</sup>. Wyłączenie czy też „wyprowadzenie” pojęcia poza obszar namysłu filozoficznego, ulokowanie go w „strefie prywatności” wydaje się próbą zbyt łatwego unieważnienia wagi problemu. Na taką redukcję nie godzi się Jan Gondowicz, który wygłosi piękną apologię radości – doświadczenia niepochwytnego, stojącego na granicy wyrażalności: „radość stawia opór słowom. Może jest nawet ostatnim w naszym świecie tabu. Musuje między duszą a ciałem [...]. Ulatnia się z języka. Udziela się przez uśmiech, spojrzenie, milczenie. Dlatego się o niej nie mówi”<sup>2</sup>. Wartość „musująca”, stan „ulotny”, doświadczenie objawiające się „pomiędzy” słowem a milczeniem – oto robocza definicja, pozwalająca lepiej zrozumieć intencje Autorów bloku tekstowego, budującego drugi tegoroczny numer „fabryczny” (*Anatomia radości II*).

Odnajdujemy zatem „sekwencje radosne” i w powieściowym świecie Marii Rodziewiczówny, i w awangardowych eksperymentach poetów. Stan „radosnej gorączki” dotyka bywalca filologicznego archiwum oraz artystę zamieszkującego cichy dom „na uboczu”. Cnota radości pozwala lepiej zrozumieć dylematy trudnej współczesności, a nawet wniknąć na chwilę do nieprzenikliwego świata Franza Kafki. Zgodnie z przyjętym porządkiem: to Eros i Saturn patronują tej części tomu.

Układ tematyczny działu głównego (*Artykuły i rozprawy*) dopełniony zostaje – w ramach sekcji *Varia* – tekstem Adriany Senatore, która przybliży problematykę orientalną, zawartą w kronikach mołdawskich spisanych w XV i XVI wieku. Moduł *Prezentacje* przynosi esej Stanleya E. Gontarskiego. Ten wybitny znawca twórczości Samuela Becketta, edytor i wydawca pism autora *Końcówki*, przygląda się tym razem bardzo enigmatycznemu teatralnemu dziełu Becketta: *Nie ja*. Ostatnim tekstem tomu (dział: *Dyskusje, omówienia, glosy*) jest artykuł recenzyjny Anny Gwadery-Dec. Autorka omawia w nim główne tezy monografii naukowej Agnieszki Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*.

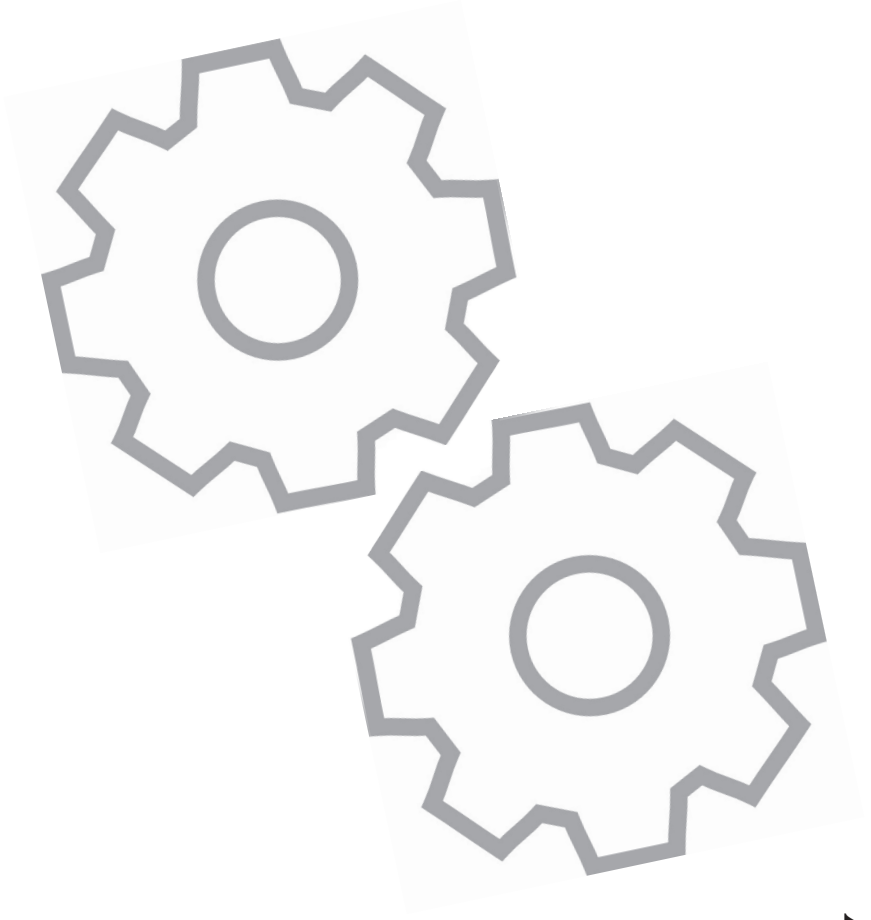
Radujmy się zatem!

Redaktorzy tematyczni numeru  
*Tadeusz Stawek, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*

---

1 *Radość: to nie jest zagadnienie filozoficzne*. Z Jackiem Hołówką rozmawia Joanna Halszka Sokołowska. „Dwutygodnik” 2012, nr 2, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3213-radosc-to-nie-jest-zagadnienie-filozoficzne.html> [dostęp: 30.09.2024].

2 J. Gondowicz (2012): *Radość: skok w bok o poranku i później*. „Dwutygodnik”, nr 2, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3190-radosc-skok-w-bok-o-poranku-i-pozniej.html> [dostęp: 30.09.2024].



ARTYKUŁY I ROZPRAWY



Jakub Momro

---

UNIwersytet Jagielloński  
e-mail: [jakub.momro@uj.edu.pl](mailto:jakub.momro@uj.edu.pl)  
 <https://orcid.org/0000-0003-2479-0599>

## Saturn i Eros Radość jako forma samowiedzy

---

### Abstract

#### Saturn and Eros. Joy as a Form of Self-knowledge

The text attempts to show joy in the modern dialectic of knowledge and reification. Both components of this dialectic lead deeper into current problems with the legitimization of science. Melancholic knowledge, personified by such figures as Walter Benjamin or Theodor W. Adorno, is an extension of this primary tension in the instrumentalization of joy as an autarkic affect on the one hand, and a nominalist utopia and fetishism of immediacy on the other. In the article, “melancholic knowledge” is accompanied by two other types of joy: Kant’s ethics of the heart and Nietzsche’s “joyful knowledge”, both seemingly phenomenological, reaching the edge of joy as a condition of possibility or impossibility of life and knowledge. In this way, one can understand the tension that truly radicalizes joyful modernity – stretched between Saturn and Eros, between cognitive theory criticism and fairy tale.

**Key words:** joy, melancholic knowledge, joyful knowledge, reification, critical theory, fairy tale

**Słowa kluczowe:** radość, wiedza melancholijna, wiedza radosna, urzeczowienie, teoria krytyczna, baśń

Dialektyka to wysiłek ocalenia określoności i konsekwencji teorii, bez wypychania jej w obłąd.

Theodor W. Adorno

„Życie jako środek poznania” – z tą zasadą w sercu można żyć nie tylko odważnie, ale żyć radośnie i śmiać się radośnie!

Friedrich Nietzsche

## Dialektyka radości

Współcześnie trudno znaleźć odpowiednie imiona dla radości. Jako kategoria egzystencjalna wydaje się dziś zbyt naiwna, jako pojęcie psychologiczne mało operacyjne, bo zbyt uproszczone i bliskie emotywnemu odruchowi albo możliwe do rozpoznania niemal wyłącznie w perspektywie naturalistycznej, wreszcie: jako kategoria z zakresu krytyki ideologii czy kulturowej ekonomii politycznej – okazuje się wartością „nieobrotową”. Wskazuje wyłącznie na wsteczny ruch w obrębie rewolucyjnego działania i opisuje wiecznie żywy problem mieszczańskiej ślepoty konsumpcyjnej oraz – w najlepszym razie – świadomości nieszczęśliwej, stając się dowodem na fałsz pięknej duszy. Można jednak spróbować odwrócić wektory w tym deterministycznym szeregu, w którym radość to *bête noire*, nierefleksyjne doznanie lub w najlepszym razie podejrzane dla świata pojęcie nowoczesności refleksyjnej. Jeśli przyjmiemy, że radość to nic innego jak nasz ukryty pod płaszczem nieszczęścia habitus, coś, do czego trudno się nie tylko przyznać, ale co z istoty swej pozostaje nieświadome, to wówczas potencjalna socjologia radości pozwoliłaby zrozumieć jej nienormatywny potencjał. Tak jakby rzeczywistości, w których żyjemy, ujmowane zwykle w sieci zależności, podległości i symbolicznej przemocy, otwierały się w swej wielości wtedy, gdy przyjmiemy, że habitus radości stanowi nie tyle wynik pracy emancypacji, lecz konieczny jej inkluz; jakby radość tworzyła rodzaj wirtualnej wartości, która aktualizuje się nie tylko w nieświadomości symbolicznej, ale w nieświadomości w ogóle. W tym sensie radość nie mieści się poza sferą symboliczną, lecz stanowi nieredukowalny cień tego, co pozornie wiemy, a co jest ideologiczną tkanką naszego życia. Skoro naczelną kategorią samowiedzy jest wyjściowa refleksja nad własną skończonością i niewspółmiernością subiektywności z samą sobą, to czy możemy pomyśleć o radości jako iskrzącym się elemencie gdzieś na obrzeżach takiego myślenia? Czy świadomość nieszczęśliwa, o której pisał Hegel, musi z intelektualnej konieczności zawierać się między skrajnymi biegunami tragedii i komedii, między Antygoną a Arystofanesem?

To, jak się zdaje, jeden z kluczowych momentów wyzwolenia się radości z poznawczo wiążącej nas struktury pierwotnego wyobcowania. Mówiąc bardziej ogólnie: czymś, co może uwolnić podmiot od ciągłego napięcia wynikającego z pierwotnej, wpisanej w świat, sprzeczności jest zapośredniczenie, czyli „termin średni” (Hegel 2002: 157). Dopiero wtedy samowiedza przestaje być abstrakcyjna, okazuje się więc wiedzą współdzieloną z innymi, a poznanie uwalnia się od naturalistycznego determinizmu – z jednej strony – i kognitywnego błędnego koła – z drugiej strony. W ten sposób epistemologia ucieleśnia się w radosnej samowiedzy – nie jest już „bezmyślną inercją”, lecz staje się delikatnością (*Empfindsamkeit*) (Hegel 2002: 65). Rodzi się ona wtedy, gdy przemija „błoga” pasywność subiektywności postrzeżenia i uczucia oraz „nędza” abstrakcji. Ale prawdziwą radość daje – w ścisłym sensie ekonomii „darowania” – „duch absolutny”. To najbardziej enigmatyczna część *Fenomenologii ducha*; docieramy tam do kresu pracy ducha, gdzie uwewnętrznione wspomnienie (*Er-innerung*) okazuje się autorytetem dla wszelkiego doświadczenia jaźni: historycznego, ale też materialnego. Hegel pokazuje, że nauka prowadzi do realnego punktu, z którego nie ma już odwrotu, słynnej „Golgoty ducha absolutnego”. Jednak tylko w takim cierpieniu może pojawić się „wewnątrz” jednostkowej samowiedzy nieokreślone radosne doznanie nieskończoności. Ostatecznie czymś, co pozwala zrozumieć ten ruch uwewnętrznienia i pamięci, okazuje się autodekonstrukcja samego pojęcia absolutu. Radość płynie nie z pojednania sprzeczności, lecz niejako wrzuca podmiot w nieustanny ruch wielości – nie ma jednego Ducha, istnieje bezmierne „królestwo duchów”, widm i powidoków, które otwierają nas, nowoczesnych, na „przemijającą wiedzę” i „przypadkowość istnienia [*Dasein*]” (Hegel 2002: 516–517).

## Gwiazdy i serca

Jednak biegunowy świat, o którym pisze Hegel, z trudem możemy dziś zapośredniczyć w inny niż poznawczy, pojęciowy czy dyskursywny sposób. W tym sensie radość okazuje się problematyczna, jej afektywny, cielesny czy biologiczny wymiar, jak śmiech w antropologii krytycznej, począwszy od Kanta, został bowiem niejako wtopiony w zmianę teoriopoznawczą – co czyni nas radosnymi, nie czyni nas jednak szczęśliwymi. W *Antropologii w ujęciu pragmatycznym* można znaleźć symptom tego inherentnego ograniczenia:

Namiętności to nowotwory czystego rozumu praktycznego, po większej części nieuleczalne. Chory bowiem nie chce być uleczony i podporządkować się panowaniu zasady, której mogłoby się to jedynie udać. Także w sferze zmysłowo-



-praktycznej rozum kroczy od tego, co ogólne, do tego, co szczegółowe, wedle zasady: dla upodobania w jednej skłonności nie pozostawiać w cieniu albo w kącie, lecz baczyć na to, by tamta mogła współistnieć z sumą wszystkich skłonności (Kant 2005: 215–216).

Czy radość pochodzi od szczęścia, czy raczej jest to stan pominięty w procesie afektywnej sublimacji, w której jaźń przechodzi na służbę dzieła, które do niego prowadzi? Tak podpowiadałyby dwie ścieżki nowoczesnego myślenia estetycznego: jedna, wywodząca się z linii idealistycznej, od Kanta i Schillera, druga – mająca swoje źródło w praktykach pisania, w której tworzenie światów jest prospektywne, wychylone w przyszłość, a nawet zawarte w języku w postaci serii katachrez czy prolepsis (jako odwrotności retrospekcji). Jak nietrudno się przekonać, pierwsza ścieżka prowadzi w ciekawsze, bardziej złożone rejony. Dla Kanta trzecia krytyka oparta na sądzie estetycznym, niezwiązanym interesami poznawczymi czy moralnymi, przetwarza pojęcie (jako rodzaj koniecznego schematu teoriopoznawczego czy też w szerszej skali: zarysu świata) w doznanie absolutnej wolności. W doświadczeniu estetycznym reguły konieczności (jak empiryczny wymiar obiektu estetycznego) nikną w obliczu pierwszeństwa królestwa celów. Przy czym nie chodzi tu o zmianę dominanty, lecz o fundamentalne unieważnienie dystynkcji na autonomię gry estetycznej i heteronomię materii, na inteligibilność i wrażeniowość. W ścisłym sensie logicznym celowość ta nie ma żadnego celu, choć zostaje on założony jako mniej lub bardziej widoczny horyzont zdarzeń, w obrębie którego się poruszamy. Nic dziwnego zatem, że dla Kanta zmiana ta, zachodząca w *Krytyce władzy sądzienia*, okazuje się najistotniejsza dla architektониki całego systemu myśli (por. Kant 1964: 11–57). Za tę zmianę płaci się sporą cenę. Jeśli bowiem „celowość bez celu” wytwarza taką sytuację między „ja” a światem, w której punktem odniesienia nie jest żadna forma ekonomii symbolicznej, popędowej czy poznawczej, to doświadczenie wolności estetycznej stanowi w istocie sytuację wolności odwróconej – inwersji znaczenia, w wyniku której wyłania się ontologiczna pustka. Tak oto rodzi się kontemplacja oraz zasada dystansu między podmiotem, odnoszącym się do przedmiotu estetycznego a samym tym obiektem, niepodlegającym regule intencjonalności. Stworzenie tego zwrotnego mechanizmu uwalnia sąd z rygoru konieczności, ale jednocześnie – na zasadzie prostego odwrócenia – niejako mści się na podmiocie, który w kontemplacji musi asystować własnej nieobecności lub własnej „wychłodzonej” neutralności (por. Blanchot 1969: 227–255).

Widać to doskonale w napięciu, jakie towarzyszy Kantowi w trakcie drobiazgowych rozstrzygnięć dotyczących z pozoru dość klasycznej formalno-afektywnej analizy różnic między pięknem a wzniosłością (por. Kant 1964: 130–187; Lacoue-Labarthe 1988). Oczywiście ekranem, na który Kant projektuje to napięcie, jest zasada reprezentacji, uobecnienia się zjawisk, ponownego ich przedstawienia w dyskursie czy

pojęciach, prezentacji jako ekspozycji obiektów materialnych oraz ekonomii politycznej – jako reguły przedstawicielstwa. Ten pozornie niewinny gest nie zależy jednak w żaden sposób już od doświadczenia estetycznego, lecz od samych warunków możliwości i niemożliwości tego doświadczenia. Harmoniczna zgodność piękna zasadza się na spójności reprezentacji (jak w malarskim przedstawieniu jakiegoś wycinka natury) z bytem samym, który w ten sposób zostaje pozbawiony swej naturalnej konstytucji. Zaś wzniosłość matematyczna (a nie wyłącznie afektywna) nie mieści się w dyspozycjach epistemicznych podmiotu – wyłania się w samym akcie poznawczym, w którym asymetria morfologiczna okazuje się również niewspółmiernością ontologiczną. Tym samym krytyka zostaje skonfrontowana z absolutnym rozpraszałym byt niezróżnicowaniem. Jak obrazowo przedstawia to Gilles Deleuze:

Niezróżnicowanie, czytamy w *Różnicy i powtórzeniu*, ma dwa aspekty: niezróżnicowaną otchłań, czarną nicość, nieokreśloną zwierzęcość, w której wszystko ulega rozpuszczeniu, lecz także białą nicość, ma nową uspokojoną powierzchnię, na której unoszą się niezwiązane określenia, niczym rozproszone członki, głowa bez szyi, ręka bez ramienia, oczy bez czoła. To, co nieokreślone, jest całkowicie niezróżnicowane, ale równie niezróżnicowane są wobec siebie nawzajem oderwane określenia [...]. Różnica przenosi ze sobą rodzaj i wszystkie pośrednie różnice. Jako przenoszenie różnicy, diafora diafory, specyfikacja momentu, gdy ostatnia różnica, różnica *species infima*, kondensuje w wybranym kierunku całość istoty i jej zachowanej jakości, zbiera tę całość w intuicyjnym pojęciu i ugruntowuje ją za pomocą definicyjnego terminu, stając się samą rzeczą niepowtarzalną i niepodzielną (1997: 63–67).

Radykalizując w ten sposób krytykę jako zasadę myślenia, Kant równocześnie sprzeciwia się strukturalnej i ekonomicznej zgodności pojęć i doświadczenia, włączając to, co nienazywalne w samym przedstawieniu, we wnętrze systemu refleksyjnego. W ten sposób jednak wprowadza (lub przynajmniej uznaje), że w samej zasadzie reprezentacji jej konstytutywnym składnikiem jest „mroczny zwiastun”, dziwne X, ukryte w poznawczej wyobraźni, które pojawia się w niemożliwej do odkrycia zasadzie świata, styku czasu i przestrzeni (por. Heidegger 1989: 143–227). O ile zatem piękno opiera się na formalnej zgodności, a w efekcie zasadzie przyjemności, o tyle wzniosłość, wieszcząc ograniczoność rozumu, z tej skończoności (a nawet do pewnego stopnia zaprogramowanej porażki krytyki jako sposobu radzenia sobie z kryzysem poznawczym) czerpie nieskończoną siłę. Należy jednak pamiętać, że ta nieskończoność jest matematyczna, to znaczy działa niczym asymptota, linia zmierzająca do zetknięcia się z osią współrzędnych w układzie wzajemnego odwzorowania. Kant, podobnie jak Leibniz, hipostazujący wielkość ideacyjną (w przypadku autora *Teodycei* będzie chodziło o rachunek różniczkowy – por. Serres 2004), odnosi sukces

jedynie połowicznie. Co prawda udaje mu się sformalizować asymetrię podmiotu i obiektu, ale musi zawiesić zasadę sądenia jako coś, co nie daje się skonkretyzować w pojęciu, a nawet w teoriopoznawczej wyobraźni, która stanowi w gruncie rzeczy podstawę całego gmachu filozofii krytycznej, co najpełniej dostrzec można w *Krytyce czystego rozumu*.

W aspekcie psychopatologicznym architektura Kantowskiego systemu musi stłumić czy wyprzeć owo niejasne miejsce, w którym rozum powołuje do życia chimery i fantazmaty (por. Foucault 2014: 146). Zarazem jednak to te ostatnie gwarantują coś, co łatwo można przeoczyć, czyli nośność i ontologiczną nienormatywność zdarzenia, w którym rozum nie mieści się w ramach danego układu odniesienia, sam ten układ bowiem znika. Jest to coś, co Jean-Luc Nancy trafnie nazwał niegdyś „nieoczekiwanością zdarzenia” (por. Nancy 2001: 15–25) – to byt subtelny, destabilizujący u podstaw system jako myśl. Jeśli z kolei rację miał Jacques Derrida, to determinizm systemu musiał zakładać spójność proporcjonalną, spychającą wszystko, co mogłoby zagrażać budowli myśli krytycznej na margines, czyniąc z tego, co znikliwe i bytowo niejasne, rodzaj ruiny, a z oprofilowania tej budowli czyniąc nieprzekraczalne granice systemu (por. Derrida 2003: 88–91).

Łatwo sobie wyobrazić, że zasada przyjemności niepostrzeżenie przechodzi w zasadę konstrukcyjną i techniczną w takim sensie, w jakim Arystoteles mówił o *technē*: jako uzupełnieniu przez narzędzie tego, czego natura sama z siebie nie jest w stanie urzeczywistnić. W efekcie konstrukcja staje się drugą naturą myśli, a sama myśl przeobraża się w rodzaj artefaktu, a więc obiektu, który nie tylko jest funkcjonalny, ale i okazuje się przedmiotem kontemplacji. A co jeśli właśnie wtedy, gdy na tej podziwianej przez nas budowli, powstałej jako dowód zdolności człowieka jako podmiotu teoretycznego i subiektywności produkującej wiedzę, pojawi się rysa czy pęknięcie? Postrzegane jako sytuacja zagrożenia: oto spoiwa konstrukcji się zaczynają rozpadać, zaś ona sama drży w posadach. Widać, że architektura, nieprzypadkowo brana przez Kanta nie tyle za metaforę systemu krytycznego, ile za macierz refleksji, okazuje się narażona na rozpad wówczas, gdy właściwa dekonstrukcja systemowej myśli, dokonuje się wtedy, gdy tej „rozbiórki” nie widzimy, czy raczej nie jesteśmy w stanie zobaczyć. Ale zastanawiające jest tu też coś innego. Opisując pole, na którym może spotkać się dynamika myślenia ze statyką formy, plastyczność refleksji z materialną bezwładnością, Kant mówi o „swobodnej grze”, jaką prowadzą ze sobą zmysły i obiekty. Niczym w *Kosmosie* Gombrowicza relacje między tymi siłami okazują się czysto arbitralne, a wolność oznacza, że kosmogeniczne traktowanie doświadczenia estetycznego to po prostu radosna emfaza przeradzająca się w rozkosz wpisana w strukturę dyskursywną i wynikającą z samego aktu mowy:

Lunęło. Luźne, gęste krople, podnosimy głowy, lunęło, woda zaczęła walić, wiatr się zerwał, popłoch, każdy pędzi pod najbliższe drzewo, ale chojary prze-

ciekają, ociekają, kapie, woda, woda, woda, włosy mokre, plecy, uda, a tuż przed nami w ciemności ciemnej, przerywanej tylko błyskami zrozpaczonych latarek, widziało się jak leje, spadającej i wtedy, w świetle tych latarek widziało się jak leje, spada, i strumienie, kaskady, jeziora, ciurka, sika, chlupie, jeziora, morza, prądy wody gulgoczącej i słomka, patyk, liść niesione wodą, znikające, łączenie się strumieni, powstawanie rzek, przeszkody, zatory i esy floresy, a górą z góry w górze potop, leje, leci, a dołem pędzący liść, znikający kawałek kory, z tego wszystkiego dreszcze, katar, gorączka, a Lena dostała anginy... (Gombrowicz 1994: 148).

Jest to więc swoboda ograniczona czy raczej sprowadzona do gry, w której niewidoczną władzę sprawuje intronizowany rozum, mieszczący się na krawędzi naszych władz przedstawieniowych. W efekcie tak sprofilowana racjonalność podaje w wątpliwość samą władzę sądenia (por. Quignard 2015: 15–75). A zatem to właśnie w tej sytuacji działa zasada przyjemności, zapieczętowana w regresywnej i infantylnej mechanice powtórzenia i naiwnej koherencji. Przyjemność ta przypomina zaspokojenie gotowej wprzód, ułożonej myśli według schematów i wariantów, permutacji i interferencji – wynalazków teoretycznych nowoczesnej nauki (por. Serres 1979).

W tym sensie Kant, głosząc moc rozumu, pokazuje również jego konsekwencje w postaci podtrzymującej go fantazmatycznej fikcji. Dopiero wtedy można zobaczyć coś, co mieści się w wyobraźni i co jest efektem jej niewidocznej pracy. Tworzy ona już nie przyjemność wynikającą z rachunku gry, lecz zasadę rzeczywistości, która nie podlega – jak chciałby Kant – prawu sublimacji i subsumcji pod pojęcie wzniosłości. Pytanie, które należałoby w tym kontekście zadać, brzmiałoby następująco: co zostaje wtedy, gdy spełni się nieustannie towarzysząca podmiotowi, podszyta lękiem fantazja rozumu konstruującego mieszczański dom, bezpieczny dla uosobionych kategorii opisujących nasze doświadczenie świata – fantazja o destrukcji, rozproszeniu i nominalistycznym zróżnicowaniu? Właśnie wtedy rodzi się coś, co niechciane przez Kanta, działa u niego ostatecznie z wielką siłą, czyli radość rodząca się w nas wtedy, gdy wszystkie możliwe formuły bytu i życia zostały już za nami, gdy schowały się za koniecznym i rzeczywistym niegdyś horyzontem zdarzeń. Tak też można wy tłumaczyć wciąż zagadkową maksymę prawa moralnego opierającą się na homologii (a więc ani prostej analogii, ani bliższej nam synergii) życia ziemskiego (w aspekcie globalnym) i życia ciał niebieskich, niezależnie od człowieka układających się w konstelacje. Nie chodzi tu o relację między antropologiczną opowieścią i rzeczywistością „wielkiego zewnątrz”. W tym sensie można rozumieć hasło Kanta skupiające najważniejszą właściwość filozofii krytycznej, czyli uznanie transcendentizmu za przewrót kopernikański myśli. Wydaje się, że tak ustawiony problem „prawa moralnego” zamyka sprawę – nauka o ciałach niebieskich legitymizuje naukowy charakter etyki.

Tymczasem właśnie z powodu tego odniesienia pojęć do porządku astronomicznego zrodziła się forma racjonalności nieantropocentrycznej, która dzięki Kopernikowi po raz pierwszy zrelatywizowała ludzką ograniczoną refleksję. Dzięki temu zmienił się przede wszystkim obraz świata, którego od tej pory nie można scalić w rygorze systemu przedstawić. „Gwiazdzone niebo” nie stanowi więc metafory nowej nauki, lecz jest jej urzeczywistnieniem – relatywność wiedzy legitymizuje się poprzez obiektywizację w dyskursie filozoficznym. Czy nie dlatego właśnie rozum musi wikłać się w kolejne antynomie? Czy nie dlatego Kant wyznaczył sztywną granicę w postaci „rzeczy samych w sobie”, czystego ruchu w obrębie czasu i przestrzeni, której nie ma się ani poznanie fenomenalne, ani czysta – niemożliwa – naoczność, która nie jest blaskiem, lecz mrokiem nieba bez gwiazd, czyli punktów orientacyjnych? Pozornie napięcie i dystans między ziemią jako porządkiem tego, co horyzontalne, a nawet tego, co po prostu płaskie, a migotliwym światem sferycznych powiązań, dałoby się zrozumieć jako właściwa relacja czy też struktura wszelkiego ludzkiego postępowania.

Niebo wyznacza rozliczne granice, tym razem możliwe do przekroczenia i poznania, wymagające przekształcenia sztywnej tablicy kategorii w nieznaną jeszcze, ledwie projektowaną *mathesis* „innego” myślenia. Gwiazdy również i w tym sensie tworzą konstelacje, układają się w mniej lub bardziej widoczne linie napięć i ciężenia grawitacyjnego, ale same te siły tworzą w czasie nowe punkty zapikowania; funkcjonalnie przypominają guziki tapicerskie, spajające się w różnych miejscach, tworzące sieć natężeń i równowagi<sup>1</sup>. Tyle że z ziemskiej perspektywy inność gwiazd zasadza się w zagadkowości ich ontologii – to, co możemy postrzec (w tym relacyjnym sensie i zakresie) okazuje się punktem nie tyle materialnym, ile matematycznym – pozbawionym czasu i przestrzeni miejscem drżącego bytu. Mówiąc bliższym nam językiem, żeby zrozumieć stanowisko Kanta, należy dostrzec, że (intuicyjnie) stosuje on trzy rozumienia punktowości. Pierwsze, fizykalne, w perspektywie którego gwiazda na nieboskłonie jest obiektem materialnym, ale – dla obserwatora – posiadające nieskończone małe rozmiary. Drugie, informatyczne, gwiazda to najmniejsza, najbardziej zredukowana forma obrazowa, piksel, widoczny na niebie, tak jak wyświetlany jest na ekranie komputerów, powstały w wyniku przetworzenia obrazu (za pomocą urządzeń do konwersji obrazu, dla Kanta ograniczającego się do protez wzroku właściwy jego czasom). Trzecie, matematyczne (najbardziej ogólne czy ideacyjne), bezwymiarowy obiekt geometryczny (jedno z elementarnych pojęć geometrii euklidesowej). To stan faktyczny i teoretyczny, w jakim Kant umieszcza podmiot nowoczesny. Peter Szendy określa te aspekty zbiorczo jako filozofikcję, czyli rodzaj transcendentalnego *science fiction*. Kanta nie opuszczało zatem pytanie, jak możliwa jest radość w świecie, w którym myślenie o relacji podmiotowości i świata w kategoriach

---

1 Pojęcia te pożyczam z topologii Jacques’a Lacana. Por. Ragland, Milovanovic, eds., 2004; Milner 2017.

homeostazy okazuje się marną formą mimetyczną, nieudanym i ideologicznie skłamanym warunkiem możliwości świata jako takiego. Tymczasem nierozwiązywalnym problemem okazuje się właśnie to, czy „aby pomyśleć, aby wziąć pod uwagę coś innego, a nawet coś całkiem innego, nie powinniśmy przejść – wprost lub pośrednio, jawnie lub skrycie – przez doświadczenie filozoficki c z e g o ś - c a ł - k i e m - i n n e g o?” (Szendy 2011: 93).

Odczarowane niebo powoduje, że moment przesilenia w akcie poznawczym i kontemplacyjna konstrukcja w doświadczeniu estetycznym wytwarza rodzaj innej obiektywności, w której warunków nie spełnia ostatecznie piękno czy wzniosłość, ani Leibnizjańska nauka o modelach matematycznych, lecz autonomia etyczna. Dlatego spojrzenie podmiotu nie dzierży już władzy epistemologicznej. Rozpoznanie relacji wnętrza i zewnątrz nie rozstrzyga się jednak absolutnie i raz na zawsze, wynika raczej z deziluzji niż z pragnienia stabilnej moralności, zanurzonej w bezmiernych wodach metafizyki. Jeśli przyjemność daje tylko poczucie radości, a więc nie dotyczy prawdziwego obrazu, migotliwego punktu w głębi przedstawienia, owej gwiazdy niewidocznej dla oka i reprezentacji wizualnej (niepodlegającej geometrii), to dzieje się tak dlatego, że – używając terminu fizjologicznego – ślepa plamka to miejsce niewidoczne dla podmiotu. Moralny podmiot nie jest wyłącznie podmiotem refleksyjnym, panującym nad światem za pomocą władzy iluzji ani podmiotem władającym obiektami za pomocą regulowania dystansu wobec świata. Ostatecznie więc kosmogoniczne prawo moralne, uwolnione od powyższych funkcji, zapowiada nadejście nowego świata, uchylającego się co prawda prawom harmonii przedustawnej, ale z którego wyłania się ogólne prawidło. Jeśli trzecia krytyka pokazywała napięcie między zasadą przyjemności a zasadą rzeczywistości wolną od kognitywnych przymusów, to krytyka moralności przenika na wskroś świat innego porządku – świat niedostępny dla ziemi jako miejsca ludzkiej i nie-ludzkiej obecności. Jeśli więc sąd estetyczny ma charakter powszechny, to znaczy w swej istocie bezmiennie wyraża roszczenie do uniwersalności, znaczy to, że jest z zasady podzielany przez wszystkich i każdego z osobna.

Ale kim są owi „wszyscy”? Sąd oparty na takim zbiorowym podmiocie okazuje się czysto antropologiczny, wolność estetyczna jest bowiem wynikiem mniej lub bardziej złożonej gry, w której naddatek afektywny nie daje się do końca skapitalizować. Tymczasem światy, jakie mają się pojawić w obrębie rozumu, są względne poznawczo – nie mogąc odkryć wszechświata do końca, czerpiemy radość, by tak rzec, starego typu, czyli teoretyczną. Oto prawo planetarnych form życia zrównuje się pod względem relatywności ontologicznej, a dalej procesu dekonstrukcji władz poznawczych. To właśnie w tym miejscu Kant próbuje sformułować swoją etyczność, która jest zależna nie tyle od myślenia w kategoriach *quasi*-jurydycznego kodeksu, ile – przede wszystkim – od instancji, o której z zasady nie mogła wspomnieć żadna z pozostałych dwóch krytyk. Moralność nie jest subiektywna i emocjonalna ani też zdarzeniowa, zdana na fałszywą uniwersalność czy raczej moc faktycznego wypadku,

lecz należy do prawa serca, przekraczającego opozycję kaprysu i powinności. Czytamy u Kanta:

Wszelkie uczucia, a przede wszystkim te, które mają sprawić tak niezwykle wysiłek, muszą działać w chwili, kiedy są gwałtowne i zanim wyszumią, inaczej niczego nie zdziałają: albowiem serce powraca w naturalny sposób do swego naturalnego, umiarkowanego pulsu życiowego i popada zatem w stan znużenia, jaki był mu przedtem właściwy; wprowadzono bowiem do niego coś, co je podnieciło, ale nic, co by je wzmocniło (Kant 2012: 249).

I dalej:

Serce uwalnia się przecież od ciężaru, który zawsze skrycie na nim ciąży, i doznaje ulgi, gdy w czystych postanowieniach moralnych [...] odkrywa się człowiekowi wewnętrzna, nawet jemu samemu niedostatecznie znana władza, mianowicie wolność wewnętrzna [...] (Kant 2012: 254–255).

„Serce” jako figura pojawia się niemal pod sam koniec *Krytyki praktycznego rozumu* i stanowi rodzaj conceptualnego skrótu, mieszczącego w sobie doświadczenie naturalne (serce jest tu organem-mięśniem podtrzymującym życie organizmu) i zarazem dyskursywne (to miejsce w znaczeniu kulturowego i historycznego, a na pewno niezwykle mocnego znaczeniowo *genius loci*). Prawo serca dokonuje więc syntezy szacunku wobec instancji litery<sup>2</sup>, jak i roszczeń subiektywności do jej pojedynczej egzystencji. W tym sensie serce jako jedyne może, by tak rzec, stanąć „przed prawem” nowoczesnego świata, w którym jednostkowość okazuje się nieodłączna od mnogości, a pozorna nieważność i idiotyzm afektywnego odruchu, stają się, jak głosił Stendhal, „obietnicą szczęścia” (1982: 98), będącą stale zanikającym punktem ludzkiej cywilizacji. W tym sensie nie da się ominąć prawa serca, nie sposób bowiem żyć bez niego – oznaczałoby to albo śmierć kliniczną, organiczną, albo – co zabija człowieka „od wewnątrz” – okazałoby się zamkiem lodowym królowej, o którym z całą bezwzględnością kultura opowiada podmiotom niczym dzieciom.

Wydaje się zatem, że ostatnie słowa Kanta to: obowiązek przeciwstawiony sentymentalizmowi, a faktyczność prawa – nowoczesne społeczeństwa, tworzy realny opór przeciwko zachciance niepowstrzymanej jednostki. Filozof wskazuje jednak na dziwną logikę, nie do końca zrozumiałą w jego kategoriach. Mówi bowiem

---

<sup>2</sup> Jak powiada Lacan, prawo w tym zakresie jest wymogiem intersubiektywności, czyli podporządkowania się konieczności symbolizacji. W procesie alienacji symbolizacja pozbawia podmiot narcystycznej iluzji o jego nieśmiertelności, wszechwiedzy i totalnej władzy nad rzeczywistością (Lacan 1999a).

o ekonomii serca jako życia powiększonego, serca jako uwewnętrznionego obiektu, który wytwarza coś, co należy nazwać radością. W odróżnieniu od wszystkich epifenomenów, które niczym maski zrywa transcendentálny rozum opierający się na obowiązku, radość nie jest wszechwładną zgodą poszczególnych naszych dyspozycji, raczej odwrotnie: mieści się ona nie tylko „w sercu”, lecz – jako taka – „staje się” w nieskończoności naszych pragnień. Pragnienie zaś działa wtedy, gdy obsada obiektu ujawnia chropawą, niepokodzoną naturę urzeczowienia – reifikacja serca jako przedmiotu ukrytego w samym podmiocie to nic innego jak nieokreślona, bezosobowa („jakakolwiek”) jednostkowość, sytuująca się poza pojęciowością. Zależność jest tu więc formalnie dość prosta: im bardziej doświadczenie serca wydaje się bezpośrednie, tym bardziej okazuje się niemożliwe, im bardziej subiektywność czuje się wyobcowana, tym bardziej odkrywa logikę serca. Jak pisał Jean-Luc Nancy, chodzi tu o pewną konkretność zalegającą niczym ociążała materia w samym urzeczowionym świecie:

Rzecz nie przypomina niczego. Rzecz przypomina „nic”. Serce rzeczy niczego nie przypomina, ponieważ wygląda jak nic. Nie wygląda jako coś, co można poznać. Nie oznacza to jednak, że przestaje się uobecniać, i że my przestajemy w nim się uobecniać, zjawiać się w tym, co jest za każdym razem i w dowolny [*quel-conque*] sposób konkretyzacją bytu. Pomyśleć to oznacza: dać się poprowadzić ku myśli konkretnej (Nancy 1990: 223).

Radość nie jest więc prostym poczuciem czy emocją, ale relacją ze światem, jaka powstaje, kiedy rozum spełnił swoją krytyczną rolę. Dlatego właśnie radość, pochodząc zarówno „z serca”, jak i „z innego świata”, to nie nagroda w świecie wartości wymiennej ani krucha wartość wpisana w ideologię pozornej antropologicznej eumeny. Być może należałoby powiedzieć, że moralna lekcja, jakiej udziela Kant, prowadzi poza wszelką możliwą teleologię – radość nie jest ani celem, ani początkiem (lub końcem) „wszystkich rzeczy” (Kant 1992), lecz spojony intensywnością doświadczenia świata – zestrojem eksperymentu myślenia oraz zmysłowego udziału w rzeczywistości. W tym także zawiera się radość jako ucieleśniona emancypacja: nie jest wzorcem wyjścia ze świata wyobcowanego, lecz *dynamis*, siłą zawartą w wielu światach zaludnianych przez nas równocześnie. Jeśli jednak spojrzymy na problem od strony granic, a nie zgodności czy asymetrii między poszczególnymi władzami sądzenia, okaże się, że radość to również noumen naszej współczesności – funkcjonalnie i negatywnie zaznacza granice naszego świata, ale jej nie-ludzkość okazuje się czysto formalna. W tym zakresie jest ona realnie (w sensie nauki krytycznej) współdzielona przez wszystkich, ale właśnie z powodu tego uniwersalizmu musi pozostać punktem w znaczeniu matematycznym – wtedy, gdy ją odczuwamy, nas już nie dotyczy. Wtedy, gdy wydaje nam się, że zginęliśmy w otchłani rozpaczy, ostatecznie staje się migoczącą



gwiazdą, której światło oświetla najdrobniejszą, najbardziej niechcianą i wzgardzoną, znikliwą i resztkową formę życia.

## Wiedza melancholijna

W tym sensie radość nowoczesna jest dużo głębsza niż fenomen wynikający z gry jako zestawu reguł i działań oraz oczywiście dużo mocniejsza w perspektywie egzystencjalnej niż afektywna i pojęciowa zgodność w ramach przyjemności bądź nawet jej odwrotność, czyli niespójność w obrębie relacji między przedstawieniem a światem. Nic dziwnego zatem, że radość stanowi jeden z elementów składowych nie tylko krytyki, ale przede wszystkim dialektyki nowoczesności. Trzy osoby odgrywają w niej zasadniczą rolę: Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno. „Wiedza radosna” tego pierwszego staje się punktem wyjścia dla jednej z głównych antynomii nowoczesnych, które zapowiada, skądinąd pierwsza ważna publikacja filozofa, poświęcona filologicznej filozofii greckiej tragedii. W *Narodzinach tragedii* pesymizm jako ludzka formacja obronna przed zasadą rzeczywistości tworzy antropologiczne uniwersum, zaś drugi element antropologii pozostaje w gruncie rzeczy nienazwany albo też (co na jedno wychodzi) ma zbyt wiele imion, aby mogły się one stać użyteczne poznawczo. Stąd też wynika tak wyjątkowa pozycja fragmentu, który nie jest zwykłą formułą poetologiczną, lecz kawałkiem prozy myśli nasyconej zarazem egzystencjalnym ciężarem i histeryczną lekkością.

To metoda, a jaki jest punkt odniesienia? W *Radosnej wiedzy* Nietzsche tworzy kalejdoskop filozoficzny, który pozwala nam uwierzyć w zniewalającą moc iluzji przedstawieniowej i w końcu przejrzeć na wskroś reguły kierujące tą iluzją. Przechodzimy zatem od konceptualizacji życia jako takiego, nieograniczonego żadną ekonomią, przez teorię namiętności i problem ateistycznej pasji, do fenomenologii nudy jako zjawiska historycznie uzależnionego od rozkwitu mieszczaństwa, zarządzającego swoim życiem wedle rozwojowej formuły sił wytwórczych. Niepewność Nietzschego wynika z antynomii samego rozumu, którą jednak filozof zbyt pośpiesznie wpisuje w system metafizycznej ideologii i postteologicznego dyskursu (jak wtedy, gdy emfaticznie mówi o śmierci Boga równoznacznej ze śmiercią języka), a wypływa z prostego rozpoznania skończoności ludzkiego losu. Ten ostatni martwi Nietzschego najmniej, bowiem pozwala odkryć radość bezpośrednią wynikającą z ozdrowieńczej świadomości tego, że ludzkość jest śmiertelna. Zarazem jednak, o czym poświadcza Martin Heidegger, taka świadomość to platońska klatka idealizmu, z której Nietzsche nie umie lub nie chce wyjść, kwestia woli bowiem również pozostaje nierozstrzygnięta (por. Heidegger 1998: 495–508). Autor *Bycia i czasu* myli się jednak, gdy wskazuje,

że Nietzsche celowo domyka i spełnia metafizykę zachodnią, wcale jej nie przekraczając. Wydaje się, że Nietzsche zmaga się bezpośrednio z Kantem (a nie z Platonem) i jego systemową myślą na prawach walki o uznanie i włączenia do niej prawidła asymetrii: im bardziej Kant będzie uspoźniał swoją myśl, tym bardziej Nietzsche w resentymentalnym geście będzie odrzucał mechanizm stabilizacji refleksji. W tym sensie wieczny powrót tego samego, zakłada, rzecz jasna, różnicę (a w aspekcie *quasi-religijnym* – politeizm), jednak przede wszystkim otwiera ludzkość na wielość – oto świat jest fałdującą się powierzchnią różnych immanencji.

Istnieje zatem całość, nie zaś autonomiczne władze poznawcze, z kolei to, co istnieje, z zasady stanowi heterogeniczne sploty ciał i dyskursów, metafor i obiektów naturalnych. Ten rodzaj podwójnego wiązania Nietzsche określa mianem *amor fati* – miłości do tego, co się wydarza, ale nie w sensie logicznej konieczności czy ściśle rozumianej ogólności, lecz w napięciu między różnymi intensywnościami, jakich doświadczamy i z jakimi możemy eksperymentować. Chodzi o eksperyment w życiu, a nie w laboratorium, którymi mogą być: ludzki mózg i umysł, a niekoniecznie wyizolowana przestrzeń badania, w której króluje metodyczna powtarzalność (por. Deleuze 2012: 71–100). Nietzsche, podobnie jak współcześni mu naukowcy, nie odrzuca błędu jako istotnego czynnika pozwalającego dokonywać koniecznej redukcji, lecz pokazuje, w jaki sposób i do jakiego stopnia błąd teoriopoznawczy niejako rozplenił się na wszystkie elementy ludzkiego doświadczenia i go zdominował. Ta konwersja epistemologii w metafizykę odebrała człowiekowi witalność, marnuje oraz wykrwawia jego istnienie, bowiem opiera się na niejawnej alienacji. Błąd, o jakim mówi Nietzsche, stanowi zarazem aspekt dekonstrukcji (którą Heidegger nazwie blisko sto lat później *Destruktion*), w którym afekt zanegowany (por. Lacan 1999b: 367–378) przez rozum instrumentalny powraca w niepowstrzymanej dynamice marzenia sennego (Nietzsche 2008: 78–79). Krzysztof Michalski określa ten błąd jako element wywoływany przez powierzchniowe zjawiska, których „nie da się ująć w ramy niezależnych od tego życia pojęć”. Toteż: „Horror i szczęście zarazem, jedno nieodzielne od drugiego: bo i szczęście, myśli Nietzsche, czerpie z tego samego źródła co groza – z ryzyka, niepewności, a więc z twórczego charakteru tego, co robimy” (Michalski 2007: 75).

Tak należy rozumieć słynną chwilę południa, w której doświadczenie suwerennego bycia nie spaja się w jednym słonecznym punkcie, lecz żyje w sposób dyskretny. Słońce w momencie szczytowym unicestwia cień, zwany później nieświadomością, jako coś nieodłącznego od ekonomii i logiki powtórzenia ogólnego. Widać tu bodaj najwyraźniej konserwatywny charakter popędowości w Nietzscheańskiej refleksji – „chwila południa” podaje w wątpliwość zasadę prospektywnej nowości. Ale ta dekonstrukcja idzie znacznie dalej, wtedy gdy filozof wyrzeka się patosu wpisanego w determinizm naprzemiennego życia i myślenia, braku i intensywności oznaczonej nie tylko ilościowo, ale również modalnie. Zaskakujące okazuje się to, że myśl

Nietzschego przypomina w tym miejscu bardziej odwrócony kantyzm niż inwersję platoizmu – granice poznania nie są realne, lecz czysto retoryczne, funkcjonalne i fantazmatyczne. Tyle tylko, że, kiedy filozof stara się zbudować mocny obraz myślenia jako uniwersalnego eksperymentu<sup>3</sup>, rezygnuje nie tylko z zasad nauk dedukcyjnych, lecz – oddzielając przyczynę i skutek – denaturalizuje świat. Dzieje się tak dlatego, że – co widać w Księdze trzeciej *Radosnej wiedzy* – ten ruch w stronę ucieczki z natury nie wynika z lęku przed przypadkiem, lecz z tragicznego (w sensie głębokim) efektu indyferencji, rozumianej jako fałsz metafizycznej zasady rzeczywistości. Powiada Nietzsche:

Gwiazdny ład, w którym żyjemy, to wyjątek; ten ład i długie trwanie, które stąd wynika, umożliwiły znowu wyjątek nad wyjątkami: powstanie życia organicznego. Ogólny charakter świata to, przeciwnie, wieczny chaos, nie w sensie braku konieczności, ale w sensie braku porządku, rozczłonkowania, formy, piękności, mądrości i jak tam jeszcze się rzeczy nazywają ludzkie kategorie estetyczne. Z punktu widzenia naszego rozumu regułą są nieudane rzuty, wyjątki zaś bynajmniej nie są ukrytym celem, a cała zabawa powtarza po wiek wieków swoją śpiewkę, która nigdy nie będzie melodią – wreszcie samo wyrażenie „nieudany rzut” jest już antropomorfizacją, z odcieniem nagany (Nietzsche 2008: 125–126).

W tym punkcie Nietzsche okazuje się również mimowolnie niezwykle przekonującym i dalekowidzącym dialektykiem nowoczesnego odczarowania, „odbóstwienia” natury i jej ponownego uznania w wielościach, płaszczyznach, napięciach, wybuchach i cielesnych intruzjach. Etyczne hasło Nietzschego brzmiałoby jako suplement do naukowej homeostazy życia pogodzonego, którą Kant widział jeszcze w rozwoju myślenia. Nośność refleksji wynikała bowiem z maksymy moralnego obowiązku wobec naturalnej, to znaczy ostatecznie kosmicznej natury wszechświata – definitywnej granicy racjonalności zamkniętej w niemej strukturze nieba.

## Baśń i urzeczowienie

W wypadku Waltera Benjamina niebo rozpościera się między materializmem astronomicznym (stąd słynny i skądinąd nadużywany termin „konstelacje”) a apoka-

---

3 „Operujemy wyłącznie rzeczami, których nie ma, liniami, płaszczyznami, ciałami, atomami, podzielnymi czasami, podzielnymi przestrzeniami – wyjaśnienie jest niemożliwe, skoro wszystko najpierw przekładamy na o b r a z, na nasz o b r a z!” (Nietzsche 2008: 130).

liptyczną alegorezą. Autor *Pasaży* wybiera jedną gwiazdę, Saturna, jako rodzaj metafigury świata pogrążonego w upadku. Bardziej jednak niż o wątek mesjański chodzi tu o zasadniczą rozprawę z wszelkimi formami naturalizmu i kognitywnego pozytywizmu. Dla Benjaminia świat pozostaje pod znakiem Saturna w tym sensie, że żadna historyczna narracja nie może zapełnić lub zakryć rozkruszonej, rozdrobnionej materii<sup>4</sup>, spełniającej podwójną rolę: efektu procesu rujnacji, jakim staje się kultura, oraz niedostępnego źródła melancholicznej struktury poznawczej. Ten skrajny moment „żałości”, będącej dyspozycją świata i przyrodzoną, niewytłumaczalną własnością podmiotu, nie da się zredukować do subiektywizmu uczucia lub ducha czasów. Przeciwnie: Benjamin wskazuje, że właściwa nowoczesność to rezultat przejścia od transcendencji symbolu do alegorii, obrazującej niemożliwość sensu w tym, co jest obrazowane. Duch modernizmu (w szerokim sensie) staje się obiektywny dzięki pracy refleksji, która zawsze koncentruje się w obiektywnym zapośredniczeniu. W odróżnieniu od Hegłowskiej epopei świadomości zmierzającej ku pojęciu jako substancji ducha Benjamin pokazuje, że wszelki mechanizm zniesienia, a więc mediacji, wokół której porządkuje się historia i przeciw-historia świadomości, nie jest już możliwy. Pojęcie staje się od razu swoją własną alegorią, uporczywie wskazującą na swą nieprzechodnią materialność, zaś historia życia to jedynie ciąg emblematów poświadczających, jak z patosem powiada filozof, „produkcję zwłok” (Benjamin 2013: 294).

Dlatego tak ważne dla zrozumienia Benjaminia są ikonologiczne analizy melancholii oraz kulturowego panowania Saturna. Ważne, ale niewystarczające. Analizy Panofsky’ego, Kilbansky’ego i Saxla zakładają kantowski ruch odniesienia do zewnętrznego świata, a więc jednak przewagę motywiki pojęciowej nad hylemorficznością, o której myśli Benjamin (Kilbansky, Panofsky, Saxl 2009; Didi-Huberman 2020). Radykalizm Benjaminia zmierza w stronę utopii, nieposiadającej niemal w żadnym stopniu wymiaru metafizyki celowości – byt zamyka się we własnej immanencji, inaczej jednak niż u Nietzschego, nie ma tu jakiegokolwiek fascynacji radosną neutralnością przypominającą ataraksję. W tym wypadku „wiedza radosna” istnieje o tyle, o ile działa powrót wypartego z krytycznej racjonalności. We fragmencie poświęconym Epikurowi i wyobrażeniu „rozległego, białawego morza” Nietzsche pisze:

Takie szczęście mógł wymyślić tylko ktoś nieustannie cierpiący, szczęście oka, które ma – przed sobą ukojone morze istnienia i nie może się dość nasycić widokiem jego powierzchni, wielobarwnej, delikatnej, rozedrganej powłoki morza – nigdy przedtem rozkosz nie odznaczała się taką skromnością (Nietzsche 2008: 73).

---

4 Ten rodzaj materializmu ma zakotwiczenie we współczesnej nauce. Por. Kabziński 2023: 303–309.

Benjamin pozostawia nam obraz już po katastrofie albo też – co czyni częściej – pokazuje katastrofę jako destrukcję ontologii czasu. Innymi słowy, ludzkie istnienie to bezosobowy element w mechanizmie coraz bardziej monstrualnych przyrododziejów. Jednak właśnie dlatego każda drobina świata, języka i wyobraźni, każdy mimowolny akt percepcyjny, poznawczy, cielesno-wrażliwy ruch podmiotu to nic innego jak nominalistyczna utopia – wszystkie te składowe to nie tylko alegorie, ale w szerszej historiozoficznej skali dialektyczne momenty zatrzymanego pochodzenia ducha. Tak oto opór materii świata zgadza się z oporem bytów urzeczowionych, które na tę kondycję urzeczowienia się nie zgadzają, przeciwko której się buntują. Dokonuje się w ten sposób twórcze zniszczenie pojęć i dyskursów, narzuconych im przez normatywne porządki nie tylko polityczne, ale też takie, które dotyczą najbardziej elementarnych pierwiastków istnienia.

Ten fundamentalny rys materialistyczny pozwala z tego świata upadłej modernizacji i subiektywnego wyobcowania wykrzesać iskry prawdy, niejako od środka przelotnie dotykające ciał, dla których aktem wolności okazuje się dobrowolne przekształcenie się w rzeczy. Jeśli to stanowisko mierzyć skalą dialektycznej radykalności, niewiele pomysłów mogłoby rywalizować z refleksją Benjamina. Wydaje się jednak, że nie chodzi mu jedynie o pokazanie skrajności nowoczesnej dialektyki urzeczowienia i emancypacji, lecz o o wiele bardziej przenikliwy, niezwykle płodny poznawczo i równie dialektyczny ruch włączania i ekspozycji niepasujących do siebie obiektów, czyli montaż. Alegoryczna konstrukcja nie zależy bowiem tylko od subtelności dyskursywnych czy pojęciowych, ale przede wszystkim zależy od odkrycia w każdym szczególe rzeczywistości jakiegoś pęknięcia czy rysy w psychologicznej, symbolicznej czy wreszcie antropologicznej motywacji. W odróżnieniu od Nietzscheańskiej różnicy między naturą a wszechświatem Benjamin, przelicytowując polityczne wizje utopii, traktuje owe ślady jako fetysze. W centralnych miejscach *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech* czytamy:

Wierność jest w pełni stosowna jedynie dla relacji człowieka ze światem rzeczy. Ten świat nie zna wyższych praw, a wierność nie zna takiego przedmiotu, do którego należałaby w sposób bardziej wyłączny niż do świata rzeczy. [...] Melancholia zdradza świat gwoźli wiedzy. Ale jej wytrwała kontemplacja włącza martwe rzeczy do swojej dziedziny, aby je ocalić (Benjamin 2013: 201).

To właśnie jest istota melancholijnego zapatrzenia w głąb: ostatnie przedmioty, które pozwalały mu jakoby najdoskonalej upewnić się o tym, co nikczemne, przeistaczają się w alegorie, te zaś wypełniają nicość, w której się ukazują, a zarazem owej nicości zaprzeczają – tak jak intencja, która na koniec nie trwa już wpatrzona wiernie w śmiertelne szczątki, lecz wiarołośnie przeskakuje ku zmartwychwstaniu (Benjamin 2013: 250).

W duchu alegorii jest on [niemiecki dramat żałobny okresu baroku – J.M.] pomyślany jako szczyłek, ułomek. Podczas gdy inne formy promienieją wspaniałe, jak pierwszego dnia, ta zachowuje obraz piękna w dniu ostatnim (Benjamin 2013: 319).

Ten dramat dialektyka materialistycznego widać wtedy, gdy melancholia (jako figura i jako doświadczenie) wzbija się ponad regresywną i narcystyczną przyjemność, na chwilę przynosi niezmierną, ale nie apokaliptyczną, zgodność rozproszonych śladów – na moment, niczym w fotograficznym kadrze, zatrzymuje stan świata. Z tych też powodów fascynacja Benjamina fotografią nie była wyłącznie kulturoznawcza, lecz dotyczyła właśnie owej sprzeczności, bez której nie ma nowoczesności jako pewnego projektu egzystencjalnego. To coś, już poza dialektycznym światem, ale niesłychanie precyzyjnie opisze Roland Barthes, jako wzajemne uwarunkowanie *punctum* i *studium*, przenika myśl o melancholijnej ekstazie – zabicia i ożywienia najdrobniejszej formy życia przez działanie na obrazie (por. Barthes 1980). Jeśli historia jest jedynie szafarką obrzędu masowej entropii, to obraz dialektyczny stanowi połączenie niewyczerpanego smutku i ucieleśnionej ekstazy. W obu przypadkach powszechność procesów destrukcji poprzez melancholię niweluje singularny podmiot na rzecz wspólnoty w ateistycznej depresji. Ale nawet wtedy (może przede wszystkim wtedy) radość jest czynnikiem, bez którego ludzkość w swej ogólności, jak w nominalnej konkretności uzyskuje dostęp do życia niewyobcowanego. Bez tych chwil istnienie poszczególnie byłoby torturą.

Jeśli Benjaminowskie myślenie w kategoriach konstelacyjnych wydawało się ekstremum dialektycznych dywersji, to filozofia Adorna wydaje się przesuniętą i niemal zupełnie pozbawioną teologicznych treści wiedzą już nie melancholijną, ale rozpaczliwą. Trudno doprawdy przeliczyć dialektykę Adorna w jej obsesji negatywności; daleko od niej sytuują się Benjamin czy tym bardziej Lukács czy Bloch, którzy znajdują wyjście ze światów wyobcowanych – odpowiednio – dzięki politycznemu zaangażowaniu i regule nadziei. Ale asceza Adorna przynosi efekty właśnie wtedy, gdy w jego myśli działa zasada „chytrości rozumu”, kiedy to nie tyle wierność patosowi negacji zbliża do prawdy, ile nieświadomość w niespodziewany sposób dostarcza wiedzy obiektywnej. To, jako się rzekło, konieczny moment „puszczenia wolno” – natężenie dialektycznej myśli musi uwolnić się ze zbytniego rygoryzmu, gdyż może okazać się, że krytyka, pierwotnie wymierzona w zastany świat, potwierdzi go tylko ze strony, by tak rzec, nadspekulatywnego dogmatyzmu, a dyskurs – zgodnie z logiką dialektyki oświecenia – przemieni się w mitologię samorzutnie „pracujących” i w rezultacie pustych pojęć. Te chwile uwalniają życiodajną energię z tego, co sam Adorno opisywał jako „kryptogramy nieszczęścia”. Tak jakby bezwiednie szukał takich miejsc w obrazie świata jako antynomicznej racjonalności, dające możliwość „pojednania różnicy”<sup>5</sup>.

5 „Filozofia, jedyna, za jaką można wziąć odpowiedzialność w obliczu rozpacy, byłaby próbą traktowania wszystkich rzeczy tak, jak przedstawiają się ze stanowiska zbawienia. [...] Trzeba

Czy faktycznie jest tak, że należy wtedy przyjąć wąską i nikłą, ale wciąż teologiczną ramę modalną, żeby pomyśleć życie szczęśliwe? Adorno nawet i w tym punkcie nie chce zrezygnować z przewagi rozumu – jego dialektyczna moc obraca się przeciw niemu samemu wtedy, gdy racjonalnie próbuje objaśnić i w ten sposób rekonfigurować elementy w pejzażu pojęciowym. Problemem zatem, inaczej niż u Benjamina, nie jest napięcie między politycznymi uwarunkowaniami utopii a materialnymi uwarunkowaniami alienacji, lecz niemożność rozbicia zależności procesu myślenia od ruchu nieskończonego zapośredniczania, który może przybrać formę fetyszyzmu. Tam zatem, gdzie u Benjamina radości zagraża fetyszyzm, u Adorna fetyszyzmem może okazać się samo myślenie, przeradzające się w złą nieskończoność sądu krytycznego. Problemem nie jest tu jednak sprostanie antynomii materii i pojęcia, napięcia między rzeczywistością *in crudo* a sublimacyjną mocą racjonalności, lecz to, że niemożliwe może się wydarzyć. Czy zatem sprawa nie wygląda tak, że autor *Dialektyki negatywnej*, nie wierząc już w utopię estetyczną, musiał napisać teorię estetyki, by zapewnić sobie szczęście w nieustannie ponawianym geście świadomościowej rozpacz? Czy sama ta rozpacz nie jest przypadkiem celowo przeszacowanym lękiem, następnie rzutowanym na naokólną dla podmiotu rzeczywistość? Nawet jeśli rozpacz i lęk tworzą niesłychanie intensywną parę masywnych afektów, to nie stanowią one jednak finalnie egzystencjalnej rękojmi, gdyż zbyt łatwo podlegają emfatycznemu wzorcowi dyskursu. Adorno, jeśli można tak powiedzieć, a co można dość łatwo sobie wyobrazić, przeszywa negatywny dreszcz, będący konwersją pozytywnego afektu; jak wtedy, gdy pisząc o muzyce, nie dostrzega jeszcze jej pojęciowego wymiaru. A zatem gdy pisanie i słuchanie w zaskakujący sposób zamieniają się miejscami, tworząc obrotową wartość samej filozofii.

Bardziej zastanawiające jest jednak przywiązanie Adorno do kategorii baśni, o której pisał już w *Dialektyce oświecenia* (por. Horkheimer, Adorno 2010: 84–85), wtedy jeszcze niepewny swego rozpoznania, że baśń wyłamuje się z dyktatu mitu. Mit zasada się na prymacie powtórzenia, które autonomizuje się oraz intensyfikuje w postaci rapsodycznej rytmizacji, baśń zależy bardziej od zagadki początku. „Był sobie raz...” za każdym razem wytwarza inny świat, w którym mitologiczna alienacja niemal nie występuje, a tak czy owak nie domaga się prostej repetycji, lecz zmiany miejsca, z którego się mówi, rewizji modalności wypowiedzi oraz tego, do kogo się mówi. Jeśli Adorno pokazuje, że Syreny to nic innego jak odwrotność przemocy patriarchy, pojęciowo panującego nad rzeczywistością, to dlatego, że ich śpiew może zostać wyparty czy ontologicznie zdegradowany, ale nie przestaje istnieć, choćby w postaci mglistego wspomnienia – jako niejasny, prawie nieobecny, niewidoczny ślad czegoś, co przynosiło niegdyś radość (Horkheimer, Adorno 2010: 65–67).

---

stworzyć perspektywy, w których świat odnajdzie się, obcy, ujawniający rysy i pęknięcia, tak jak kiedyś, biedny i zniekształcony będzie leżał w mesjanicznym świetle” (Adorno 1999: 298).

Baśń tymczasem, właściwa światu dziecięcemu, nie jest infantylną bezpośrednią ekspresją, lecz fundamentalną zmianą w przestrzeni ekonomii komunikacji. Przywracając językowi wartość użytkową, baśń nadaje tym śladom status obiektów, którymi można się nie tylko posługiwać, ale którymi można się bawić, grać, których charakter można zmieniać i które – co może najbardziej istotne – można psuć i bezkarnie niszczyć. To dlatego Adorno może nazwać dzieła sztuki nowoczesnej (wyzwalając się przy okazji z sceny uwiedzenia przez Syreny), tak przecież zależne od dyskursu negatywności, czarodziejkami w baśniach (Adorno 1995: 231).

Czy może być dziś bardziej przekonujący dowód na istnienie radości niż ekscytacja najbardziej przenikliwego i epistemologicznie uczciwego dialektyka, jakim był Adorno? Jeśli jemu wolno się cieszyć, to wydaje się, że racjonalność radości może udzielić się wszystkim. Czy nie jest tak, że na koniec nie wiemy, czy „od zawsze” konkretny początek opowiadania baśni to nie świat, którego tak się boimy, że nie możemy przestać na niego oczekiwać. Jak gdyby ten nienaiwny stan oczekiwania mógł cokolwiek rozjaśnić w mrokach nierozwiązywalnych sprzeczności, w „błędnych cieniach” czegoś, co Pascal Quignard określił jako „niegdyś” (por. Quignard 2005). Jeśli stawką dialektyki negatywnej jest honor imion, to krytyczna baśń nowoczesności przywraca radość z tego, że potrafimy jeszcze się tymi imionami bawić. Baśń ta to, według określenia Adorna, heliotrop, kwiat powszechnie występujący i równie kapryśny, choć zarazem to figura takiego życia, w którym wiedza mogłaby stać się istnieniem uwolnionym, a emancypacja mogła przestać być mrzonką politycznych fantastów. Radość to „zaślubiny erosa i poznania” (Adorno 1995: 601). Baśń ta może wyglądać następująco:

Gdy do rodziców przyjeżdża ktoś w gościnę, serce dziecka bije oczekiwaniem jeszcze niecierpliwym niż przed Bożym Narodzeniem. Nie chodzi o prezenty, ale o odmianę życia [...]. Albowiem gość przybywa z daleka. Jego przybycie jest obietnicą świata z dala od rodziny i przypomina, że na rodzinie świat się nie kończy. Tęsknotę do szczęścia nie zamkniętego w określonej postaci, do stawu salamander i bocianów, tęsknotę, którą dziecko mozolnie nauczyło się poskramiać i od której odgradziło się straszny obrazem czarnego luda, potwora, który chce je porwać – tę tęsknotę znowu teraz odnajduje bez lęku. Na to czeka całe istnienie dziecka, i tak musi potem czekać ktoś, kto nie zapomina tego, co w dzieciństwie najlepsze. Miłość liczy godziny do chwili, gdy gość przekroczy próg i wskrzesi wyblakłe życie niepostrzeżonym: „Oto znowu/Przybyłam z dalekiego świata” (Adorno 1999: 210–211).



## Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1995): *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Adorno Theodor W. (1999): *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Barthes Roland (1980): *Le chambre claire. Notes sur la photographie*. Gallimard-Seuil, Paris.
- Benjamin Walter (2013): *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przeł. A. Kopacki. Sic!, Warszawa.
- Blanchot Maurice (1969): *L'Entretien infini*. Gallimard, Paris.
- Deleuze Gilles (1997): *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. KR, Warszawa.
- Deleuze Gilles (2012): *Nietzsche i filozofia*. Przeł. B. Banasiak. Oficyna, Łódź.
- Derrida Jacques (2003): *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Didi-Huberman Georges (2020): *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*. Przeł. T. Stróżyński. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Foucault Michel (2014): *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. Komendant. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Gombrowicz Witold (1994): *Kosmos*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (2002): *Fenomenologia ducha*. Przeł. Ś.F. Nowicki. Aletheia, Warszawa.
- Heidegger Martin (1989): *Kant a problem metafizyki*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Heidegger Martin (1998): *Nietzsche*. Przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner [et al.]. T. 2. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W. (2010): *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. M. Łukasiewicz. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Kabziński Andrzej (2023): *Kosmochemia. Ewolucja i budowa wszechświata*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kant Immanuel (1964): *Krytyka władzy sądzienia*. Przeł. J. Gałęcki. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kant Immanuel (1992): *Koniec wszystkich rzeczy. O nowo powstałym wyniosłym tonie w filozofii*. Przeł. M. Żelazny. Comer, Toruń.
- Kant Immanuel (2005): *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*. Przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska. Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa.
- Kant Immanuel (2012): *Krytyka praktycznego rozumu*. Przeł. J. Gałęcki. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Kilbansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (2009): *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kryczyńska. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Lacan Jacques (1999a): *Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*. In: Idem: *Écrits*. Éditions du Seuil, Paris, s. 490–526.
- Lacan Jacques (1999b): *Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur „Verneinung” de Freud*. In: Idem: *Écrits*. Éditions du Seuil, Paris, s. 367–378.
- Lacoue-Labarthe Philippe (1988): *La vérité du sublime*. In: *Du sublime*. Belin, Paris, s. 123–188.
- Michalski Krzysztof (2007): *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Znak, Kraków.
- Milner Jean-Claude (2017): *Dzieło jasne. Lacan, nauka, filozofia*. Przeł. M. Gusin. Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa.
- Nancy Jean-Luc (1990): *Le cœur des choses*. In: Idem: *Une pensée finie*. Galilée, Paris, s. 197–236.
- Nancy Jean-Luc (2001): *Nieoczekiwaność zdarzenia*. Przeł. M. Kwietniewska. „Principia”, nr 30–31, s. 15–35.
- Nietzsche Friedrich (2008): *Radosna wiedza*. Przeł. M. Łukasiewicz. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Quignard Pascal (2005): *Sur le jadis*. Gallimard, Paris.
- Quignard Pascal (2015): *Critique du jugement*. Galilée, Paris.
- Ragland Ellie, Milovanovic Dragan, eds. (2004): *Lacan: Topologically Speaking*. Other Press, New York.
- Serres Michel (1979): *Hermès. L'interférence*. Éditions de Minuit, Paris.
- Serres Michel (2004): *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. PUF, Paris.
- Stendhal (1982): *O miłości*. Przeł. T. Żeleński (Boy). W: Stendhal: *Dzieła wybrane*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szendy Peter (2011): *Kant chez les extraterrestres. Philosophictions cosmopolitiques*. Éditions de Minuit, Paris.

## Abstract

### Saturno ed Eros. La gioia come forma di conoscenza di sé


Il testo è un tentativo di mostrare gioia nella dialettica moderna, tra conoscenza e reificazione. Entrambe le componenti di questa dialettica ci fanno immergere ancor più negli odierni problemi relativi alla legittimità della scienza.

La conoscenza malinconica, personificata da figure come Walter Benjamin o Theodor W. Adorno, è un'estensione di questa tensione primaria nella strumentalizzazione

della gioia come affetto autarchico (da un lato) e utopia nominalista e feticismo dell'immediatezza (dall'altro). Nell'articolo, alla "conoscenza malinconica" si accompagnano altri due tipi di gioia: l'etica del cuore di Kant, e la "conoscenza gioiosa" di Nietzsche, entrambe apparentemente fenomenologiche, raggiungono il confine della gioia come condizione di possibilità o impossibilità della vita e della conoscenza. In questo modo si può comprendere la tensione che radicalizza davvero la gioiosa modernità: tra Saturno ed Eros, tra critica epistemologica e fiaba.

**Parole chiave:** gioia, conoscenza malinconica, conoscenza gioiosa, reificazione, teoria critica, fiaba

Ewa Graczyk

UNIwersytet Gdański  
e-mail: [ewa.graczyk@ug.edu.pl](mailto:ewa.graczyk@ug.edu.pl)  
 <https://orcid.org/0000-0002-6134-2798>

## Radość i bunt. O *Macierzy* Marii Rodziewiczówny

### Abstract

#### Joy and Rebellion. About *Macierz* by Maria Rodziewiczówna

The writer tells the story of a protagonist named Pokotyńka, who, from being a despised prostitute, becomes a woman worthy of (also social) trust. This process has a very unexpected course because it is accompanied by an extraordinary duel of moments of rebellion and joy with depression and conformism. The main protagonist's evolution is related to the transformations of other characters – her father and her lover, who also has a dark past. It is worth emphasizing the importance of nature in Rodziewiczówna's text; her approach to nature is amazingly empathetic and close to us.

**Key words:** author, sexuality, Christianity, rebellion, culture of laughter

### 1.

Kiedy pierwszy raz przeczytałam powieść Marii Rodziewiczówny *Macierz* (pamiętam, że poleciła mi ją Kasia Bratkowska, w pięknych latach pojawienia się wybitnie zdolnych feministycznych literaturoznawczyń: Agaty Araszkiwicz, wspomnianej Kasi Bratkowskiej, Barbary Smoleń i Kazi Szczuki), byłam bardzo zdziwiona, że tak dawno temu kobieta mogła tak, wydaje się: lekko, odrzucić mnóstwo uprzedzeń. Dziś to wrażenie pozostaje we mnie, a nawet się umacnia, mogłabym również dodać,

że *Macierz* ma w sobie taką siłę, jakby napisały ją razem Maria Rodziewiczówna i Anna Świrszczyńska, jakby dźwięczała w niej moc siostrzanych więzi lesbijskiego kontinuum<sup>1</sup>.

Żeby zrozumieć, co się w tej powieści wydarzyło, muszę ją, niestety, opowiedzieć, bo jest wśród literaturoznawców i literaturoznawczyń słabo znana, na pierwszy rzut oka wydaje się bowiem błaha. Zdradzę przez to niektóre tajemnice sensacyjnego wątku powieści (dotyczące kochanka bohaterki).

Zadziwia przede wszystkim pierwszoplanowa kobieca postać. Przez długi czas nie poznajemy jej prawdziwego imienia, a to, *nomen omen*, Magdalena. Na początku powieści autorka posługuje się tylko przezwiskiem bohaterki, pod którym wszyscy dziewczynę znają: zwą ją Pokotyńka. Dziś ta przezwa brzmi niewinnie, ale to efekt niezrozumienia. Obelżywe przezwisko Magdaleny piętnuje ją jako tę, która się zawodowo pokłada: heroina *Macierzy* była prostytutką.

Nie od razu dowiadujemy się, jak do tego doszło, że stała się dla wszystkich Dziwką: namiętna dziewczyna z zaścianka pokochała przystojnego chłopca Hipolita Łabędzkiego, który przez pewien czas zabawił się nią do woli. Kiedy dostał bilet do carskiego wojska, Magda poszła za nim, a on ją porzucił, katując na pożegnanie bez litości. Zrozpaczona dziewczyna została wtedy pracownicą seksualną (posługując się teraz współczesnym językiem), podążającą za wojskiem i obsługującą żołnierzy. Potem wróciła w rodzinne okolice, do miasteczka Orany (a nie do zaścianka, w którym się urodziła). Kiedy zachorowała na tyfus, porzuconą w lesie odnalazł leśniczy Szczepański, wezwał lekarza, pozwolił zostać w swoim domu i otoczył opieką. Pokotyńka pozostała w leśniczówce, zaczęła gospodarować u samotnego melancholika, wprowadzając tam nowe porządki. Zmieniła się zupełnie i mało kiedy pojawiała się w Oranach. Aż pewnego dnia Wiktora Szczepańskiego oskarżono o to, że zabił niejakiego Jasińskiego, kontrolera przybyłego do księżęcego majątku, w którym leśniczy pracował.

Kochanek Magdy (autorka długo nie pisze o miłosnej relacji dwojga, ale po pewnym czasie zawiadamia czytelniczki i czytelników, że dziewczyna jest w ciąży, a wiemy, że tylko Szczepański mógł być ojcem dziecka) nie zaprzeczył zarzutowi zabójstwa i pozwolił na to, żeby skazano go za czyn, którego raczej nie popełnił (choć początkowo to, czy zabił, nie jest jasne). Ktoś, kto prawdopodobnie zbrodni dokonał, cały czas chce odzyskać dokumenty, które miał Szczepański, a które Magdzie udaje się ukryć, za co zresztą ścigają ją funkcjonariusze prawa. Leśniczego czeka proces i pięcioletnia odsiadka w rosyjskim więzieniu. W konsekwencji na długo znika zatem z fabularnej opowieści, a pierwszy narracyjny plan zajmują bez reszty losy bohaterki.

---

1 Posługuję się, oczywiście, słynnym terminem Adrienne Rich. W uświadomieniu sobie istnienia ważnego dziedzictwa literatury zbuntowanych Polek – Marii Konopnickiej, Marii Rodziewiczówny i Anny Świrszczyńskiej – pomogła mi lektura książki Katarzyny Szopy. Por. Szopa 2023.

Warunki przetrwania dla Magdy – pogardzanej, bezdomnej, ściganej, a w dodatku ciężarnej – są skrajnie trudne. Akcja powieści toczy się pośród ukochanego krajobrazu Rodziewiczówny, w błotach pińszczyzny, w pierwszej części ukazanych najpierw jesienią, a potem zimą. Pokotynka znajduje schronienie pośród tych bagien, w zrujnowanym młynie, w którym zabił się kiedyś jego właściciel. Późnym latem rodzi tam synka.

Najgorzej jest u schyłku zimy, na przedwiośniu. Wprawdzie z końcem zimy Magda i pies Szczepańskiego, którym z oddaniem się opiekuje, mają już co jeść, bo dziewczyna łowi ryby (na przednówku głodowali okrutnie), ale za to:

Wody wezbrały ogromne. Oprócz tej łatki ziemi, na której młyn stał i wierzb kilka, reszta pustkowiec, jak okiem sięgnąć, była morzem, nad którym gdzieś czuby łóz było widać, wreszcie zajęła woda i rozwaloną chałupę.

Pokotynka, brodząc po izbie wyżej kolan, uratowała swe mienie między wierzbowe rosochy i sama z psem przesiedziała tam dwa dni.

Przytuleni do siebie, trwali cierpliwi, patrząc na nurt pod drzewem i na bezbrzeżną toń wokół.

Gdy głód dokuczał, gryźli suchą jak drzazga rybę, a gdy niewygodne położenie stawało się męczarnią członków, kobieta zsuwała się w wodę lodowatą, przeciągała się, prostowała i wracała na powrót na wierzbę (Rodziewiczówna 1983: 60).

Potem następuje narracyjna elipsa. Nie wiemy, jak przeżyła bohaterka samotny poród w młynie wisielca. Kiedy widzimy ją ponownie w drugiej powieściowej odśrodku, jest jesień, dziewczyna podąża z niemowlęciem na rękę do swojego rodzinnego zaścianku, do ojca Kałaura. Początkowo rodzic nie rozpoznaje w żebraczkę córki i odsyła ją do kuchni, gdzie bohaterka spotyka ciotkę, pannę Teofilę. Gdy Kałaur dowiaduje się, że nędzarka to jego jedynaczka, uderza ją pogrzebaczem po głowie. Cios jest tak mocny, że Magda pada prawie nieżywa, a potem z wielkim trudem wraca do zdrowia.

Dziewczyna nie żywi żadnych złudzeń ani co do ojca, ani co do swego życia w rodzinnej wsi. Chce tylko ochrzcić syna, bo dzięki temu dziecko zacznie społecznie istnieć, dla jego dobra musi się upokorzyć. Jednak cena jest okropna, pisarka ukazuje ją, nie szczędząc czytelniczek: Magda spotyka się z okrucieństwem ojca; musi wytrzymać oskarżenia i projekty dewotki Teofili; uderza w nią odmowa księdza, który nie chce ochrzcić bękarta za trzy ruble.

Tuż przed ponowną ucieczką z domu Magda przeżyje jeszcze próbę zbiorowego gwałtu, którego usiłuje dokonać na niej Hipolit z okoliczną kawalerką. Bohaterce udaje się zbiec z miejsca seksualnej napaści i z domu, gdzie ojciec prawie ją zabił. Uchodzi też od tłumu kandydatów do cynicznego ożenku z posażną jedynaczką. Idzie

potem przez pola, lasy i bory, omijając wsie i ludzi. Aż głodna i zmęczona zatrzymuje się w karczmie, gdzie spotyka starą kobietę. Ta, wzruszona losem synka Magdy, proponuje młodej, żeby dalej poszły razem. Stara skąpo powiada o sobie matce Jasia: zimą żebrze w miastach, a na wiosnę wraca do prowizorycznej budy, smolarni w lesie, w której ksiązę, właściciel puszczy, pozwolił jej mieszkać, wdzięczny za to, że uleczyła jego dzieci.

Widzimy więc, kim jest stara: jest znachorką, wiedźmą, szeptuchą. Można się jej bać i uciekać przed nią, ale czarownica potrafi także odwdziżyć się dobrem za okazane dobro. Magda wybiera tę drugą drogę:

Znałam ja takich, co ludzie zbójcami osądzili, a czyści byli, i w chwałbę ludzkiej będących, a czartu zaprzędanych. Jeśliście źli, gorze wam, nie mnie. Jaśka mojego miłujecie, matką was zwać będę, nie Złydnią (Rodziewiczówna 1983: 97).

To przełom: relacja macierzyńsko-córczana, która zawiązuje się pomiędzy kobietami, zmienia egzystencję Magdaleny, Złydni i Jasia, synka bohaterki:

Nie dała Magdzie niczym się przy dziecku zająć, wykąpała go, w czyste, cienkie szmaty otuliła, ukołysała do snu na rękach.

Od lat już nie zasnęła Magda tak spokojnie i bezpiecznie, jak tej nocy na posłaniu z suchego wrzosu, i do nikogo nie uczuła tyle serca, jak do tej żebraczki, nieznannej wczoraj (Rodziewiczówna 1983: 95).

Zupełnie jakbyśmy czytały (i czytali) któryś z późnych wierszy Świrszczyńskiej.

Po uciążliwej wędrówce przybywają do zaniedbanej rudery w lesie, która pod wpływem ciężkiej, ale miłosnej pracy Magdaleny staje się prawdziwym domem – z ogrodem, pszczołami i krową dającą dziecku mleko. Po wielu perypetiach przybywa do matki i córki stary Kałaur i przywozi ze sobą Szczepańskiego, który właśnie wyszedł z więzienia. Leśniczy, psychicznie poraniony i zdesperowany, chce tylko zemsty na prawdziwym zabójcy, którego, jak się dowiadujemy, nie wydał. Kiedy nabiera pewności, że Janek jest jego synem, gdy dowiaduje się, że Magda zawsze go kochała, gdy dziewczyna wysłuchuje jego bolesnej spowiedzi o tym, co zrobiła i co spotkało jego matkę, wtedy rezygnuje z odwetu i postanawia zostać w leśnym domu ze swoją rozszerzoną rodziną.

Po nieprzespanej nocy, o świcie słonecznego jesiennego dnia, rozstajemy się z bohaterami opitymi szczęściem jak niedźwiedzie lipowym miodem.

## 2.

Ta baśniowa powieść należy niewątpliwie do literatury popularnej, tym niemniej pod wieloma względami jest nowatorska i wiele może ofiarować ambitnym czytelnikom i czytelnikom literatury wysokiej. Warto przypomnieć, że pierwszą badaczką, która od lat stara się o przywrócenie pamięci o twórczości Marii Rodziewiczówny, jest profesor Anna Martuszczyńska.

Tym, co uderza w tej baśni najbardziej, a co jest zupełnie unikalne nie tylko w polskiej, ale szerzej: w europejskiej i północnoamerykańskiej literaturze i kulturze, to opowiedziane w niej dzieje odrodzenia prostytutki, historia całkowitego wybaczenia dziwce. Tak właśnie dzieje się w *Macierzy*. Pokotynka staje się Magdaleną i od pewnego momentu jest całkowicie czysta, nie ma w niej (i na niej) żadnej zmyzy.

Co jeszcze dziwniejsze, w tym wymazaniu win (bardziej niż grzechu) niewielką rolę odgrywa męski bohater. Wprawdzie pod koniec powieści bohaterowie odnawiają miłosny związek, zakładają rodzinę, ale kochanek w małym stopniu jest wybawicielem, który podnosi ładacznicę z dna seksualnego upadku.

Pokotynka odradza się sama, odradza się wcześniej. Odradza się, bo wierzy swoim uczuciom i pragnieniom. Odradza się, gdy staje się matką dziecka, gdy rodzi (się) pośród bagien, w macicznym krajobrazie osmotycznego przenikania się ziemi, wody i powietrza. Gdy troskliwie opiekuje się synem, gdy, fizycznie zagrożona, nie chce wydać go – przez aranżowane, patriarchalne małżeństwo – na pastwę jakiegoś rodzinnego piekła, na ciosy ojczyzna. Staje się rodzicielką, gdy rozpoznaje matkę we Złędni. Odradza się, gdy obie kobiety tworzą dom dla siebie samych, dla Jasia i dla zwierząt. Bo Magdalena cały czas opiekuje się Łyską, wiernym psem kochanka, można nawet powiedzieć, że to z nim zakłada pierwszą z odrodzonych rodzin. Tak oto wygląda ich familijna sprzeczka na wiosnę:

Ptactwo bywało tak zmęczone i tak pewne pustkowie, że Łyska mógł je dusić. Ale gdy raz przyniósł dziką gęś, jeszcze żywą, Pokotynka odebrała mu ją i chociaż rada by była skosztować mięsnej potrawy, odpędzała psa i puściła ptaka na swobodę. Zerwał się i ukrył w łożach.

Pies patrzył na nią zdziwiony i urażony.

– Nie godzi się, Łysku. Biedne jest, chude, głodne jak my! Z wyrajów wraca, ledwie żywe! Niech leci, gniazdo ścięte, niech je inni ludzie biją, nie my! Nam by grzech był. Mamy co jeść (Rodziewiczówna 1983: 60).



To do domu Magdaleny, Złydni i Jasia wchodzi ojciec dziecka, to mężczyzna będzie musiał przystosować się do jego, w części matriarchalnych, reguł<sup>2</sup>. Leśniczy czyni to jednak bez przymusu, bo już wcześniej należał do tych, którzy idą w imię matki. On również, jak wiedźma i Magdalena, należy do wyrzutków, którzy własną małą wspólnotę muszą zakładać na marginesie wielkiej wspólnoty.

Wszystko to odstawia, że w baśni zatytułowanej *Macierz* mamy do czynienia ze światem, który właściwie nie jest chrześcijański, czy też jest taki w bardzo niekompletny sposób. Można powiedzieć, że w powieści dochodzi do synkretycznego splatania się ze sobą śladów pogańskiego politeizmu, błysków progresywnej utopii tworzonej przez pisarkę wraz z niemożliwym do zupełnego usunięcia, lecz w *Macierzy* właściwie zwalczanym, chrześcijaństwem.

Rodziewiczówna w komiksowym skrócie swego tekstu ukazała, że warstwowe narastanie uprzedzeń-win w chrześcijaństwie sprawiło, że w przenikniętych nim zbiorowościach nie można przestać być prostytutką (to znaczy zawsze pogardzaną kobietą), nie można przebaczyć dziwce (to znaczy zawsze wartej pogardy kobiecie) i nie da się zapomnieć o grzechach ladacznic (o zawsze pogardzanych kobietach)<sup>3</sup>. Grzechy nawróconej prostytutki powracać będą w każdej kłótni chrześcijańskiej rodziny, staną się niewyczerpanym zasobem szantażowalności bez granic. Tylko na trochę i tylko na chwilę podniesiona z ziemi kurwa wraca na dno, gdzie jest jej miejsce. Najlepiej to widać w melodramacie literackim czy filmowym: heroinie, która była kiedyś dziwką, nie zapomina się tego nigdy. Aleksander Dumas, autor *Damy kameliowej*, zabija swoją kurtyzanę, tak jak Stefan Żeromski uśmierca Ewę Pobratyńską w *Dziejach grzechu*.

Scenarzyści słynnego melodramatu *Pożegnalny walc* (1940) każą bohaterce (w tej roli Vivien Leigh), świadomej niewybaczalności seksualnego upadku, opuścić narzeczonego tuż przed wymarzoną przez oboje ślubem. On ją bardzo kocha, ale ma arystokratyczną rodzinę, a ta – nie przebacza nigdy.

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku opowiadacze *Pretty Woman* czy *Notting Hill* nie usuną zmyły bohaterek, prostytutki i aktorki (obie grane przez Julię Roberts) zupełnie, do cna. Nawet w *Moulin Rouge* trochę już tylko niemoralna aktorka (w tej roli Nicole Kidman) umiera (ironicznie) za grzechy całego kobiecego, komedianckiego i dziwkarskiego plemienia.

---

2 Barbara Smoleń w świetnym eseju zwraca uwagę na to, jak ważny jest ten fakt z punktu widzenia relacji władzy pomiędzy Księciem a Kopciuszkiem. Zob. Smoleń 2002: 117–134.

3 Narastanie stabuizowanej grzeszności oblepia kogoś takiego jak Pokotyńka w nieprzekraczalny sposób: bohaterka nigdy nie wydobędzie się z grzechu, bo najpierw jest człowiekiem (pamiętamy o grzechu pierworodnym), co gorsza, jest kobietą (przypomnijmy, co ojcowie Kościół pisałi o kobiecej cielesności, o kobiecym pragnieniu), a na końcu dziwką. Por. Ranke-Heinemann 2015.

A w na poły matriarchalnym, boginicznym świecie Rodziewiczówny, odrodzenie, duchowe i cielesne wskrzeszenie jawnochrześnicy, spełnia się zupełnie. *Macierz Marii Rodziewiczówny* opublikowano po raz pierwszy w 1903 roku.

### 3.

Mniej więcej w środku opowieści bohaterka, w pełni świadoma tego, co czyni, robi to, czego bardzo, bardzo nie chce: wraca do rodzinnego zaścianka. Zstępuje przez to do piekła. Zstępuje tam dla dziecka – przypominam, musi je ochrzcić, by umożliwić mu życie w społeczeństwie.

Mroczna otchłań ma w powieści trzech cerberów: ojca Magdy obdarzonego przez autorkę jakby piekielnym mianem: Kałaura; ciotkę Teofilę – ubogą krewną Magdy, oraz Hipolita – uwodziciela dziewczyny. Warto podkreślić, że Kałaur w chwili spotkania powala marnotrawną córkę natychmiast, bez żadnej litości. Potem jednak satrapa rozwija się ciekawie, choć kaleko, w baśniowej narracji. Kiedy dostrzeżga dumę Magdy, zaczyna traktować ją jak przedłużenie siebie samego, jak swego następcę: marnotrawnemu synowi może przebaczyć seksualną winę, której nie potrafi darować córce. Lecz gdy traktuje córkę jak syna, może się godzić na jej/jego rozpoznanie i kiedy Magda zdradza mu, że nie zamierza wyjść za żadnego chłopca z sąsiedztwa, Kałaur przyznaje jej/jemu rację: najgorsze, co może się wydarzyć hardemu dziecku (i wnukowi) Kałaura, to ślub i rodzina wśród swoich (por. Kuciel-Frydryszak 2023).

A za takim ślubem od świtu do nocy, niez mordowanie, oręduje Teofila. Dewotka całkowicie zanurzona w zawiesinie sadomasochistycznego „idealizmu”, spreparowanego dla katoliczek, dąży do małżeństwa Magdy z Hipolitem (lub innym zaściankowym chętnym). To nic, że w rodzinie pogardzającej bękartem i jego zhańbioną matką ich los będzie straszny.

Teofila to właściwie ul wypełniony głosami sąsiadek i sąsiadów, nie ma w niej żadnego własnego dźwięku, własnego zdania ani, co gorsza, nie ma żadnych własnych pragnień i uczuć, poza lękiem przed napiętnowaniem i wstydem. Pomiędzy intensywnie żywą Magdaleną a jakby spraną, pozbawioną kolorów, rezydentką domu Kałaura, nie ma punktów stykowych, nie rozumieją się w niczym. Dla dziewczyny dziecko jest jej chlubą, jest dumna ze swego macierzyństwa, nienawidzi Hipolita z powodu tego, co przeszła, i nie znosi absztyfikantów, o których wie, że nią pogardzają i pogardzać będą zawsze w interesownym małżeństwie.

Trzecim piekielnym cerberem jest Hipek, pierwszy kochanek (i oprawca) Magdy. Świetnie opisał Legion Hipolitów autorki i autorzy książek o męskiej dominacji

i toksycznej męskości (zob. Dziadek, red., 2018). To on jest odpowiedzialny za tę część życia Pokotyńki, którą można nazwać, zapożyczając się u Żeromskiego, „dziejami grzechu”.

Tych, którzy twierdzą, że w utworach pisarki nie ma żadnych śladów jej orientacji psychoseksualnej, powinna zbić z pantafelów niezwykła determinacja, z jaką Magdalena odpiera osądy zaściankowej opinii publicznej: nigdy nie daje sobie odebrać prawa do własnych uczuć i pragnień, nawet wtedy gdy jest całkowicie osamotniona, gdy wyraża sądy zupełnie inne niż wszyscy wokół niej. Trudno w tym nie dostrzec podobieństwa do Rodziewiczówny, która (głosząc zresztą ultrakonserwatywne poglądy) kształtowała swoje życie według własnych pragnień, dokonując wielu skandalicznych przekroczeń<sup>4</sup>.

Powieściowy status psychospołeczny Teofili i matki Jasia bardzo się różnią: pierwszej właściwie nie ma, druga natomiast mogłaby stać się superbohaterką netflixowego serialu o nadchodzącej niezawodnie Mścicielce. Kiedy uwodziciel i zarazem dręczyciel Magdy zjawia się w domu Kałaura, żeby ją najpierw nakłonić, a potem zmusić do małżeństwa, wypadki przybierają spektakularny obrót:

Zbliżył się do niej, tedy się schyliła i plunęła mu w twarz.

– Ty gadzino! – krzyknął i porwał ją brutalnie za ramię – Ja ci pokażę, kto twój pan.

Chciał ją obezwładnić, wyrwała prawą rękę i uderzyła go pięścią w twarz, tedy, wściekły, począł się z nią szamotać, dławić, do ziemi cisnąć. Wywróciła ławę i ceber, zmagali się w milczeniu, dysząc, ani przypuszczał, by miała tyle siły, czuł, że nie da łatwo rady. Wtem krzyknął przeraźliwie, puścił kobietę, chwycił się za kark ze zgrozą. Zęby łyski wpiły się weń. Pies skoczył jak tygrys, milczkiem, na obronę swojej karmicielki, gryzł go i szarpał.

A jednocześnie otworzyły się drzwi i ukazał się Kałaur, za nim dwa jeszcze psy, i z wściekłym ujadaniem rzuciły się w pomoc koledze.

Hipek upadł, bronił się nogami, pięściami, wreszcie począł przeraźliwie wołać ratunku.

Kałaur porwał za kij, wołał wody, rozpędzał psy, Magda ani się poruszyła ku obronie. Założyła ręce na piersi, dysząc zmęczeniem, i patrzyła z dziką zawziętością w oczach, jak ten jej kat tarzał się po brudnej podłodze kuchni, w rozlanych pomyjach, jak mu psy darły odzież, kaleczyły ciało. Zdało się jej, że przed chwilą było jak na rynku w Oranach; on pijany i rozbestwiony ją w błoto deptał kutymi sołdeckimi obcasami, piersi jej pruć, pięściami miażdżył, za włosy suwał

---

4 Od kilku lat sporo pisze się o biografii Rodziewiczówny, trudność sprawia badaczkom i badaczom związanie życia pisarki z jej twórczością. Por. Tomasiak 2014: 57–77; Padof 2022.

po śmieciu i nawozie! Jeszcze ta kuchnia za czysta, jeszcze te psy za łaskawe!  
(Rodziewiczówna 1983: 80).

#### 4.

Mieszkancki i mieszkańcy zaścianka zawsze uważają, że trzeba się podporządkować, że trzeba z czegoś, a zwłaszcza z kogoś, zrezygnować, bo wypada, bo tak się właśnie robi. W przeciwieństwie do nich autorka, a wraz nią bohaterka *Macierzy*, wyrażają swój bunt, niezgodę na cierpienie wynikające z podejmowania decyzji w strachu i z lęku, co inni powiedzą.

W powieści pisarki powracają ciągle sceny konfrontacji pomiędzy chwilami buntowniczej radości a smutkiem i depresją, efektami rezygnacji i posłuszeństwa. Melancholia i mrok rodzą się nieustannie z bezkrytycznego podporządkowania się społecznym normom, a radość i szczęście pojawiają się, gdy bohaterki i bohaterowie czują to, co czują, gdy pragnienia i emocje przebijają pancierz psychospołecznego konformizmu.

Wyliczanie chwil konfrontacji pomiędzy radością i smutkiem, buntem i rezygnacją, można zacząć od niebezpiecznej wyprawy na bagna. Zawiązuje się wtedy, pomiędzy Magdą a jej chwilowym sprzymierzeńcem, charakterystyczny dialog:

Hop! Żyjesz?! – huknął kiedyś Marek.

Jak szczupak wasza pławica!

– To dziwo! Ale i ty do wody chytra! Nu, teraz pchaj śmiało. Już my jak w domu!

Pokotynkę ogarnęła wielka radość. Poczęła śpiewać.

– Durna ty! Pacierz byś zmówiła! – zgromił Marek.

– Albo to nie pacierz? – odparła wesoło. – Pośmiechuje Pan Bóg z uciechy, jak człowiek śpiewa. Mało On jęków nasłucha, już Mu zbrzydły (Rodziewiczówna 1983: 42).

W strasznym młynie, pośród bezkresnych bagien, bohaterka przędzie i rozmyśla:

Z nią biegły myśli i urojenia. Samotność była pełna i żywa, i dźwięczna, nie ciężła kobiecie. Pies się wyciągnął w ciepłe ogniska, a ona dumiała, że już ich troje jest w pustce (Rodziewiczówna 1983: 56).

Kałużur na początku jest maszyną do zabijania, „odmraża go” powoli więź z odrodzoną córką/synem.

Za to katoliczka Teofila w ogóle nie wie – jak się zdaje – czym są własne pragnienia i uczucia. Jej martwota ściągą na Magdalenę drastyczne zagrożenia: to ciotka nasyła Hipka i innych „zalotników”, żeby złamali bohaterkę przemocą seksualną (i nic nie zmienia fakt, że robi to bez świadomości, co czyni):

Ta ją gwałtem pchała między ludzi, rezonując z bezmyślnym okrucieństwem:

– Co ci się zdaje! Skromności nie udawaj! Śmiech ludzki tylko. Sroma się jakby panienka. Do karczmy boi się wstąpić, oczy spuszcza! Jest komu świat gubić. Kogo ty myślisz oszukać! Palcami cię każdy wytyka i drwi! Myślałby każdy, królowna, na królewicza czeka. Kazika byś w rękę pocałowała, i poszła za niego, kiedy raczy brać. Obrazy boskiej i wstydu byłby raz koniec (Rodziewiczówna 1983: 89).

Policjant przybyły nagle do karczmy przyzwala na zbiorowy gwałt na Magdzie (dziewczynie udaje się uciec), wychodząc z oczywistego dla wszystkich założenia, że prostytutki nie można zgwałcić, że dziwka jest zawsze dziwką.

Proboszcz w *Macierzy* to chciwy i ponury urzędnik kościoła (!), niezdolny do empatii i przekroczenia. Pisarka konfrontuje go w scenie chrztu Jasia z wesołym nieposłuszeństwem mieszczanina, który cieszy się zarówno z dobrego uczynku, jak i z numeru, który udało mu się wywinąć:

– Milczałbyś i nie gadał takich głupstw i herezji – odburknął go proboszcz.

Ale stary, niepoprawny, wziął chłopaka na ręce i dodał:

– Będą mi się konie wiodły za to kumostwo! (Rodziewiczówna 1983: 76).

## 5.

Warto zwrócić uwagę, że w baśniowej opowieści mamy do czynienia z ciekawą grą onomastyczną: zaczarowani niezwykłą logiką pisarki, nie potrafimy zliczyć do dwóch. Magda jest Kałużurówną z domu? Pisarka nigdy nie nazywa jej w ten sposób, nazwisko ojca jakby nie dotyczy bohaterki. A czy to możliwe (moglibyśmy pytać dalej, gdyby nas nie zatchnęła), że łagodne dziecko dostało na chrzcie nazwisko straszliwego dziada? W czytelniczych głowach nie mieszczą się ani Magdalena Kałużurówna, ani Jan Kałużur. Złydnia nie będzie miała w *Macierzy* ani imienia, ani nazwiska. Tylko raz książkę nazwie ją Symonichą.

Szczepański nigdy nie jest dla Magdy Wiktoorem (w powieściowym tekście jego imię pojawia się tylko raz, w sfałszowanym liście do kochanki). Pozostaje pomiędzy nimi dystans, który nie oznacza ani wrogości, ani braku miłosnej więzi, jest on jednak, możemy podejrzewać, oddaleniem wytworzonym przez narastające latami, zamknięte w sobie cierpienia dwojga.

Jakby oficjalne nazywanie bohatera Szczepańskim jest może również sygnałem dystansu nieheteronormatywnej pisarki wobec męskiego kochanka bohaterki, którego twórczyni, pisząca dla kobiecej (domyślnie: heteroseksualnej) publiczności literackiej, zobowiązana jest bohaterce ofiarować: można więc powiedzieć, że robi, co do niej należy, ale się nie zaciąga.

Warto też zwrócić uwagę, że w zaścianku większość trzeciorzędnych bohatererek i bohaterów ma imiona i nazwiska. To może znak, że matrylinearne siły tam nie działają, natomiast epizodyczna, lecz ważna postać mężczyzny, który radośnie rwie się, żeby ochrzcić Jasia (za drugim podejściem, dzięki interwencji ojca Magdy), pozostaje bezimienna (nie zauważamy, że w dialogach pada jednak nazwisko Kozłowski). Autorka ciągle nazywa Jaśkowego ojca chrzestnego, „starym mieszczaninem”. Przy-  
pomnę jeszcze raz nieoczekiwany przebieg kościelnego rytuału:

– Któż będzie kumem?

– Ja, proszę – ozwał się wesoło stary mieszczanin, który wszedł przed chwilą i witał się z Kałaurem. I dodał żartobliwie: – Ot, niech pan się tyle nie trapi. Ja mam czterech zięciów, same łajdaki. A pan za chłopaka doczeka się wyręki i pociechy, wspomni pan moje słowo.

– Milczałbyś i nie gadał takich głupstw i herezji – odburknął go proboszcz.

Ale stary, niepoprawny, wziął chłopaka na ręce i dodał:

– Będą mi się konie wiodły za to kumostwo!

– Jan się nazywa! – rzekła Magda (Rodziewiczówna 1983: 76).

Siła, która pragnie nowych rodzin, innych powiązań genealogicznych, blokuje wiedzę o imionach czy/i nazwiskach ojców i mężów, zwłaszcza zaś utrudnia płynne dodawanie nazwisk do imion (i odwrotnie); sumowanie przebiega z trudem, matriar-  
chalne i matrylinearne moce stawiają opór.

## 6.

Niezwykły jest też sposób, w jaki postać starej kobiety funkcjonuje w powieści, jej status do samego końca pozostaje wieloznaczny. Niewątpliwie Złydnia jest

postać ważną i sprawczą, ponieważ jednak autorka zarysowała figurę wiedzy grubą, prawie farsową, krechę, z trudem rozpoznajemy doniosłe znaczenie tej bohaterki.

Jak już pisałam, jest zarazem dobra, jak i groźna. Jest życzliwa tym, których lubi czy kocha: jest dobra dla księcia, który jej pomógł; pełna miłości dla Jasia i dla Magdy, ale potrafi się mścić na rodzinie, która po śmierci męża wyzuła ją z majątku i wypędziła z chaty. Najciekawsze są jednak inne aspekty funkcjonowania tej bohaterki. Złydnia jest starą żebraczką, bliską Agaty z *Chłopów* Władysława S. Reymonta, tak samo jak tamta zostaje wygnana przez bezwzględnych krewnych. Jednak baba z *Macierzy* nie budzi w czytelniczkach litości, bo w wielu scenach jej nędzarski żywot wydaje się rodzajem przebrania. Stara przedstawia się nam jako boginiczna postać niedbale zastonięta łachmanami żebraczki i ani głód, ani ludzka wzdarda zdają się jej nie dosięgać.

Jednak stara kobieta nie jest w żadnym razie namaszczonej figurą z chrześcijańskiego porządku, to boginka/demonka rodem z ludowej kultury śmiechu. Pasma powagi i zabawy tworzą tę postać ściśle ze sobą splecione.

Lekkomyślna, jakby dziecinna abnegatka, nie lubi pracować – ale w chacie praca stanie się dla niej radosną zabawą – nie myśli o jutrze, lecz dzięki temu, że odnalazła córkę, organizują sobie bezpieczną przyszłość: obie razem, jak Kora i Demeter, wiele mogą.

## 7.

Wszystkie te właściwości najpełniej oddaje ostatnia część baśni, w której bohaterowie *Macierzy* znajdą się w leśnym domu. Zakończenie powieści to właściwie seans terapeutyczny, w którym każda z postaci spełnia swoją rolę. Szczepański zaczyna leczyć okropne rany swojej duszy, a Magda i Kałaur dopomagają mu w tym, kontynuując własne terapie. Wszyscy – Złydnia, Magdalena, Szczepański, Kałaur i Jaś – mają coś do przerobienia. Trochę z ukrycia, przestonięta płaszczem śmiechu, karty rozdaje stara baba:

Złydnia nic się nie zmieniła, tylko nauczyła się uśmiechać. Na progu ich spotkała, ciekawie oglądając przybyszów i z prostotą mówiąc, co czuła.

– Wy, gospodarzu, pewno tatko Magdusin. O, jeszcze proste plecy macie, życie sto lat, żeby my jeszcze na Jaśkowym weselu hulali. Witajcie, na chleb i sól prosim. Miodu dziś pełna komora, nam starym chleb i sól, a im młodym miód. Człowiek Magdusin też niczego, ino czarny i suchy jak ziemia. Lepiej

ja wam młodycy dopilnowała, jak was żołnierka. Nu, bór wam krasę wróci. Kobieta odchucha miłowaniem (Rodziewiczówna 1983: 115).

Tak wygląda pierwsza diagnoza doświadczonej lekarki: Kałaur jest w niezłym stanie, za to z Wiktorem sprawa przedstawia się znacznie gorzej. Potem, gdy stara dowiadyuje się, że Magda, jej ojciec i Szczepański zamierzają jechać do zaścianka, reaguje mocnym sprzeciwem:

– Hospody! – wrzasnęła baba, słuchając w progę. – Wszyscy się zabieracie. Jakże ja się ostanę! Toć pan przykazał, żeby Magdusin człowiek, jak tylko wróci, do dworu się stawił, służba na niego czeka. Do syta było wołokity [włóczęgi, chodzenia na żebry – E.G.], a ja by rada na piecu siedzieć i bajki gadać, a nie straszyć głupi lud po siołach. Magduś, doniu, rzucisz ty tak babę! (Rodziewiczówna 1983: 115).

Powinni zostać, sprawy rozstrzygają się tu i teraz. Wiedźma ukazuje swój kunszt wyszczekanej ulicznej performerki, stosuje karnawałowe środki wyrazu: krzyczy, zabawiając obecnych a to kreacją niewinnej babci od opowiadania bajek, a to przypomnieniem, że jest czarownicą, która budzi paniczny lęk we wsi. Mocnymi posunięciami, zarazem burzącymi, jak i tworzącymi, wytwarza ramy, dzięki którym proces terapeutyczny nabiera tempa.

Trzeba bowiem zacząć od nowa, odrzucić stare, pozbawione przyszłości, decyzje. Wszyscy czworo to wyrzutki, ciężko poszkodowani przez innych, nawet lokalnego bogacza Kałaura nadwątlona samotna starość naznaczona ucieczką córki. Nie ma żadnego znaczenia, że Magda, jej ojciec i Szczepański są szlachtą, a Złynia to chłopka. Dno, na którym się znaleźli razem – ale to dno jest również sferą wolności od *loci communes* – jest egalitarne.

Reżyserskie gesty baby powodują, że terapia nie grzęźnie w trzeciorzędnych szczegółach: stara od razu i wiele razy nazywa Szczepańskiego ojcem Jasia (gdy ten jeszcze niczego nie dowiedział się od Magdy), nazywa Wiktora mężem Magdaleny (do ślubu jeszcze daleko, ale więzi pomiędzy obojgiem nie zerwały długie lata cierpienia i walki o przetrwanie), a Kałaura dziadkiem. Uświadamia, że Wiktor ma teraz przyszłość przed sobą, bo księżę obiecał mu pracę w lesie.

Inni bohaterowie jeszcze tych faktów nie uznali, nie uświadomili ich sobie w pełni, a dzięki teatralnej, antycypującej wypadki „nieprawdzie” Czarownicy, stykają się z prawdą własnych, dających nadzieję, pragnień: tak, na Wiktora czeka kochająca żona i syn; tak, straszliwy Kałaur już kocha swego wnuka i zapomniał o bękarcie. Tak, ciężko doświadczeni, prawie zmiażdżeni przez życie, są w stanie przebić pancierz patriarchalnej hierarchii, pogardy i nieufności i żyć zgodnie z tym, co czują i myślą.



Gdy baba wytworzy ramy dla ozdrowieńczych procesów, idzie leczyć dziecko księcia i zostawia bohaterów samych, żeby ci, w sieci czułych interakcji ze sobą i z cudowną naturą, która ich otacza i przenika, niezmuszani przez nikogo, nieszantażowani przez siebie nawzajem, oswobodzeni, uznali w świetle słonecznego poranka swoje przebudzenie do nowego życia. I wtedy kochanek zwraca się do kochanki sakralną właściwie formułą: „– Żeś mnie doprowadziła do takiego świtu po takiej nocy, błogostawionaś, Magdo. Co chcesz teraz, bym czynił, będzie mi dobrze” (Rodziewiczówna 1983: 132). Niezwykła, choć dyskretna jest odwaga tego dziękczynienia: Wiktor zwraca się do matki i kochanki, do Magdaleny, nie do bezcielesnej Marii.

## Bibliografia

- Dziadek Adam, red., 2018: *Formy męskości. Antologia przekładów*. T. 1–3. IBL PAN, Warszawa.
- Kuciel-Frydryszak Joanna (2023): *Chłopki. Opowieści o naszych babkach*. Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.
- Padół Emilia (2022): *Rodziewicz-ówna. Gorąca dusza*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ranke-Heinemann Uta (2015): *Seks. Odwieczny problem Kościoła*. Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Rodziewiczówna Maria (1983): *Macierz*. Zrzeszenie Księgarstwa, Warszawa.
- Smoleń Barbara (2002): *Księżniczka, Kopcuszek, prostytutka i władza*. W: *Siostry i ich kopcuszek*. Red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska. Uraeus, Gdynia, s. 117–134.
- Szopa Katarzyna (2023): *Wybuch wyobraźni. Poezja Anny Świrszczyńskiej wobec reprodukcji życia społecznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Tomasik Krzysztof (2014): *Butch polskiej literatury (Maria Rodziewiczówna)*. W: Idem: *Homobiografie*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 57–77.

## Abstract


### **Gioia e ribellione. A proposito di *Macierz* di Maria Rodziewiczówna**

La scrittrice racconta la storia di un'eroina chiamata Pokotyńka, che da prostituta disprezzata diventa una donna degna di fiducia, anche a livello sociale. Questo processo è sorprendente, perché è accompagnato da uno straordinario duello tra momenti di ribellione e gioia contro attimi di depressione e conformismo. L'evoluzione della protagonista è legata ai cambiamenti degli altri personaggi: suo padre e il suo amante, anch'egli con un passato oscuro. Vale la pena sottolineare l'importanza della natura nel testo di Rodziewiczówna: il suo approccio ad essa è sorprendentemente empatico e vicino a noi.

**Parole chiave:** autrice, sessualità, cristianesimo, ribellione, cultura della risata



Agnieszka Jeżyk

UNIVERSITY OF WASHINGTON  
e-mail: [ajezyk@uw.edu](mailto:ajezyk@uw.edu)  
 <https://orcid.org/0000-0003-2190-1919>

## In and Out of the Text: Polish 1920s Avant-garde Poetics of Pleasure

### Abstract

“We are related to enjoyment as something which intimately belongs to us, to our corporal existence and inner vitality, yet is separated from and independent from us, and thus can be surprising, bewildering, burdensome, disgusting, overwhelming, terrifying, thrilling, conflicted, uncanny, uncontrollable (and sometimes even pleasurable)” – claims Aaron Schuster (2016: 44). According to the theorist, enjoyment can manifest as its opposite, especially in the context of its representations in literature. In this essay, I would like to look at avant-garde erotic poems from the interwar period that address the fascinating entanglement of the bodily and the textual. The metaphors of reading and writing, lyrical dialogue between some of the poems, metatextual reflections on the nature of erotic poetry, and the problem of embodiment are some of the strategies that Bruno Jasioński (*Moja nieśmiertelność* [My Immortality], *Słowo o słowie* [A Word about a Word], *Na bis* [An Encore]), Tadeusz Peiper (*Naga* [Naked], *Ja, Ty* [Me, You]), and Miła Elin (*Książka* [The Book], *Głód* [Hunger]) use to discuss the joys and challenges of trying to represent jouissance in the text. The starting point for my reflection is Alenka Zupančič’s diagnosis of a similar type of satisfaction coming from sex and talking about sex and her insights on the procedures of intellectualizing sexuality.

**Key words:** love discourse, erotic poetry, Polish avant-garde, Polish poetry

**Parole chiave:** discorso d’amore, poesia erotica, poesia d’avanguardia polacca, poesia polacca

Aaron Schuster aptly argues that our connection to enjoyment is as complicated as the entanglement of subjectivity and language. Schuster, maybe somewhat counterintuitively, sees one of the reasons for that state in the fact that both enjoyment and language are not “naturally flowing inside,” and we can perceive them as foreign elements. “We are related to enjoyment as something which intimately belongs to us, to our corporal existence and inner vitality, yet is separated from and independent from us, and thus can be surprising, bewildering, burdensome, disgusting, overwhelming, terrifying, thrilling, conflicted, uncanny, uncontrollable (and sometimes even pleasurable)” – claims Schuster (2016: 44). It is not hard to imagine joy as an ambivalent and paradoxical emotion. On one hand, a certain stimulus evokes the notion of instantaneous gratification that manifests in our body as delight. On the other hand, its sudden interference with a singular existence comes as a shock, a radical change, or something that unsettles the subject and disrupts its status quo. But Schuster is more radical here. After enumerating all negative conditions possibly deriving from enjoyment, the philosopher, with a hint of irony, suggests that pleasure is the last probable outcome on the list. In other words, Schuster proposes that enjoyment can manifest as its opposite, especially in the context of its representations in literature, where the constituent elements need to be translated from one order to another.

Is it even possible to convert notions of body in ecstasy, or smaller, less-all-engendering types of carnal pleasure, typically chaotic and unruly, into an arbitrary system of signs? As unfeasible of a task as it may seem, the whole idea of erotic literature and art is built around this struggle between the idiosyncrasy of an erotic experience and the tools of expression available in cultural production. Polish philosopher Jolanta Brach-Czaina brings in yet another context. It is not only the question of supposed inexpressibility that poses a problem but also the daunting idea that the uniqueness of an erotic experience, in fact, is not singular at all: “At a first glance, a common experience seems to be tamed in its commonness, as if used up and a bit foreign. [...] Everyone experiences it so there is nothing to worry about, no reason to feel sorry about yourself. There is nothing to be happy about if our experience is common. Nothing special. Sometimes, we try to poison someone’s joy by simply stating that. In both cases, the awareness of how common an experience is flattening it and takes away the notion of its scarceness and strength” (Brach-Czaina 1998: 136–137).<sup>1</sup> Consequently, when an individual erotic experience enters the realm of social and linguistic, it immediately becomes discursive and, therefore, loses its singularity, posing an unsolvable paradox.

This idea has been of a particular concern for the creators of European avant-gardes during the turbulent times of the 1920s and 1930s. In this essay, I would like

---

1 All translations of Polish texts into English are authored by the contributor of this essay.

to look at avant-garde erotic poems from the interwar period that address this fascinating entanglement of the bodily and the textual.<sup>2</sup> It is especially intriguing in the works of experimental poets since one of their fundamental assumptions was to abolish the binary oppositions of content and form, instead offering a vision of the poem, where the theme is expressed through tools that uniquely manifest the content.<sup>3</sup> The metaphors of reading and writing, lyrical dialogue between some of the poems, metatextual reflections on the nature of erotic poetry, and the problem of embodiment are some of the strategies that Bruno Jasioński (*Moja nieśmiertelność* [My Immortality], *Słowo o słowie* [A Word about a Word], *Na bis* [An Encore]), Tadeusz Peiper (*Naga* [Naked], *Ja, Ty* [Me, You]), and Mila Elin (*Książka* [The Book], *Głód* [Hunger]) use to discuss the joys and challenges of trying to represent jouissance in the text. Among the figures these poems bring up are two main perceptions: 1. A notion of love language as embodied, which can manifest in various forms of animalization or personification; and, conversely, 2. A view of language as arbitrary and conventional that creates a critical current in erotic poetry. These representations of the erotic also position the subject differently towards the question of enjoyment.

Traditionally, we would think about sex as a phenomenon opposing rationality. The juxtapositions of body and mind, sex and reason, the instinctual and cognizant are deeply ingrained in Western culture, posing a fundamental aporia for artists and authors attempting to represent the erotic. Breaking these rigid oppositions, Brach-Czaina points to a different type of meaning created by a sexual experience. The vision of a human subject as a meaning-creating entity draws the philosopher to conclude that: “An act of lovemaking as a phenomenon, which in itself demands understanding even before we start perceiving its final sense makes us realize that the carnal and spiritual side of a love coexistence interpret one another. [...] Maybe it is worth noticing the understanding emerging from this situation, in which the meaning is not an intellectual construct attached to an observed event as its explanation is not an intellectual game but content itself that can be captured from within the experience” (Brach-Czaina 1998: 141). In this way, Brach-Czaina does not propose that sexuality may be intellectual but rather notices a type of bodily logic

2 I treat the term *Polish avant-garde* broadly. It includes the futurist work of Bruno Jasioński (1901–1938), Tadeusz Peiper’s (1891–1969) constructivist poetry based on his concept of the equivalence of feelings, and Mila Elin’s (Peiper’s associate, 1909–1942?) relatively unknown texts the majority of which are love lyrics.

3 After regaining independence by Poland in 1918, Leon Chwistek, the theoretician of the first Polish avant-garde group, the formists, emphasized that the division between content and form is outdated. He advocated for the form as a juxtaposition of words and a free flow of content. For the avant-garde, it is no longer about an expression but about an idea. Consequently, eroticism must become something that is usually not associated with sex – it must become intellectual rather than instinctual. In other words, there must be something intellectual/cognizant about our bodies and their senses.

that generates desire. Other contemporary philosophers, including psychoanalyst Alenka Zupančič, signal that there is an inherent connection between the pleasure coming from talking and making love. Following Jacques Lacan and Sigmund Freud, Zupančič states that unconsciousness is, actually, creative, and therefore: “to say that satisfaction in talking (or in any kind of intellectual activity) is ‘sexual’ is not simply abasement of intellectual activities, it is at least as much about elevating sexuality to a surprisingly intellectual activity...” (Zupančič 2017: 2–3). This type of enjoyment is a perspective embraced by some of the poems discussed further in this essay.

## **Word as a body desiring one thousand existences: the Polish poetic erotic**

Historically, Polish lyric developed two modes of engaging with the erotic. First was the oral tradition of folk poetry, often ribald and humorous, which was then adapted by first-rate Polish poets, including the father of Polish lyric Jan Kochanowski (1530–1584). Kochanowski’s epigrams, such as *Do dziewczki* [To a Girl] or *O chłopcu* [About a Boy], whimsically problematized desire for young women or praised the joys of lovemaking (*Do doktora* [To the Doctor] or *Do Wojtka* [To Wojtek]). The second mode emerged in courts of medieval Europe, and it was closely associated with the activity of troubadours, composers, and performers, who focused on topics, such as chivalry and courtly love (Abraham 2010).

For the Polish avant-garde, the point of reference was the model of the erotic poetry established during Romanticism. Popularizing direct expression of feelings, among other conventional forms, and platonic, often tragic relations, the Romantic paradigm imposed a rigid framework on Polish literature. The anthologies of poetry published at the beginning of the 20th century and during the interwar period are perfect examples of Romantic dominance. For example, in the introduction to the 1924 volume *Polska pieśń miłosna* [Polish Love Song], the editor Jan Lorentowicz glorified the diverse forms of erotic poetry in Poland. However, his preference allied with these works that are “expressions of the poet’s soul.” Lorentowicz closely connected the poets of positivism and Young Poland to their predecessors, the Romantics. He also recognized a Polish baroque poet Szymon Zimorowicz, who created “masterpieces of tenderness and emotional simplicity” (Lorentowicz 1924: VIII). Another collection, *Polska liryka mieszczańska* [Polish Bourgeois Lyric] from 1936, edited by Karol Badecki, likewise promoted the objectives of sincerity and immediacy, base concepts for Romantic love discourse (Badecki 1936).

Poetry, including love lyric, as a direct expression of feelings or a risk-free, conventional type of art, holding back too explicit images of desire, became a much-detested model for the avant-gardists. For the experimental artists of the interwar period, directness and convention undermined any textual pleasure. In many ways, avant-garde poets of that time followed the master of Polish love lyric, a modernist, Bolesław Leśmian, who advocated for the materiality of language. Leśmian was the first to break with the objective of depicting erotica through the lens of spirituality. In the modern love discourse, the body became the central category. For Leśmian's poetic theory and practice, the question of embodiment, or the way the carnal might be represented in the text, is closely linked to the role of rhythm. In his two essays, *Rytm jako światopogląd* [Rhythm as a Worldview] and *U źródeł rytmu (Studium poetyckie)* [In the Springs of the Rhythm], the poet claims there is a distinct association between rhythm and time. Through its capability to start off again and again after reaching the end, rhythm imposes "sudden immortality to things," and precisely in this quality it should be considered "festive," or "cheerful" (Leśmian 2011: 56). Based on the idea of repetition, similar to other human activities such as work or architecture, for Leśmian rhythm is not the carnal itself, but rather a force that fosters the process of embodiment.

Tadeusz Peiper's philosophy of rhythm pushes these reflections further. In *Nowe usta* [The New Lips] manifesto Peiper addresses rhythm and a specific kind thereof – rhyme.<sup>4</sup> To the poet, those rhetorical devices are essential in building a text as a body and inscribing carnal in a text: "Rhymes of the poem are equally its content as subjects of sentences and should be read with at least equal passion. Everything that a poem contains and what the viewers may find is the content" (Peiper 1972: 222). What is more, the way text is shaped through repetitions, such as anaphora, or even using longer structures as a refrain, give the essay musical value. This strategy also brings attention to that specific moment within the narration, where the main argument is presented, for example, "Poetry is creating beautiful sentences. Poetry is creating beautiful sentences. Poetry is creating beautiful sentences [Poezja jest to tworzenie pięknych zdań. Poezja jest to tworzenie pięknych zdań. Poezja jest to tworzenie pięknych zdań]" (Peiper 1972: 215). In "The New Lips" Peiper also adds longer gaps between different statements to separate one thought or set of images from another or bolds whole sentences or phrases to distinguish

4 Already "The New Lips" as a title draws the attention to body as a central issue. The text includes varied carnal metaphors that refer to the process of writing. The titular "new lips" signify a new artistic expression, while a thought is described as "the saliva for the tongue." Instead of the term "reason" or "intellect," Peiper prefers to use the word "brain." Folk as a literary trend "expands its veins," not "extends influences," and the source of native works of art becomes "a placenta." Moreover, Peiper describes the creative process through associations with intense bodily activities, such as sports or physical labor.



them. Consequently, the essay actually practices what it preaches with each textual strategy introduced both formally and content-wise into the narrative. Curiously, Peiper's central proposal, the concept of equivalence of feelings, remains absent in the manifesto. Instead, the reader is, somewhat whimsically, confronted with either direct exposition of feelings (Peiper elaborates on the idea of being in love with words as a source of every creative process) or what I call "carnal correlative": images, associations, or events that put body as a point of reference.<sup>5</sup>

In short, investigating the "intuitive psychology of matter," as Marinetti (1912: 96) would say, modern Polish poetry in its experimental variant attempted to implement not only body as a theme (including starving, traumatized, or neurodivergent bodies), but also as a device that is visible on the semiotic level of the text. Julia Kristeva defined this element as the realm of the body, the drives, and the unconscious. In *Revolution in Poetic Language* she contrasted Lacanian "symbolic" which stands for the meaning that is produced in language with musicality, rhythm, and sensuousness of the text that "logically and chronologically proceeds the establishment of the symbolic and its subject" (Kristeva 1984: 41). This type of textual embodiment found its most distinctive manifestation in avant-garde erotic poetry. Rhymes and assonances were typical of Anatol Stern's fun and sometimes vulgar erotic verses. Poems, such as *Romans. Peru* [Romance. Peru] or *Pissuary* [Urinals] glorified the beauty of various types of women's bodies and depicted rising desire, but the texts also implement profusion of diverse rhymes, including feminine, identical, or semi-rhymes. Stern frequently used onomatopoeias, which is another strategy to make the poem more sensual.

Jasieński shared similar preferences, mastering various rhythmic devices. However, his vision of eroticism did not include instinctual, uninhibited sexuality. Instead, it is closely linked to the realm of social. That is why Jasieński's erotic poetry was often self-referential and problematized the concept of erotic convention and love discourse. Mila Elin was likewise interested in discussing means by which subjects express their desire, and the issue of expressing bodily sensations and feelings in the text was of utmost importance to her modest work. Her famous promoter, Tadeusz Peiper, was probably the most invested in the idea of embodiment in the text as a possibility. Not only did he experiment with rhymes, rhythm, and musicality of the poem, but also employed typography to facilitate this process. Similar to Jasieński, Peiper also frequently implemented the second person in his poetry creating a notion of intimacy in his erotic poems.

---

5 Even though Tadeusz Peiper uses the famous concept of equivalence of feelings, I would argue that, in actuality, he does not refer to feelings at all. Instead, think of bodily sensations. I argue that "carnal correlatives," a term inspired by T. S. Eliot's "objective correlative," a set of objects, situations, or events with body as a focus, are intensely present in both his poems and theoretical texts.

Polish avant-garde developed various means to talk about an erotic experience. Among these is positioning sex in the system of economy, a trope clearly visible not only in some poems by Bruno Jasioński, Anatol Stern, or even Mila Elin that refer to sex work but also in Tadeusz Peiper's texts, where erotic experience as such was based on the idea of mutual exchange between lovers. When this dialogue did not occur or was suspended, the piercing lack became a theme of an erotic poem. Most of Elin's poems deal with such bodily and emotional longing. Another suggestion for how to perceive the erotic is to extract it from social conventions. It was precisely the route that Stern took. In many of his poems, he alluded to the primeval understanding of a joyful sexual encounter represented as the opposite of the constraints of Western civilization. Dangerous types of erotica that generated magnetism far from enjoyment could be found through the representations of sexualized technology (here, Jasioński's novella *The Legs of Izolda Morgan* is intriguing). Yet due to its metatextual qualities, poetry that was both erotic and also dealt with the problem of the expression of the erotic is probably the most challenging and fascinating. The type of joy it (re)produces is an enjoyment that originates likewise in the pleasure of reading and writing as in the satisfaction of united bodies.

## The scent of slaughter and roses: bodies hidden in poems

In some other theoretical and poetic works of Polish experimental artists, the apparent contrast between seemingly rational activities, such as writing/reading, and irrational, instinctual carnal sensations was undermined through the negation of this binary opposition. A curious example here was Tytus Czyżewski's philosophy of art. The author assigned a special role to animals who serve as role models for human artists. In the poem *De profundis*, Czyżewski discusses bird singing, ritual dances, and building nests as a type of animal art and emphasizes it as a legacy to be mimicked: "Oh the star of seven colors / the greatest animal artist / I have become his pupil" (Czyżewski 2009a: 79). Another interesting collation one can find in the poem *Mechaniczny ogród* [Mechanical Garden] (Czyżewski 2009b: 92). Two systems of signs, images visually representing flowers, creatures, or natural phenomena, and words signifying them on the linguistic level, are simultaneously implemented, which equates writing with the emergence of a garden in the text. Regarding animal art and highlighting intentionality in the landscape's arrangement, Czyżewski suggests that the division between nature and culture is artificial and needs to be dismantled. The supreme art is born at the intersections of two different types of matter, where the electric instinct flows, creating assemblages run by creative

energy. In this view, embodiment may occur *naturally*, meaning through and thanks to nature, and the poem is treated as a product of a body exactly as a garden is created by plants and a nest by a bird.

Likewise, bodies in poems are not always dug up in search of a semiological component. On the level of imagery, some texts reveal rather explicit associations to erotic pleasure through visions of animals – agents of senses and primeval joy. Curiously, these creatures are not juxtaposed with human rationality. Rather they function according to their own logic. Czyżewski's animals mating with the lightning bolts of electrons, Elin's longing dogs, Stern's composed, sensual cows, Czuchnowski's women and horses, or Grędziński's nonchalant potbellied sea cow all demonstrate a type of wisdom coming from and through senses and instinct.<sup>6</sup> Precisely this fascinating paradox that psychoanalysis attributes to inherent qualities of the language is also at the heart of erotic poetry. Following Lacan's seminars, Schuster emphasizes the complex position of a subject that depends on and is trapped in language but also has an anomalous relationship with jouissance. Consequently, he needs "to examine the fraught connection between language and the body, the symbolic constitution of human reality, with all the equivocations and paradoxes and slippages that belong to the 'illogical logic' of the signifier, on the one hand, and the strangeness or perversity of an animal whose enjoyment is far from being always or unequivocally 'enjoyable', on the other" (Schuster 2016: 44). And, by the same token, in avant-garde erotic poetry through animal actors, this "illogical logic" of a desiring body manifests a whole range of emotions. Jasieński's "Word about a Word" (Jasieński 2008c: 280) presents a profusion of such tropes. The text, which is a direct address to a mysterious beauty from the audience ("beautiful lady in the chair"), balances between ecstasy ("pasturing ecstatically my cow-head words fumble flowers"), cheerfulness ("and love words jump tweeting"), dark passion ("white mice of weird verses"), and sadness exposed at the end of the poem ("why then even when I am happy / my eyes are so sad?"). Published in 1924 in the "Gazeta Lwowska" [Lvovian Gazette] – curiously and meaningfully – as a column, the text is clearly a poem about seduction (Lentas 2008: 485). The subject first talks about the presumed passionate nature of the woman in his poetry reading. He then embarks on a mission to win her affection. While he does not have the financial means to impress her, his weapon would be the power of his imagination and language. Demonstrating his adventurous side, he takes her through "the plantation of the unknown words" and "white oasis" on his "small yacht" surrounded by a "swarm of white fish." At the same time, the text problematizes the complexities of the writing

---

6 In his essay, Tadeusz Kłak elaborates on the "animalistic eroticism" of some of the lesser-known avant-garde poems and poets. (See Tadeusz Kłak's *Kobiety i konie*. "Teksty" 2 (14) (1974), pp. 77–85).

process with its highs and lows and the ambivalent relationship the author has with his readers. The poet becomes an entertainer who needs to sustain the audience's attention, similar to how the suitor tries to satisfy his capricious and demanding mistress. In "Word about a Word," writing is a miracle-creating process, but it requires effort, performative skills, imagination, and sacrifice. It is represented as a challenging labor, which, in the end, does not bring satisfaction. The poem also suggests that both sex and writing are aimed against depression, and, unsuccessfully, attempt to provide refuge for the tortured subject.

Interestingly, in "Word about a Word," Jasiński returns to one of the early images that he associated with writing, namely the vision of pregnancy and giving birth as symbols of the creative process.<sup>7</sup> The male subject acquires this quality complicating his gender status. In psychology, womb envy as a phenomenon was first introduced by neo-Freudian psychiatrist Karen Horney and is an equivalent of the previously described Freudian penis envy. Warnes and Hill define it as: "envy and fascination with the female breasts and lactation with pregnancy and childbearing, and vagina envy [that] are clues and signs of transsexualism and to a femininity complex of men, which is defended against by psychological and sociocultural means" (Warnes and Hill 1974: 25–29). The link between writing and childbearing positions the former as a subversive activity set against so-called social norms. It also points to the undeniable materiality of the process. Both phenomena function, at least on the surface, as *creatio ex nihilo*. There is no child until it is born, and there is no poem until it appears on the page. In "Word about a Word" the subject, similarly to a mother, has a "belly like a new ark full of creatures" and is exposed to public judgment "People stare when from my mouth's crack / a newborn appears." He also admits that writing/childbearing is an offering. It involves a sacrifice of matter, namely body, and physical strength is needed to sustain pain: "I have a constant pain in my guts / and I learned how mothers suffer." In both cases, the result is a mystery: "unexpected surprises," "weird verses," and "unknown species." The pleasure that comes with these processes, if any, lies in submerging into the dark enigma of being.

A similarly mysterious experience is desire. The avant-garde poems attempt to deal with the origin of this erotic energy and try to investigate its relation to writing. A juxtaposition of "Hunger" by Mila Elin (Elin 2023a: 48) and "Naked" and "Me, You" by Tadeusz Peiper shows an intriguing trajectory of desire. Peiper's texts are more particular and self-sustained. In both, the active male subject speaks to

---

<sup>7</sup> I write more about this trope analyzing an early poem *Mięso kobiet* [The Meat of Women] in my article entitled *Suitors with Their Stomachs Full of Lovers: Cannibalistic Tropes in the Texts of Polish Futurists*. In: *Polish Literature as World Literature*. Eds. Piotr Florczyk and K. A. Wiśniewski. Bloomsbury, New York 2023, pp. 87–100.

the more passive female addressee. As a model example of a blossoming poem, "Naked" is built according to the rule of expansion, where the initial image grows through sequentially added components. This device, together with the anaphora "naked," facilitates the rhythmic flow of the text. Desire's flux travels back and forth like a returning wave. In "Me, You," this smooth dynamic is disrupted by contrasting verses through the first part of the poem. On the symbolic and semiotic levels, it gives an impression of an unresolved argument or conflicting values. Towards the end, when the subject switches from stating facts to a request ("Give me your night today. Today"), the pace slows down. Both of Peiper's erotic poems present a view where the desire may be fulfilled as a hope, or a call comes. Additionally, through diverse rhythmic devices, the texts become desire-generating machines inviting the reader to follow the flow. A very different picture emerges from Mila Elin's "Hunger." The poem builds on a series of negations (for example: "I don't blossom," "I don't have butterfly glance," the letter is "unsent"), which implies that there is a lack of action. The female subject is hoping for her desire to be met by the love object, but from the start she is also aware that the satisfaction will never come. In the end, she admits: "When you don't show up and, / I instead sink my hunger in a suburban puddle." This intriguing conclusion suggests that desire, as all energy, needs to be used or disposed of. It demands some kind of action from the subject. It can be satisfied by a lover, it can be redirected to another activity, or transferred into writing. But it cannot be neglected, ignored, and left unattended. That is what Elin's poem does: it channels desire through the text and simultaneously, it points to its physical disposal. In this way, the reader does not become an element of the desired flow.

The image of writing and reading as sensual, carnal experiences that cause bodily reactions is present in Jasieński's "My immortality" (Jasieński 2008a: 257), Peiper's "Naked," and Elin's "The Book" (Elin 2023b: 49–50). In the last text, the female subject treats reading as an erotic encounter. For her, the pages become the eyes of the lover, and the gaze makes the meeting possible. The bodily sensations she experiences are similar to those that one would feel when being touched by a lover or caressing him: "With my lips, I feel the rapid pulse of blood, / with my pupils I drill the pages." She also compares herself to "a book that no one writes," again signaling erotic unfulfillment. In both "My Immortality" and "Naked," a text becomes a kind of signature transferred onto a woman's body through an erotic act of creation. Jasieński's subject "kisses" his poem into a "white female torso," while in "Naked" the addressee becomes "a sheet of paper," which the subject writes on. For a love object, the task becomes either to "stay silent and vapor" (Peiper) to serve the artist as an inspiration ("during the wedding night with your white virgin / you will suck a caress of her like a poem") like in Jasieński's text. All the poems, at least on the surface, present a rather traditional notion of gender

roles.<sup>8</sup> In this view, a woman is a reader (so a subject that should react to the text) while a man is a writer (so an actor initiating an encounter). Although reading here is depicted as a creative activity, women are assigned a place of the audience/consumer and muse/inspiration, pushing them to more passive positions.

## Love as a novel or a telegram: discourse and convention

This quite stereotypical representation of women in seemingly progressive texts is one of the complex ways in which Polish poetry of that time engaged with erotic convention as a theme. On one hand, with the aim to reinvent the means of speaking about body, sexuality, and desire, these works exposed clichés used and misused in love discourse. On the other hand, intentionally or not, they reproduced some of these platitudes, especially regarding gender dynamics. As a form of a social agreement convention in aesthetics is defined by Siegfried Schmidt as: “shared knowledge in our society that all participants who intend to utilize surface texts as aesthetic communicative texts must be willing and able to behave not according to the fact-convention primarily, but according to the norms and meaning rules valid for the aesthetic interaction in that situation” (Schmidt 1982: 52). In the specific case of love discourse, these rules apply to a particular medium (e.g. sonnet, romantic comedy, or love song), features determined by the genre (symbols and images, typical framing devices, or keywords), and the selection concerning what is represented and what has to be omitted.

Among the experimental poets most obsessed with convention as a theme, Bruno Jasiński produced a few intriguing works. Especially his original impressions on a modern variant of court poetry in “An Encore” (Jasiński 2008b: 65) and “A Word about a Word” are worth investigating. Both poems depict a poet as today’s troubadour, a type of performer whose task is to serve the convention. Akehurst and Davis emphasize that thanks to these court entertainers a particular kind of speech emerged: “Metaphors, metonyms, euphemisms, and other hermetic expressions are used by the troubadours as disguising devices in the representation of real or imagined sexual activities. [...] The joys of lovemaking and songwriting, even when not inspired by real-life experience but only imagined in daydreams, should not be

---

<sup>8</sup> Mila Elin’s poetry is more nuanced. The poet transgresses so-called traditionally feminine passivity through either expressing her lust, engaging in seduction games, or initiating an encounter. See Agnieszka Jeżyk: *Erasing Herstory: Mila Elin, the Avant-garde’s Forgotten Female Poet*. “The Polish Review” (2023) 68 (3), pp. 23–54.

considered as limited to a purely verbal game independent of the principle of erotic and sexual pleasure shared affectively and emotionally between the writer/performer and the reader/listener” (Akehurst and Davis 1995: 83). With two amusing narrators, a liftboy and a poet, Jasiński turned these rules upside down. Skillfully playing with the convention, the author of *The Legs of Izolda Morgan* used the figure of courtly love to talk about the role of an artist and the place of poetry in modern society. His variant of a Middle Ages court in “An Encore” was a skyscraper with a modern princess-strzyga, *femme fatale* Chryzolinda, who devoured knights en route to the present-day castle and pushed their dead corpses down the elevator. In “A Word about a Word” the stage changed to a room where a poetry reading took place. The narratives of both poems worked exactly the opposite of the mechanics of fairy tales and legends, where the castle or stage usually functions as a space of safety. Traditionally, the daredevil had to leave the court to acquire the identity of the real knight. The quest to explore, fight, and conquer was a rite of passage. This pre-modern foundational myth of masculinity, so closely linked to geographical discoveries but also the beginning of imperialist thinking is the foundation of modernity. In the times when there is nothing more to discover, the dragon/machine/elevator dwells in the modern castles, the high-rise, or hides in the boredom of a literary salon or a bourgeois bedroom. By the same token, the suitors are the ones entering from the outside with the hope not only to conquer but also to transition in the face of the unknown, while the poet never leaves the venue, only painting the marvels of faraway lands and weird creatures with his words. The quest for knowledge is an attempt to reveal the mystery, which is one of the contexts in which one can perceive writing. To unfold the truth behind the text, to decode the concealed meanings are the tasks that every reader undertakes when confronted with a poem.

From this perspective, both “An Encore” and “A Word about a Word” are monologues of a poet, where in the former, the subject appears to be in control of the ups and downs and the frictional movements of the elevator, while in the latter he becomes a vessel for forces more powerful, such as laws of nature. In the first case, the poet is in charge of the desire he wishes to induce in the audience, and in the second, after an elaborate performance, he is still exposed as a fake or a failed artist. Jasiński’s “lift-boy” (“An Encore”) from the debut 1921 volume *But w butonierce* [Boot in a Buttonhole] boasts that he “was read by little white girls / with big swollen eyes / Underlining with a pencil / these pornographic pages,” whereas in “A Word about a Word” the poet in the end has “such sad eyes.” Consequently, “pornographic pages” mentioned at the beginning of “An Encore” imply that this seduction on the part of the author is equally as pleasurable of a process and as deadly of a conclusion, but Jasiński’s latter, 1924 poem, does not leave room for ambiguity. After losing his innocence, the reader might experience enjoyment, yet, for the writer, the process always involves pain and sacrifice.

The connection between eroticism and modes in which it could be textually manifested is also complex and confusing. Trapped in the aporia of the imperative of expression and limited repertoire of means of expression the subject may find pleasure in embracing the convention, exposing it, or transgressing it. For the avant-garde poets, conventional forms always functioned as a foundation for implementing two other strategies of representation. Mila Elin and Tadeusz Peiper, for example, refer to the most conventional forms typical for erotic poetry of the 1920s: a letter, a romance novel, and a telegram. Elin's "Hunger" was a text problematizing love discourse as such. The starting point for the subject was to emphasize how unfit she is for the poetic clichés that were constructed to talk about love, desire, and eroticism. The previously recalled negation, the author of *Wachlarz z białych kwadratów* [The Fan of White Squares] uses to disprove all qualities that make the love experience cinematic: beautiful weather ("afternoon heat"), perfect body ("butterfly glances and hands of suede"), or arousing circumstances ("no time to flourish with rose's red"). Conversely, the fear of rejection has an impact on her bodily reactions, making her physically shrink. The woman speaking in the poem describes herself as "a short night," and as "streetlamp's short shade." She also lowers her head as if ashamed for not following the well-established forms generated by love discourse. The reader is left with an intriguing ambivalence, however. Is the subject afraid of the lover's unfavorable reaction, or is she reluctant to express her desires because of an aesthetic dissonance? While the answer is open-ended, Elin's conclusion seems to be that there is no escape from love discourse when you desire someone, so the fantasies quickly embrace the well-established forms. Consequently, the letter that appears in "Hunger" needs to be "unsent" as it does not follow the rules imposed on this mode of love poetry. Tadeusz Peiper's "Me, You" also confirms this reflection. According to Peiper, as it seems, all relationships strive to be narrated and are conventional and discursive. The poet explicitly states: "Love is sometimes a romance novel. Also, a telegram," referring both to the duration of a certain relationship and modes in which it could potentially be expressed. As with other themes in avant-garde poetry, also a particular affair demands an appropriate narrative form. In this way, reality and text intertwine so that "the ink of dawn spills over the earth." Peiper suggests that writing is not only a way to represent the world through words. It also creates reality through language, as it is not just given to us.

## The beautiful failure. Enjoyment, eroticism and the avant-garde

In their quest to modernize Polish lyric, including love discourse, the efforts of the avant-gardists of the interwar period are invaluable. Their most revolutionary



practice lay in combining two objectives: viewing language as a material, tangible, and living phenomenon and disconnecting spirituality from the representations of the erotic imposed by the Romantic paradigm. In this way, the development of avant-garde erotic poetry was also fundamental for Polish literature, distinguishing it from other futurist and constructivist cultural movements in Europe primarily focused on narrating modernity through an experimental approach to the language. Yet their attempt to fully represent erotic experience in the text through the medium of language had to remain a beautiful failure. While poems tried to implement the idea of embodiment through varied semiotic devices more or less skillfully balanced between the desire to depict the singularity of an erotic sensation and the imperative to achieve it through a shared system of signs, texts engaging with love discourse as a convention could even be considered anti-erotic. It is a case of Bruno Jasieński, a devoted hater of the bourgeoisie's lifestyle, whose erotic poems almost always were actually texts about social injustice, the purpose of writing and reading, or the horrors of conventional love lyrics. In this view, Jasieński's poem "My Immortality" may sound like a totally contrasting declaration. Here, the poet-subject, exhausted by the attention of the critics and readers, decides to withdraw from the public into the privacy of a bedchamber. This move also signifies a transition from socially engaged poetry to erotic poetry, which functions as the sincerest mode of literary expression.

The paradox in the poem is just one of the aporias that love discourse is built on. Reflecting on Andrei Platonov's *The Anti-Sexus*, Alenka Zupančič emphasizes that the problem also lies in the structure of the Other and its relationship to enjoyment or what type of connection to enjoyment is ascribed to the Other by the subject: "In order to remove the enjoyment from the Other, one has to remove the Other from enjoyment. This suggests in fact that enjoyment and the Other are structured like a matryoshka: enjoyment is 'in' the Other, but when we look 'in' the enjoyment there is also the Other 'in' it, and so on... Enjoyment is in the Other, and Other is in enjoyment" (Zupančič 2017: 29). Any artistic work, and especially erotic poetry, does not exist without a singular or multiple Other in mind. The Other can stand for an addressee or the object, the reader or audience, or can just be a projected Other within the subject. It is also possible that it engenders all of the listed actors simultaneously. An erotic poem might be conventional or transgressing typical discursive practices, a textual body might remain an abstraction undermining the idea of embodiment, yet a real pleasure comes from overcoming the monological features of poetry and reaching out towards the Other through the dual process of writing and reading. In this particular process, to paraphrase Beckett's *Mantra*, of trying again, failing again, failing better lies the mystery of a successful love poem.

## References

- Abraham Mary C. (2010): *The Rhetoric of the Troubadours*. "Musical Offerings" 2010, vol. 1, no. 1, pp. 1–9.
- Akehurst F. R. P. and Davis J. M. (1995): *A Handbook of the Troubadours*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Badecki Karol (1936): *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – Tańce – Padwany*. Nakładem Towarzystwa Naukowego, Lwów.
- Brach-Czaina Jolanta (1998): *Szczeliny istnienia*. Wydawnictwo Efka, Kraków.
- Czyżewski Tytus (2009a): *De profundis*. In: Tytus Czyżewski: *Wiersze i utwory teatralne*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Czyżewski Tytus (2009b): *Mechaniczny ogród*. In: Tytus Czyżewski: *Wiersze i utwory teatralne*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Elin Mila (2023a): *Głód*. In: Agnieszka Jeżyk: *Erasing Herstory: Mila Elin, the Avant-garde's Forgotten Female Poet*. "The Polish Review" 2023, vol. 68, no. 3, pp. 47–48.
- Elin Mila (2023b): *Książka*. In: Agnieszka Jeżyk: *Erasing Herstory: Mila Elin, the Avant-garde's Forgotten Female Poet*. "The Polish Review" 2023, vol. 68, no. 3, pp. 49–50.
- Jasieński Bruno (2008a): *Moja nieśmiertelność*. In: Bruno Jasieński: *Poezje zebrane*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Jasieński Bruno (2008b): *Na bis*. In: Bruno Jasieński: *Poezje zebrane*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Jasieński Bruno (2008c): *Słowo o słowie*. In: Bruno Jasieński: *Poezje zebrane*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Jeżyk Agnieszka (2023a): *Erasing Herstory: Mila Elin, the Avant-garde's Forgotten Female Poet*. "The Polish Review" 2023, vol. 68, no. 3, pp. 23–54.
- Jeżyk Agnieszka (2023b): *Suitors with Their Stomachs Full of Lovers: Cannibalistic Tropes in the Texts of Polish Futurists*. In: *Polish Literature as World Literature*. Eds. Piotr Florczyk and K. A. Wiśniewski. Bloomsbury, New York 2023, pp. 87–100.
- Kłak Tadeusz (1974): *Kobiety i konie*. "Teksty" 1974, vol. 14, no. 2, pp. 77–85.
- Kristeva Julia (1984): *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, New York.
- Lentas Beata (2008): *Komentarz*. In: Bruno Jasieński: *Poezje zebrane*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Lorentowicz Jan (2008): *Polska pieśń miłosna*. Czernecki & Gutowski, Kraków.
- Marinetti Filippo Tommaso (1912): *Technological Manifesto of Futurist Literature*. (<http://greeninteger.com/pdfs/marinetti-technical-manifesto-of-futurist-literature.pdf>).
- Peiper Tadeusz (1972): *Tędy. Nowe usta*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Peiper Tadeusz (2024a): *Naga*. Available online: <https://pisarze.pl/2014/01/03/tadeusz-peiper-naga/> [Accessed: 1.01.2024].

- Peiper Tadeusz (2024b): *Ja, Ty*. Available online: <https://milosc.info/tadeusz-peiper/ja-ty/> [Accessed: 1.01.2024].
- Schmidt Siegfried (1982): *Foundation for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Schuster Aaron (2016): *The Trouble with Pleasure*. The MIT Press, Cambridge.
- Warnes H. and Hill G. (1974): *Gender Identity and the Wish to be a Woman*. "Psychosomatics" 1974, vol. 15, no. 1, pp. 25–29.
- Zupančič Alenka (2017): *What is Sex?* The MIT Press, Cambridge.


## Abstrakt

### W tekście i poza nim. „Poetyka przyjemności” w polskiej poezji awangardowej lat dwudziestych

„Przyjemność kojarzy nam się z czymś, co ściśle do nas należy, z naszą cielesną egzystencją i wewnętrzną witalnością, a mimo to jest od nas oddzielona i niezależna, a zatem może zaskakiwać, dezorientować, obciążać, odrażać, przytłaczać, przerażać, porywać, rodzić konflikty, budzić »niesamowite«, ustawiać poza kontrolą (a czasem wywoływać pożądanie)” – twierdzi Aaron Schuster (2016: 44). Innymi słowy, przyjemność może objawiać się jako swoje przeciwieństwo, zwłaszcza w kontekście jej reprezentacji w literaturze. W niniejszym eseju chciałabym przyjrzeć się awangardowym wierszom erotycznym z okresu międzywojennego, które poruszają temat fascynującego splotu tego, co cielesne i tego, co tekstowe. Metafory czytania i pisania, liryczny dialog pomiędzy niektórymi wierszami, metatekstowe refleksje na temat natury poezji erotycznej, problem ucieleśnienia to tylko niektóre ze strategii, którymi posługuje się Bruno Jasieński (*Moja nieśmiertelność, Słowo o słowie, Na bis*), Tadeusz Peiper (*Nago, Ja, Ty*) i Mila Elin (*Książka, Głód*), omawiając radości i wyzwania związane z próbą przedstawienia *jouissance* w tekście. Punktem wyjścia moich refleksji będzie diagnoza Alenki Zupančič dotycząca podobnego rodzaju satysfakcji płynącej z seksu i z mówienia o seksie oraz spostrzeżenia słoweńskiej filozofki na temat procedur intelektualizacji seksualności.

**Słowa kluczowe:** dyskurs miłosny, erotyki, polska poezja awangardowa, poezja polska

Krzysztof Rowiński

TRINITY COLLEGE DUBLIN  
e-mail: [k.rowinski@tcd.ie](mailto:k.rowinski@tcd.ie)  
 <https://orcid.org/0000-0001-9961-1765>

## Memories of Joy for a Futureless World: Aesthetic and Political Commitment in Jasiński and Pasolini

### Abstract

Discussions of cultural disappearance are often couched in terms of nostalgia and tragedy. Bruno Jasiński in *Bal manekinów* and Pier Paolo Pasolini in *Ragazzi di vita* offer an alternative form of remembering disappearance through memories of joy, understood as a distinctly political practice. Acutely aware of the untenability of what they were celebrating (pockets of liberty from cultural uniformity, in local cultures and aesthetic experimentation, respectively), both writers maintained a sense of political commitment, offering a good broader model for thinking about a world without a future.

**Key words:** joy, socialist realism, proletarian aesthetics, folk cultures

**Parole chiave:** gioia, realismo socialista, estetica proletaria, culture contadine

In the years leading up to the institutionalization of socialist realism as the cultural doctrine of the Soviet Union, a long debate about the best manner of narrating literature for the proletariat engulfed the literary circles in the country. Anatoly Lunacharsky, the Soviet Commissar for Education and a patron of among others Mayakovsky and Meyerhold, defended the right to aesthetics and fantasy as elements of life that Marxist art ought to depict and then fairly explain (1928). Critics of artistic conventionality and formalism found it entirely opposed to Marxism in its inability to recognize external factors and their influence on literature (Bakhtin and Medvedev 1991: 67). A thirty-year-old Polish writer, who had just arrived from

France in search of a new homeland a year prior, waded into this debate in a characteristic, if entirely impolitic way. In 1931, describing his newest published work, he said:

Napisałem w tym czasie sztukę-groteskę *Bal manekinów*, wyszydającą współczesną zachodnią socjaldemokrację. Pobudziła mnie do tego nieobecność w naszym rewolucyjnym repertuarze spektakli wesotych, które by widzowi proletariackiemu dawały możliwość pośmiać się przez dwie godziny z jego wrogów zdrowym, beztroskim śmiechem, dającym rewolucyjny trening. Postanowiłem podjąć próbę stworzenia rewolucyjnej farsy. Przedsięwzięcie, na mój gust, wyszło pomyślnie. Zresztą, niech to osądzi czytelnik – *Bal manekinów* ukaże się lada dzień w osobnym wydaniu książkowym. Na scenę jak dotąd nie trafił. (Jasieński 1972: 253)

(During that time, I wrote *Mannequins' Ball*, a grotesque play mocking contemporary social-democratic parties in the West. I was prompted by the lack of merry plays in our revolutionary repertoire, presenting the proletarian audience with an opportunity to laugh a healthy, carefree laughter at their enemies for two hours, giving them revolutionary training. I decided to give revolutionary farce a try. To my mind, the attempt was successful. I will let the reader decide, however – *Mannequins' Ball* will soon appear independently as a book. It has yet to make it to the stage.)<sup>1</sup>

The author's clear commitment to joy as a political practice reflected his sincere belief in the political power of aesthetics: he thought of his play not as a light respite from politics and revolutionary work but quite the opposite, as the work of revolution itself. The revolutionary training of laughing at class enemies would be part of political work: not just a grotesque farce, criticized by Soviet literary ideologues of the time as "bourgeois formalism," but a revolutionary one, too. At the same time, as the tone of uncertainty makes clear, the author of those words was also painfully aware that what he was doing was not only new but also potentially dangerous – precisely because of the combination of joyful elements and revolutionary ones. Indeed, Soviet audiences would have to wait forty-five years after these words had been written, and for long after their author's death, before the first staging of the play in the country.

Writing four decades later and in a different national context, a poet, director, and public intellectual used the following words to describe the lost organic energy of proletarian joy, still to be gleaned in Rome in the 1950s:

---

<sup>1</sup> All translations from Polish, Italian, and Russian, unless noted otherwise, are by the author.

Una volta il fornarino, o cascherino – come lo chiamano qui a Roma – era sempre, eternamente allegro: un'allegria vera, che gli sprizzava dagli occhi. Se ne andava in giro per le strade fischiando e lanciando motti. La sua vitalità era irresistibile. Era vestito molto più poveramente di adesso: i calzoni erano rattoppati, addirittura spesse volte la camicetta uno straccio. Però tutto ciò faceva parte di un modello che nella sua borgata aveva un valore, un senso. Ed egli ne era fiero. Al mondo della ricchezza egli aveva da opporre un altro mondo altrettanto valido. Giungeva nella casa del ricco con un riso naturaliter anarchico, che screditava tutto: benché egli fosse magari rispettoso. Ma era appunto il rispetto di una persona profondamente estranea. E insomma, ciò che conta, questa persona, questo ragazzo, era allegro. Non è la felicità che conta? Non è per la felicità che si fa la rivoluzione? [...] Oggi, questa felicità – con lo Sviluppo – è andata perduta. (Pasolini 2009: 330–331)

(Once, a baker's apprentice, or a *cascherino*, as we call them in Rome, was always, forever happy: it was a true happiness, coming forth from his eyes. He would walk the streets whistling and shouting out loud. His vitality was irresistible. He was dressed much more scantily than today: his stockings were patched, his shirt was often a rag. But all that was part of a model that had a value and meaning in his *borgata*. And he was proud of it. He had a world of his own, of equal value, to oppose to the world of the riches. He would arrive in the houses of the rich with a natural, anarchic laughter, dismissing everything – even if he was respectful. It was indeed the respect of someone fundamentally different. And, in short, what matters is that the person, that boy, was happy. Isn't it happiness that matters? Isn't it for happiness that one makes a revolution? [...] Today, with Development, that happiness is gone.)

The time difference between the two quotations marks a transition from the present to the past: where the former excerpt imagines its proletarian audience laughing, the latter already mourns the loss of that laughter. What does not disappear, however, standing out from both texts, is a strong conviction about the clear connection between joy and politics. While it is true that the vision of the lost figure of the *cascherino* entering the house of the rich with an anarchic smile is a nostalgic idealization of the lost past, it is also marked by a clear political commitment, avoiding the trap of a nihilist removal from politics, often associated with simplistic notions of nostalgia (Sindbæk Andersen and Ortner 2019). The provocative rhetorical question at the end (“Non è per la felicità che si fa la rivoluzione?”), which echoes vaguely a quotation frequently misattributed to Emma Goldman (“if I can't dance, it's not my revolution” (Hemmings 2018: 218)), reflects its author's uneasy positioning within the Italian left.

It is this odd positioning within their respective groups, coupled with their embrace of joy as a political practice, that earned Bruno Jasieński and Pier Paolo Pasolini – the authors of the first and second excerpt, respectively – scorn from their environments. While both had a lifelong commitment to communism and social equality in some form, they also stood firmly for joy as a necessary component of public life – joy as an organically political practice derived, as Jasieński and Pasolini saw it, from peasant cultures in Poland and the USSR, and Italy, respectively. Both were terrified of the monotony that accompanied the social transformations in the countries where they lived at the time these words were written (the USSR and Italy); they perceived it as a threat to the political work of preserving the cultural and historical memory of peasant cultures. If we transcend the established reading of the two authors as either “radicals” or aesthetically-inclined “snobs,” we can perceive the nuanced political stance of their joyful depictions of proletarian laughter. More importantly, we can also appreciate the political commentary that comes as part and parcel of their discussion of aesthetics. Witness the following comment from Pasolini about the youth of the 1970s, who, as he observes, no longer carried the autonomous joy of the *cascherino*, instead remaining neurotic and full of anxiety:

metà e più dei giovani che vivono nelle borgate romane, o insomma dentro il mondo sottoproletario e proletario romano, sono, dal punto di vista della fedina penale, onesti. Sono anche bravi ragazzi. Ma non sono più simpatici. Sono tristi, nevrotici, incerti, pieni d'una ansia piccolo borghese; si vergognano di essere operai; cercano di imitare i «figli di papà», i «farlocchi». Sì, oggi assistiamo alla rivincita e al trionfo dei «figli di papà». (2009: 678)

(half, and more than half, of the young people who live in the working-class quarters of Rome or, in short, within the Roman proletariat or sub-proletariat, are honest as far as criminal records go. They are clever boys too, but they are no longer sympathetic. They are sad, neurotic, full of petty bourgeois anxiety; they are ashamed of being workers; they try to imitate the well-off kids. [Yes, today we are aiding the revenge and the triumph of “daddy’s boys.”]) (1987: 103; trans. Stuart Hood with the translation of the last sentence amended by the author)

Just like Jasieński in his later critiques of the aesthetic rigidity of socialist realism, Pasolini here combines a political awareness and class consciousness with what might read as a nostalgic renunciation, but is in fact a celebration of the aesthetics of joy. By bringing together politics and joy, the two writers avoid the well-worn binary opposition between politics and aesthetics which, depending on the ideological angle of the critic, implies and positions as suspicious either the individualist,

“formalist,” attention to ornamentation or the collective, leftist commitment to ideological doctrine. In this article, I go beyond this kind of rigid interpretations of the work of Jasieński and Pasolini, focusing instead on their combination of a penchant for politics with a commitment to aesthetics: how do the writers engage memories of joy as a political tool? How do they discuss the lack or loss of joy without losing a political grounding?

I address these questions by examining the writers’ attempts to come to terms with the disappearance of the organic forms of expression of class identity, as seen in their two texts, *Bal manekinów* (*Mannequins’ Ball*) and *Ragazzi di vita* (*The Street Kids*), respectively. The sweeping transformation brought in by industrial modernity, either in capitalist post-World War II countries or the pre-War industrial transformation of the Soviet Union, effaced pre-modern forms of entertainment. As Jasieński and Pasolini grapple with how to remember the “healthy, proletarian laughter” and “spontaneous, anarchic [joy]” otherwise than through a nostalgic or tragic lens, they explore ideological failure as a way of breaking outside ideologically-informed conventions of writing. This legacy of their writing is important to understand, as it runs counter to prevailing narratives about politics, aesthetics, and ideological engagement in the arts.

As part of a broader tradition of reading left idealist writers and artists as disillusioned, scholars working on Pasolini and Jasieński have read them in a biographical way, either through their tragic deaths (Jasieński was executed as part of the Great Purge in 1938 and Pasolini was killed in 1975 outside Rome in a likely politically-inspired assassination) or through their supposed disillusionment and embrace of nihilism in their final years. For instance, many scholars working on Jasieński frame his work and life story within a narrative of disillusionment, emphasizing idealism and its failure as a means to engage with the complicated trajectory of this futurist-turned-socialist-realist writer.<sup>2</sup> Witness Stanisław Barańczak’s comment on Jasieński and his literary milieu:

Myślę, że zjawisko futuryzmu okazuje się naprawdę interesujące dopiero wtedy, gdy próbujemy odpowiedzieć, dlaczego futuryści przegrali. Dlaczego przegrali tak dotkliwie. I gdy widzimy w ich przegranej prefigurację straconych złudzeń całej naszej epoki. Biografia dosłownie każdego z polskich futurystów stoi właśnie pod znakiem złudzenia, w które z całą szczerością się wierzy i które w pewnym momencie kończy się dotkliwym rozczarowaniem lub tragiczną porażką. Z początku są to złudzenia właśnie futurystyczne: niezmacona wiara w przyszłość, w radykalną nowość rozwiązań, jakie – natychmiast, już jutro – przyniesie historia, postęp, technika, w możliwość uwolnienia się za jednym

---

<sup>2</sup> For examples of this narrative, see Michnik (1986), Barańczak (1979), Orliński (2000), Jaworski (2009).



zamachem od wszelkich zobowiązań, jakie niesie z sobą tradycja, kultura, zbiorowe doświadczenie ludzkości. (1979: 73)

(I think that the phenomenon of futurism becomes truly interesting only when we try to answer why the futurists lost, and why they lost so badly. And when we see in their loss a foreshadowing of the lost illusions of our entire epoch. The biography of literally every Polish futurist has been marked by this illusion, which they believed in wholeheartedly and which at some point led to a severe disillusionment or a tragic failure. Initially, it is precisely a futurist illusion: an unquestioning faith in the future, in the radical novelty of new solutions which will be brought (soon, tomorrow) by history, progress, and technology, a faith in the possibility of a sudden liberation from all commitments of tradition, culture, and the collective experience of humanity.)

Futurism becomes “truly interesting” when it is linked to its failure: this claim by Barańczak already at the outset suggests that the movement’s idealism is mostly valuable as a lesson – a lesson in the futility of idealism perhaps? If the failure of futurists is the “foreshadowing of the lost illusions of our entire epoch,” it is no less than a failure of the future, understood as a political aspiration and engagement in a traditional progressive framework. Writing in the 1970s, Barańczak constructed a narrative that continues to dominate the discussion on futurism and Jasiński to this day: a young, idealist writer, seeking “liberation from all commitments,” is burned by a reality that the non-utopian, older critic had known all along.

In addition to this inability to see through such political interpretation of Jasiński’s work, scholarly discussions of the writer often rely on his participation in the Polish futurism as an interpretive key to his work, despite his rejection of the movement in 1923. And yet, Jasiński’s post-1923 oeuvre has been seen by Polish critics as “burdened by a futurist awareness” and steeped in expressionist aesthetics (Balcerzan 1972: LV). This interpretation even influenced the TV Theater production of *Bal manekinów*, staged originally in 1978 at the Ateneum Theater in Warsaw, which used Jasiński’s futurist poetry in the play, interspersed with the original script (*Bal manekinów* 1978). I see this interpretation as an inability to transcend the futurist legacy of Jasiński and to read his writings of the 1930s and their political nuance in their own right. Stuck between the suspicion of his contemporaries and equally dismissive (though far less lethal) political accusations of later critics, Jasiński remains misunderstood by both groups.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> There are examples of scholarship and public writing addressing Jasiński’s work in a more nuanced way and thus breaking away from the narrative of disillusionment. See, for instance Volynska (1994) or Szybowicz (2009).

Jasieński's complicated trajectory and life story invites these kinds of misunderstandings to a certain degree. He was born in what is today central Poland to an assimilated Jewish bourgeoisie. Best known as Poland's foremost futurist poet, he disavowed the legacy of futurism early on and left Poland in 1925 to work as a foreign correspondent for Polish newspapers in Paris. There, he worked on a long-form poem, play, and several other works, including his best-known grotesque apocalyptic novel, *Pałę Paryż (I Burn Paris)*. Following the publication of the latter, which included scenes of a communist revolution taking over Paris, he was expelled from France and left for the Soviet Union in 1929. In the nine years between his arrival and his execution as part of the Great Purge, Jasieński devoted himself to political and editorial work and also published several texts, including *Bal manekinów*. His attachment to grotesque aesthetics soon brought criticism on Jasieński, accused of being an apolitical formalist. In response, instead of recanting his views, he doubled down on calls to combine imagination and realism in literature. His propositions were not met with enthusiasm, however: as the Great Purge turned on more and more devoted communists in the Soviet Union, Jasieński was finally accused of espionage and Polish nationalism, arrested, and executed in 1938.

Given his unorthodox aesthetic and political self-positioning, it is no coincidence that the life of Pier Paolo Pasolini, the other writer discussed in this article has also been often seen through the limiting lens of tragedy. Born in 1922 in Bologna, Pasolini spent his early years in northern Italy as a poet, committed to the exploration of local languages. In the 1950s, he moved to Rome, where he became fascinated with the world of the Roman *borgate* (suburbs) and turned to fiction and eventually film as his preferred medium. He was murdered in 1975 on the beaches of Ostia in what to this day remains a mysterious case. His late writings, decrying the transformation of the Italian society, which he described as, among other terms, "malattia borghese" (bourgeois disease) or "mutazione antropologica" (anthropological mutation) were published originally in various Italian daily newspapers and later collected in *Scritti corsari* in 1975, shaping the image of Pasolini as a disillusioned, hopeless, or even nihilist writer. Stefania Parigi, for instance, sees his late work as produced despite "the self-destruction of Pasolini's nihilist gestures towards the end of his life," reading his work through the lens of tragedy (2019: 111).

Though much better known globally than Jasieński, Pasolini shares a similar fate when it comes to the reception of his works and life story. Scholars too often ignore the nuance of Pasolini's political commitments and leave little room for an appreciation of joy as a political practice in his work. And yet, still in his university years, Pasolini had a strong sense of personal progress and hope – in a letter to his friends with whom he ran the magazine "Eredi", he wrote: "pensate in due anni (o anche uno) quale sviluppo possono avere delle culture adolescenti come le nostre!" (1976: 11) ("think what progress can adolescent cultures like our make in

two years (or even one!)"). While his belief in progress (especially in his criticism of post-war development of Italy) waned over time, he maintained a belief in change as a possibility, however slim it might be. Writing in 1974, a year before his death and at a time when his public writing on the destruction of non-bourgeois Italian cultures came out weekly in the press, Pasolini emphasized the role of optimism in his thought:

Una visione apocalittica, certamente, la mia. Ma se accanto ad essa e all'angoscia che la produce, non vi fosse in me anche un elemento di ottimismo, il pensiero cioè che esiste la possibilità di lottare contro tutto questo, semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare. (2009: 516–517)

(It's certainly apocalyptic, this vision of mine. But if there wasn't also an element of optimism, in addition to the anguish that drives this vision, if there wasn't the thought that there is the possibility of fighting against it all, I simply would not come here, to you, to talk.)

The vision and optimism identified by Pasolini as drivers of his political engagement were closely related to the idea of joy as an organic, pre-verbal phenomenon. Describing the reaction of Ninetto Davoli, a Calabria-born actor who starred in many of his films, to first seeing snow, Pasolini depicts a seventeen-year-old boy who "si abbandona a una gioia priva di ogni pudore" ("abandons himself to a completely shameless joy"), dances ecstatically, and issues "un grido di gioia orgiastico-infantile [...] un grido che non ha un corrispettivo grafico" (1972: 73) ("an orgiastic-infantile shout of joy [...] a shout that does not have a written equivalent").

Seen from this point of view, Pasolini's depiction of the life of Roman street kids in *Ragazzi di vita* (1955) can be seen as another element of the celebration of joy in his work. The novel tells the story of a group of petty criminal youth traveling around Rome *and* depicts several inter-class encounters between the bourgeois and the sub-proletarian protagonists. In one episode, as the teenage boys roam the city center, they poke fun at and insult passersby for seemingly no reason:

« Quanto me piace de divertimme ! » diceva il Caciotta, sortendo tutto allegrotto dal cinema, quattro ore dopo, chè s'erano visti il film due volte. S'accomodò sul marciapiede di via Due Macelli, intuzzava apposta contro i passanti.

« A brutta ! » gridava a qualche signora che vedendoselo venire adosso lo guardava facendo l'urtosa. Se poi quella, per caso, si rivoltava un'altra volta, addio : in bilico in pizza al marciapiede, con la mano sull'angolo sinistro della bocca, quelli strillavano ancora più forte:

« A brutta, a racchiona, a sviolinata ! » (1963: 71)

“Man, I love to have fun!” said Caciotta, coming gleefully out of the theater, four hours later, because they’d seen the film twice. He settled the sunglasses on his nose, and, flopping around as he walked along the sidewalk of Via Due Macelli, purposely bumped into the passersby.

“Hey, ugly!” he’d call to a woman who, seeing him come toward her, gave him a look of annoyance. If she then happened to turn around again it was all over: balancing on the edge of the sidewalk, their hands on the left corner of their mouths, the two of them shouted even louder: “Hey ugly, hey dogface, hey slut!” (2016: 63–64, trans. Ann Goldstein)

The setting of this exchange helps illuminate the dynamics at play: via Due Macelli in Rome, located between Villa Borghese and Fontana di Trevi, is home to a number of bistros and a theater. Ricetto and Cacciotta come here to “have fun” and harass the respected, mostly bourgeois clientele of the local businesses. The fun they aim to have consists in violating the social conventions of the place and playing the role of the underclass (*il sottoproletariato*, literally translatable as ‘subproletariat’), as expected by the bourgeois passersby. The boys engage in “fun” while maintaining a clear awareness of the class distinction between them and the passersby, an awareness whose disappearance Pasolini would mourn in his writings in the 1970s. The very language used in the description accentuates the class distinction, as if siding with the protagonists in its focalization. And so, the insulted woman turns around “annoyed,” a term rendered in the original Italian by “facendo urtosa,” a term from the “gergo della malavita o della plebe romana” (‘the jargon of criminals or plebeians in Rome’), as Pasolini explains in the glossary appendix at the end of the book (Pasolini 1963: 283). By using jargon and then explaining it in the glossary, the text at once offers the description through the language of the Roman underclass and reminds the book’s middle and upper-class readers about the distance they find themselves at.

The celebration of this inaccessible and unrestrained joy of Ricetto and his friends is in stark contrast to the ending of the novel, where Pasolini’s hopeless approach to the transformation of Italian society takes over. In a final scene, Ricetto, now 20, swims across the Aniene river, followed by a young boy, Genesio, who struggles to cross the river and drowns. Ricetto sees Genesio carried downstream and does nothing, deciding to get away from the scene instead:

Il Ricetto, con le mani che gli tremavano, s’infilò in fretta i calzoncini, che teneva sotto il braccio, senza più guardare verso la finestrella della fabbrica, e stette ancora un po’ lì fermo, senza sapere che fare. Si sentivano da sotto il ponte Borgo Antico e Mariuccio che urlavano e piangevano, Mariuccio sempre stringendosi contro il petto la canottiera e i calzoncini di Genesio; e già cominciavano a salire aiutandosi con le mani su per la scarpata.

«Tajamo, è mejo», disse tra sé il Ricetto che quasi piangeva anche lui, incamminandosi in fretta lungo il sentiero, verso la Tiburtina; andava quasi di corsa, per arrivare sul ponte prima dei due ragazzini. «Io je vojo bene ar Ricetto, sa!», pensava. S'arrampicò scivolando, e aggrappandosi ai monconi dei cespugli su per lo scoscendimento coperto di polvere e di sterpi bruciati, fu in cima, e senza guardarsi indietro, imboccò il ponte. (1963: 281)

(Ricetto, his hands trembling, quickly put on his pants, which he was holding under his arm, without another glance at the factory window, and stood there a moment, not knowing what to do. He heard from below the bridge Borgo Antico and Mariuccio screaming and crying, Mariuccio still hugging to his chest Genesio's shirt and pants; and already they were starting to clamber up the slope with their hands.

"Let's split, it's better," Ricetto said to himself, almost crying, walking in a hurry along the path, toward Via Tiburtina; in fact he was almost running, to get to the bridge before the two boys. "Hey, I'm for Ricetto!" he thought. Slipping and sliding he scrambled up the steep dusty slope scattered with burned brush, and, grabbing hold of the stumps of bushes, he got to the top; without looking around he turned onto the bridge.) (2016: 238)

Ricetto's refusal to intervene in the drowning of Genesio is not just a matter of a bad trait of character. Carried away by the *malattia borghese*, he decides that what is best is what is best for him: "io je vojo bbene ar Ricetto," he reminds himself. The scene, echoing the saving of a drowning swallow by Ricetto in the opening scenes of the novel, reflects the protagonist's transformation over the course of the novel into a *persona seria*, someone assimilated to the national bourgeois culture and devoid of (sub)proletarian joy.

The preoccupation with the lost memories of folk cultures also marks the work of Bruno Jasioński, who explored Polish peasants' narratives around serfdom in his long-form poem *Słowo o Jakubie Szeli*, detailing the bloody 1846 anti-serfdom peasant revolt. In the last stage of his life, Jasioński moved to the preservation of the organic energies of folk and proletarian cultures, despite their incompatibility with the doctrine of socialist realism, starting his literary career with a bold intervention in Soviet theater. Importantly, at the time of his arrival in the USSR, Jasioński was no stranger to theater as such: after all, during his Paris years, he created a Polish workers' theater, which staged several productions. He also transformed his *Słowo o Jakubie Szeli* into a play (*Rzecz gromadzka*), giving more space to songs inspired by the Polish folk tradition. Importantly, Jasioński appreciated theater not only on aesthetic grounds – he also was keenly aware of the medium's ability to communicate ideas to a large audience. As he recalled a couple years later, a lecture would

attract twenty to thirty people and a rally would bring fifty to a hundred. The workers' theater productions brought three to four, and up to six hundred spectators (Jasieński 1929: 33–43).

In a way, Jasieński's comment, cited at the top of this article, about the reader's opportunity to find out whether *Bal manekinów* was indeed funny points to his awareness about the controversial status of the play. After all, would not a play's success be judged primarily by its audiences? Jasieński's words turned out to be prophetic, however: the only way to reach his proletarian audience was through the published edition in 1931, with Anatolii Lunacharsky's introduction. The play was not to be staged in the Soviet Union until long after the writer's death and only following his rehabilitation by the courts: its premiere in the USSR took place in Chelyabinsk in 1976 and in Poland in 1957 (Gerould 2000: xv).

Jasieński remained undeterred in his pursuit of the literary value of proletarian joy. Speaking at the inaugural congress of the All-Union Writers Congress, he criticized their simplistic understanding of Engels's formula for literature (portraying "typical characters in typical circumstances" (1888)), poking fun at it by imagining a proletarian reader's response:

наш рабочий, который прочел три-четыре романа о новостройках и встречал в них неизменно комбинации одних и тех же типичных обстоятельств, беря в руки пятую книгу, нередко говорит: «Опять о новостройке Это, я уже читал». (Luppol 1990: 277)

(Our worker, who has read three or four novels about new construction projects and always encountered them in combination with the same typical circumstances, will say, picking up the fifth book: "About new buildings again. I have already read that.")

Instead of repetition and monotony, Jasieński argued, proletarian readers needed more joyful depictions of the world, combining revolutionary politics with fantastical aesthetics: "I raise my voice as in a toast: to bold invention, raised on the material of living reality, but not afraid to step over into tomorrow, full of the unexpected" (Kolesnikoff 1983: 117).

It is on such a foundation of bold invention and imagined proletarian joy that Jasieński constructs his play. At the same time, however, the play is clearly written with a political effect in mind, echoing Jasieński's observations about the political power of theater, cited earlier in the article. *Bal manekinów* starts at an annual ball organized by headless mannequins from the Parisian *haute couture* industry. In the first act of the play, headless mannequins from all over Paris assemble for their annual clandestine ball, which is interrupted by the sudden appearance of Paul

Ribandel, a social-democratic member of parliament, who enters the ball by mistake. The mannequins, panicked by the surprise visit, stage an impromptu tribunal hearing and sentence Ribandel to death by beheading with a giant pair of dress-maker's shears. In a grotesque turn of events, the disjointed head and body continue to live. The mannequins draw lots and the winner takes the head, which he then affixes to his shoulders. Having thus come to resemble a human, he decides to continue on Ribandel's itinerary and proceeds to a ball hosted by Monsieur Arnaux, an automobile industrialist. Over the next act, two rival industrialists try to manipulate and bribe the mannequin, whom they believe to be Ribandel, to either prevent or instigate a strike in Arnaux's factories. The mannequin-Ribandel gladly takes money from both and donates it to finance the organization of a general strike instead. This leads to a revolution, the city erupts in chaos. By the time the now-headless, real Ribandel makes it to the ball, the mannequin impersonating him has had enough of the drama of bourgeois life.

In his depiction of the characters, Jasiński draws a clear parallel between the fate of mannequins and workers. Mannequins are assumed to have a close affinity to the proletariat. They share the experience of exploitation of their labor and exhaustion of their physical energy through labor. They also present a clear awareness of shared enemies: as workers work nights to fulfill orders, the mannequins are also deprived of downtime, "na lata całe przykuci do podłogi" (Jasiński 1966: 125) ("nailed to the floor [...] for years on end" (Jasiński 2000: 8, trans. Daniel Gerould)). When reformist labor union representatives come to him for instructions, expecting to be asked to cross the picket lines and call off the strike, mannequin-Ribandel instead doubles down on the Communists' demands, saying the workers deserve more money to feed their families.

The comparison between workers and mannequins is not just a revolutionary gesture enacted in the play to fit the ideological expectations in the USSR. After all, Jasiński must have been aware that the quasi-posthuman gesture of equating workers and mannequins would inevitably draw criticism from doctrinaire figures in the Russian Association of Proletarian Writers.<sup>4</sup> Rather, it was likely a gesture directed at the play's implied audience, capable of the "healthy proletarian laughter" Jasiński envisaged. The mannequins' complaint about exploitative working conditions is followed up by the call: "nie zatruwajmy sobie upojeń nocy myślą o przyszłych cierpieniach [...] trzeba korzystać z chwili" (Jasiński 1966: 125) ("let's not poison tonight's happiness with thoughts of future suffering [...] seize the oppor-

---

4 While the two groups are equated on a dramatic level, mannequins in the play even suggest that humans are but poorly made copies: "Przecież to tylko nasze nędzne kopie..." (Jasiński 1966: 129) ("They are all only worthless copies made in our image" (Jasiński 2000: 11)).

tunity” (Jasieński 2000: 8–9)). The mannequins combine a clear political vision of exploitation with an imperative to practice joy.

This coupling of proletarian laughter with mannequin joy reflects the two levels at which memories of joy operate in the play: first, diegetically, the critiques of the bourgeoisie, combined with a love for ballroom dancing and its aesthetics among the mannequins serve to model joy as a form of political praxis. Secondly, the comic elements of the play, always in the context of the same political critique, but much too frivolous for its time, given the use of the grotesque, are used to let the audience experience joy as a political emotion. The farce-like references to having “a head on [one’s] shoulders” (Jasieński 2000: 26) accentuate this link between laughter and political action. The grotesque conceit of the play (a mannequin putting on a severed head to pass as a human) links beheading – one of the most clear visual metaphors of a revolution – with a carnivalesque practice of putting on masks to manipulate social performance through play. One of the mannequin characters even goes as far as to suggest that the transgressive role-reversal allowed by the mannequins’ ball should not be restricted to just the carnival: “Dlaczego musimy czekać aż do karnawafu? Czy nie moglibyśmy się tu zbierać co noc?” (Jasieński 1966: 124) (“Why must we wait for carnival? Why shouldn’t we get together every night?” (Jasieński 2000: 7)). Read metadrammatically, this statement, rejecting the rigor of sanctioning joy by limiting it only to the carnival can be seen as a critique of the serious and hierarchical nature of the literary establishment in the USSR in the early 1930s. To have carnival every day means, on the one hand, to enact a revolution every day. On the other, it is also to embrace joy and play on a daily basis, a highly suspicious practice from the point of view of the ideologues of socialist realism.

And yet, as with Pasolini, Jasieński does not abandon political commitment to revolutionary practice. At the end of the play, when mannequin-Ribandel decides to quit his roleplay as a human, he makes his disgust for the serious affairs of humans be known:

Niech pan bierze. Niech pan prędszej bierze! Ja już mam tego dosyć! I na co się, doprawdy połasiłem? Kiedy wygrałem głowę, wydało mi się, że znalazłem skarb. A niech was licho z waszymi głowami! [...] Czyż jednak zdoła się je obciąć wam wszystkim? Nie starczy nożyc. Zresztą, to nie nasza sprawa. Przyjdą tacy, którzy to zrobią lepiej od nas. [...] To już długo nie potrwa. (1966: 208–209)

(Take it. Take it quickly! I’ve had enough of it! I was tempted for nothing! When I won the head, I was happy. I thought I’d found a treasure. To hell with your head! [...] But what’s the use? Can we cut off all your heads? There aren’t enough scissors. And it’s really not our business. Others are coming who can do a better job than we could. [...] You won’t have to wait long! (2000: 68))



The mannequin's disinterest in exercising revolutionary violence is telling. On the one hand, his final comment as he leaves the stage marks Jasieński's political commitment: the worker revolutionaries will presumably be better suited for the task, he seems to argue. The personal abdication of the impostor is thus not a suggestion of political withdrawal as a solution to the revolutionary problem. At the same time, however, the mannequin's unwillingness to wait and witness the revolution (whether it succeeds or not) is a personal reorientation from the future to the present moment, from the serious affairs of humans to the joyful world of the mannequins. Ribandel "won't have to wait long," the mannequin says, but he is not willing to stay there and wait for it. In that sense, as if foreseeing the failure of his own project, Jasieński relegates proletarian joy to the atemporal world of mannequins.

Both Jasieński and Pasolini imagine worlds which were no longer possible at the time of the publication of their books. For Pasolini, the depiction of the delinquent boys of the *borgate* is a snapshot of the pocket of liberty that was soon to be effaced by the various process set in motion by modernity. In the case of Jasieński, the impossibility of *Bal manekinów* lies not only in its grotesque nature. It is also, and perhaps more importantly so, an impossible play because of its combination of communist politics with an embrace of aesthetics of joy. The mannequins, clearly identifying with the working class in the play, live to lose themselves in the pleasures of performance, from dance to fashion, opting for joy as a political praxis. The two texts thus conclude with a mournful, hopeless ending. Ricetto, the quintessential embodiment of the kind of organic joy that Pasolini mourned in the 1970s, becomes subsumed by the bourgeois disease. The mannequin-Ribandel, eager to practice joy elsewhere, abstains from revolution in a quasi-posthumanist rejection of all that is human.

The failure of the projects of Jasieński and Pasolini is then at the same time a celebration of their short-lasting political potential: while the worlds they depict have no clear future or moral redemption, they present the moment of failure as a fundamentally political gesture of registering dissent and committing to change – even if that change can never arrive. The lessons of joy should not be overstated by those looking for a strategy – that is, those looking for action. They are, however, a good reminder of the value of keeping our political commitments in the face of an impossible future.

This transnational debate about nostalgia, memory, and disappearance is not only relevant to the Soviet Union of the 1930s and post-WWII Italy, however. The narrative mode of tragedy has been applied all too often in discussions of the climate catastrophe world, for instance, in ways that Jennifer Wenzel argues are ultimately misleading:

Many of the words commonly used to describe the environment as problem—not only tragedy, but also crisis and catastrophe—are borrowed from

the domain of the literary. As terms for dramatic genres (tragedy) or pivotal moments within the arc of a plot (crisis and catastrophe), they imply particular narrative templates and assume particular modes of causation and relationships between character and setting. These literary implications and assumptions are often of little help, however, in making sense of the environmental problem at hand: The plot logics they entail are not necessarily congruent with the forces (human and nonhuman) at work in the phenomena they are enlisted to describe. “Catastrophe” and “tragedy” are rarely invoked in their technical literary sense; instead, they colloquially name a situation that is bad, and extremely so, often for humans who had little role in causing the problem. (2019: 15)

Wenzel clearly points to the danger coming from the simplifying use of the literary mode of tragedy to discuss the end of the world. Analyzing joy then becomes a way of practicing narratives which offer motivation for political commitment without relying on a stable vision of a progressive future. The hopeless framework adopted by Pasolini and Jasieński offers a celebration of joy as a political practice of the present. By imagining (sub)proletarian laughter and also acknowledging the limits of its political efficacy in the long run, the two writers display a clear awareness of the disappearance of that phenomenon – and yet, they insist that it should not prevent one from politically-informed manifestations of joy. By resisting a nihilist reading of their work through the literary category of “tragedy,” we are able to appreciate the political dimension of their vision of joy more clearly.

## References

- Bakhtin Mikhail and Medvedev Pavel Nikolaevich (1991): *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bal manekinów (1978) [online] 1978. Available from: <https://vod.tvp.pl/teatr-telewizji,202/bal-manekinow,293853> [Accessed: 15.10.2023].
- Balcerzan Edward (1972): *Wstęp*. In: Bruno Jasieński: *Utwory Poetyckie, Manifesty, Szkice*. Ed. Edward Balcerzan. Ossolineum, Wrocław, pp. III–LXXXIV.
- Barańczak Stanisław (1979): *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*. In: *Etyka i poetyka: szkice 1970–1978*. Instytut Literacki, Paris.
- Engels Friedrich (1888): *Letters: Marx-Engels Correspondence 1888* [online]. Available from: [https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88\\_04\\_15.htm](https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm) [Accessed: 2.10.2016].

- Gerould Daniel (2000): *Introduction*. In: Bruno Jasiński: *The Mannequins' Ball*. Translated by Daniel Gerould. 1st edn. Routledge, pp. xi–xxvii.
- Hemmings Clare (2018): *Considering Emma Goldman: Feminist Political Ambivalence & the Imaginative Archive*. Duke University Press, Durham–London.
- Jasiński Bruno (1929): *Polska scena robotnicza w Paryżu*. “Kultura Mas” 1929, vol. 1, no. 2, pp. 33–43.
- Jasiński Bruno (1966): *Bal manekinów*. In: *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*. Czytelnik, Warszawa, pp. 117–209.
- Jasiński Bruno (1972): *Coś w rodzaju autobiografii*. In: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Ed. Edward Balcerzan. Ossolineum, Wrocław.
- Jasiński Bruno (2000): *The Mannequins' Ball*. 1st edn. Translated by Daniel Gerould. Routledge.
- Jaworski Krzysztof (2009): *Dandys: słowo o Brunonie Jasińskim*. Iskry, Warszawa.
- Kolesnikoff Nina (1983): *Bruno Jasiński: His Evolution from Futurism to Socialist Realism*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, ON.
- Lunacharsky Anatoly (1928): *Chernyshevsky's Ethics and Aesthetics: A Contemporary Evaluation* [online]. Translated by Avril Pyman and Fainna Glagoleva. Available from: <https://www.marxists.org/archive/lunachar/1928/chernyshevsky.htm> [Accessed: 25.09.2023].
- Luppol, Ivan K. (ed.) (1990): *Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет* [First All-Union Congress of Soviet Writers, 1934: A stenographic report]. Советский писатель [Sovetskiy pisatel’], Moscow.
- Michnik Adam (1986): *Czytając*. “Zeszyty Literackie” 1986, vol. 13, pp. 10–43.
- Orliński Wojciech (2000): *Bolszewik z monoklem*. “Gazeta Wyborcza” [online] 30 December. Available from: <http://wyborcza.pl/1,76842,85305.html> [Accessed: 11.12.2019].
- Parigi Stefania (2019): *Cinema – Italy*. Manchester University Press, Manchester.
- Pasolini Pier Paolo (1963): *Ragazzi di vita: romanzo*. Milano: Garzanti.
- Pasolini Pier Paolo (1972): *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- Pasolini Pier Paolo (1976): *Lettere agli amici*. Guanda.
- Pasolini Pier Paolo (1987): *Lutheran Letters*. Translated by Stuart Hood. Carcanet Press, Manchester.
- Pasolini Pier Paolo (2009): *Saggi sulla politica e sulla società* [online]. 5th edn. Milano: Mondadori. Available from: [http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc\\_libra ry=BVB01&local\\_base=BVB01&doc\\_number=020174673&line\\_number=0001&func\\_code=DB\\_RECORDS&service\\_type=MEDIA](http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_libra ry=BVB01&local_base=BVB01&doc_number=020174673&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA) [Accessed: 3.10.2023].
- Pasolini Pier Paolo (2016): *The Street Kids*. Translated by Ann Goldstein. Europa Editions, New York, NY.
- Sindbæk Andersen Tea and Ortner Jessica (2019): *Introduction: Memories of Joy*. “Memory Studies” 2019, vol. 12, no. 1, pp. 5–10.

- Szybowski Eliza (2009): *BIOGRAFIE: Ostrożnie o Jasieńskim* [online]. Available from: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/566-biografie-ostroznie-o-jasienskim.html> [Accessed: 3.10.2023].
- Volynska Rimma (1994): *Avant-Gardism in Bruno Jasieński's Socialist Grotesquerie "The Mannequin Ball"*. "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes" 1994, vol. 36, nos. 3/4, pp. 377–396.
- Wenzel Jennifer (2019): *The Disposition of Nature: Environmental Crisis and World Literature*. 1st edn. Fordham University Press, New York, NY.

## Abstrakt

### **Wspomnienie radości w świecie bez przyszłości Zaangażowanie estetyczne i polityczne u Jasieńskiego i Pasoliniego**

Dyskusje na temat kulturowego zanikania są często prowadzone w kategoriach nostalgii i tragedii. Bruno Jasieński w *Balu manekinów* i Pier Paolo Pasolini w *Ragazzi di vita* proponują alternatywną formę pamiętania o zniknięciu poprzez wspomnienia radości, rozumianej jako praktyka wyraźnie polityczna. Doskonale świadomi niemożności utrzymania tego, co celebrowali (wolności od jednolitości kulturowej, w kulturach lokalnych i eksperymentach estetycznych), obaj pisarze zachowali poczucie zaangażowania politycznego, oferując dobry, szerszy model myślenia o świecie bez przyszłości.

**Słowa kluczowe:** radość, socrealizm, estetyka proletariacka, kultury ludowe



Francesca Fornari

---

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA  
e-mail: [f.fornari@unive.it](mailto:f.fornari@unive.it)  
 <https://orcid.org/0000-0003-2203-7210>

## O anatomii radości – w archiwum

### Abstract

---

#### The Anatomy of Joy – in the Archive

Joy as a destabilizing, unpredictable, and ephemeral emotion, laden with ethical dimensions, can also manifest itself as a consequence of intellectual engagement (Misrahi, Lenoir). Pleasure, joy, happiness are recurrent themes in the literature of scholars delving into the intricate realm of “recalcitrant” manuscripts. Drawing upon examples from Agamben, Corti, Farge, Grésillon, and Zweig, this article delineates a phenomenology of joy within archival contexts. From the anticipation of receiving the “living material” of a manuscript to the “slow and unprofitable” process of transcribing the “intimate signs” of writing, and through the act of reading where “passion and reason” intertwine, the experience of joy can astonish those who immerse themselves in the traces of others’ words, within the perpetually unfolding vistas of archival papers, like a universe in miniature.

**Key words:** joy, archive, manuscripts, genetic criticism, Misrahi, Lenoir, Agamben, Corti, Farge, Grésillon, Zweig

**Słowa kluczowe:** radość, archiwum, manuskrypty, krytyka genetyczna, Misrahi, Lenoir, Agamben, Corti, Farge, Grésillon, Zweig

To paląca namiętność. To, co nigdy się nie zatrzymuje, coś nieskończonego, to szukanie archiwum tam, gdzie się ono ukrywa. To pogoń za nim [...].

Jacques Derrida

W *The Book of Human Emotions* Tiffany Watt Smith hasło „radość” liczy ledwie trzy strony i definicję rozpoczyna cytatem z opowiadania Katherine Mansfield, pt. *Bliss*, którego bohaterka przeżywała dziecięce chwile radości: tańczyła na ulicy, śmiała się z niczego. Z kolei kończy ją cytatem z *To the Lighthouse* Virginii Woolf, który oddaje dobrze esencję radości, jej nagły wybuch i krótkotrwałość: pani Ramsay odczuwa, że wszystko jest, jak powinno być, czuje się jak sztandar na fali radości, *like a flag floated in an element of joy*, świadoma jednocześnie, że ten stan nie może trwać. Watt Smith wspomina francuskie dawne słowo *joie*, które znaczy: ‘radość’, bliskie słowu *joies* – ‘klejnoty’. Cenny błysk radości nas zaskakuje, szczęście możemy starać się zaplanować, natomiast radość wiąże się z niespodziewanym, bliska jest zachwytowi i wdzięczności, jest darem szczęśliwych przypadków i jest uczuciem, niestety, chwilowym, efemerycznym, które szybko umyka (Watt Smith 2015a: 141–143).

Frédéric Lenoir, autor książki poświęconej sile radości: *La puissance de la joie*, podkreśla charakter destabilizujący tej emocji: radość jest afirmacją życia, mało się nadaje do umiarkowanego myślenia, dlatego filozofowie raczej się nią nie interesowali, ale istnieją wielcy myśliciele, którzy postawili ją w centrum własnej filozofii. Do nich należą: Spinoza, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson. Niewątpliwie radości sprzyjają: uważność, ufność, życzliwość, wytrwałość, które mogą pozwolić osiągnąć najbardziej doskonałą formę tego uczucia: czystą radość z życia (Lenoir 2017: *Wstęp*).

Filozofowie greccy zajmowali się definicją przyjemności i szczęścia, lecz zaniedbali radość, może ze względu na jej irracjonalność – przyjemności możemy bowiem zaplanować, jak i starać się zaprojektować szczęście. Według Lenoira radość jest stanem między przyjemnością a szczęściem – pierwsza wiąże się z zewnętrznym, niestabilnym bodźcem, który trzeba nieustannie odnawiać, a w dodatku może na dłuższą metę doprowadzić do przeciwnych, nieprzyjemnych skutków. Szczęście jest natomiast stanem trwałym, rezultatem pracy nad sobą, woli i wysiłku. Radość jest uczuciem spontanicznym i nieprzewidywalnym, dotyczy człowieka w całości – jego ciała, umysłu, wyobraźni, jest rodzajem „pomnożonej przyjemności” – głębszej i zaraźliwej, czujemy potrzebę dzielenia jej z innymi, lecz jak przyjemność jest ona także stanem chwilowym (Lenoir 2017: rozdział 1).

Robert Misrahi, badacz filozofii Spinozy, filozofa o „smutnych oczach”, w wierszu Jorge Luisa Borgesa (1985: 1004), który jest stałym punktem odniesienia w rozważaniach na temat radości, zastanawia się nad relacją radość/szczęście w trzecim rozdziale studium poświęconym szczęściu i radości: *Le bonheur. Essai sur la joie*. Szczęś-

cie jest dla niego formą i treścią życia człowieka, który odczuwa, że jego życie jest spełnione i ma sens, a składa się z konkretnego materiału, który stanowi to spełnienie i sens życia – ten materiał szczęścia, aktualnego i już doświadczonego w przeszłości, to radość. I to ona jest oznaką szczęścia (Misrahi 2013: rozdział III, podrozdział 1). Misrahi analizuje z kolei także materiał i treść radości, tzn. czynności, które stanowią jej wehikuł: kontakt z filozofią, literaturą i sztuką oraz miłość. Źródłami radości są więc czynności twórcze, jak i badania, naukowe i empiryczne, które w radosnym podejściu Misrahi są zawsze wyrazem ruchu świadomości w kierunku powiększania wiedzy i wolności (Misrahi 2013: rozdział III, podrozdział 3).

Frédéric Lenoir i Robert Misrahi podkreślają aspekt etyczny radości związany z podejściem do bliźnich: radość jest drogą realizacji siebie, lecz zarazem drogą ku innemu (Lenoir 2016: rozdział 5). Poddanie się czynności umysłowej nie może sprawić głębokiego zadowolenia, pisze Misrahi, jeśli nie otwiera życia podmiotu na innych, budując związki, które mają być źródłem radości, której przyjęcie jest także przyjęciem drugiego – kontemplacja i czyn mają więc być połączone w dziele, które się ofiaruje innym (Misrahi 2013: rozdział III, podrozdział 3).

W *Prologu* do książki poświęconej szczęściu Lenoir zauważył, że jest to raczej rzadki temat u naukowców i tłumaczy tę niechęć osobliwością „problematyki szczęścia”, która w pewnym stopniu zmusza do odsłaniania się, gdyż kwestia szczęścia, i radości „dotyka naszych uczuć, pragnień, przekonań i sensu, jaki nadajemy naszemu życiu”. I dla wielu są to „pytania niewygodne” (Lenoir 2016: *Prolog*).

Po dokonaniu wstępnego, acz koniecznego przeglądu ustaleń badaczy, nie będę zgłębiać dalej teorii radości, lecz przywołam przypadki jej doświadczania związane ze szczególnym rodzajem badań, którym podlegają „oporne”, fascynujące przedmioty – rękopisy i bruliony<sup>1</sup>. Zdarza się często, że w pracach badających rękopisy pojawiają się takie słowa jak: „przyjemność”, „radość”, „szczęście” – będę więc odnosić się do refleksji kilku autorów/autorek, których słowa towarzyszyły mi, kiedy zaczęłam odczuwać tę osobliwą „radość archiwalną”: filozof Giorgio Agamben, literaturoznawczyni i filolog Maria Corti, historyczka Arlette Farge, badaczka i współtwórczyni krytyki genetycznej Almuth Grésillon, pisarz Stefan Zweig. A skoro rozważanie o radości angażuje sam podmiot, który się nad tym subiektywnym pojęciem zastanawia, wstępny zarys fenomenologii „radości archiwalnej”, o zabarwieniu eseistycznym, zawierać będzie także przykłady z własnej pracy nad rękopisami Zbigniewa Herberta.

---

1 Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa – F.F.



## W czytelnicy rękopisów

Dla wielu pozornie szara, nudna sala biblioteki, gdzie czytelnicy są pod przyjaznym i ścisłym nadzorem dyżurującego bibliotekarza, który strzeże cennych papierów czy dostarcza przedmiotów jakby z innej epoki, obciążników – ta sala może się stać istnym centrum radości badacza/badaczki rękopisów.

W niezwyklej książce o obcowaniu z rękopisami: *Ombre dal fondo*, znakomita badaczka Maria Corti zrekonstruowała dzieje archiwum rękopisów zgromadzonych w mieście Pavia: Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei, powstałego dzięki jej inicjatywie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Corti opisuje niby zawieszony czas w sali lektur, miejscu „wyobraźni bez przestrzennych ograniczeń”, gdzie przebywają czytelnicy, dla których świat rzeczywisty zdaje się chwilowo zniknąć. Są oni jakby pogrążeni w zachwycie, wydaje się, że podglądają rękopisy, każdy widzi coś, co wydaje się ważne tylko dla niego, trwają w „kontemplacji”, niektórym może serce bije „wesoło”, jakby rękopis był „muzyką” (por. Corti 2022: 107, 111, 112).

W sugestywnej książce *Le gout de l'archive* Arlette Farge przywołuje refleksje o dociekaniach w paryskich archiwach sądowych XVIII wieku z osobistymi, niemal lirycznymi opisami przebiegu pracy badacza/badaczki rękopisów, zaczynając właśnie od cielesnego zetknięcia się z materiałem badania: „są one chłodne, palce drętwieją, podczas dotykania cennych i kruchych papierów, a oczy osoby nienawykłej do takich badań mogą nie odczytać nawet wyraźnego pisma” (Farge 1989: 10–11). Archiwum fizycznie męczy swoim nadmiarem. Jeśli ktoś w nim pracuje, może wyobrażać sobie tę „podróż” jak skok do wody, nurkowanie czy nawet zatonięcie. Olbrzymie i pogmatwane archiwum ma wielką moc uwodzenia (Farge 1989: 10–11); i książka Farge pozwala odczuć właśnie tę siłę przyciągania rękopisu. Nadmiar materiału stanowi zazwyczaj powód radości, która jest ewokowana w artykułach naukowych poświęconych pracy genetyka tekstów – w tekście o archiwum Brunona Schulza, „pisarza bez archiwum”, Stanisław Rosiek pisze o „spokojnej pracy (i szczęściu)” Lichodziejewskiej, badaczki rękopisów Broniewskiego, który zostawił autografy, będące „prawdziwym rajem tekstologa”, a dla zajmującej się brulionami Herberta używa określenia „szczęśliwa badaczka”, ponieważ poeta zostawił średniej wielkości archiwum (Rosiek 2017: 301–302). Dla Farge radość z wielkości i bogactwa archiwum jest ambiwalentna, powrót z archiwum może być czasem trudnym, „przyjemność fizyczna” odnajdywanych śladów miesza się z obawą, że nie wie się, co z nimi zrobić, następuje rozdarcie między pasją zebrania całości materiałów archiwum, bawienia się z jego nieskończoną treścią, a rozumem, nakazującym, aby stawiać jasne pytania i wydobyć z archiwum sens (Farge 1989: 19–22).

Giorgio Agamben opisał uczucia po złożeniu zamówienia rękopisu, kiedy, siedząc przy stole, czeka się niecierpliwie, aż się pojawią wymarzone przedmioty: pewnego ranka, w czerwcu 1981 roku, poczuł „bojaźń i drżenie”, lecz także „niepohamowaną radość”, kiedy widział, jak konserwatorka położyła na jego stole pięć dużych, żółtych wypchanych teczek<sup>2</sup>. Były to rękopisy Benjamina, których filozof, śledząc pewien trop w korespondencji Georges’a Bataille’a, szukał w Bibliothèque nationale de France w Paryżu, gdzie rzeczywiście się znajdowały, zapomniane wśród innych nieskatologowanych „skarbów”. Odczytując „małe, eleganckie” litery Benjamina, filozof poczuł, że Benjamin był „materialnie, namacalnie obecny”, jakby wodził go ręką aż do tych sal, gdzie autor *Pasaży* tak często przebywał czterdzieści lat temu (Agamben 2017a: 101).

Badacz literatury Nicola Gardini podobnie wspomina dzień zapoznania się z rękopisami Teda Hughes’a w bibliotece Emory University w Atlancie – ten dzień to był „jeden z najszcześniejszych” z jego życia zawodowego, nie mógł się nacieszyć „wciągającym pięknem” materiału, który przepisywał w gorączce. Przeczytał tysiące stron, z wielkim poczuciem „wdzięczności”, a w drodze powrotnej, podczas podróży samolotem, myślał, „jak małą rzeczą jest książka drukowana wobec tego wszystkiego, co służy jej przygotowaniu!”<sup>3</sup>. Wykrzyknik zamykający refleksję Gardiniego oddaje entuzjazm, który znają dobrze czytelnicy brulionów.

Po wręczeniu pliku dokumentów następuje kartkowanie materiału, nieporównywalne z przejrzaniem kopii cyfrowej na płaskim ekranie komputera za pomocą kursora. Praca nad rękopisami i brulionami dostarcza nieoczekiwanych radości i rozczarowań, nie wiemy, co znajdziemy na kolejnej kartce, czasem mamy wielkie nadzieje, po których następuje rozczarowanie, innym razem jedno zdanie otwiera niespodziewane terytoria, wtedy gorączkowo wypełnia się kolejne rewery, gdyż zdaje się, iż nagle otworzyła się nowa furtka, nowy trop.

Otwieramy teczkę zawierającą papiery, na których została zapisana pierwsza wersja lubianego wiersza, i oto nagle może się okazać, że na początku, u źródeł tekstu, było wspomnienie realnego doświadczenia lub że sens wiersza mógłby być zupełnie inny. Po pierwsze, notujemy topografię brulionu, rozmieszczenie słów na kartce i radości może dostarczyć już widok redakcji dzieła, na której marginesy zostały gęsto wypełnione, tam mogą się znajdować zapiski intymne czy pomysły do rozwijania, które zostały jednak tylko na tej zawieszanej przestrzeni. Entuzjazm może wzbudzić widok nieporządku izolowanych bloków słów, których dialog trzeba

---

2 „È con timore e tremore, ma anche con incontenibile gioia, che una mattina del giugno 1981 vidi la conservatrice deporre sul mio tavolo cinque grosse buste gialle, gonfie di manoscritti” (Agamben 2017a: 101).

3 „Quel giorno rimarrà uno dei più felici della mia vita professionale. Non la finivo di meravigliarmi e di godere. [...] Sull’aereo, rientrando a New York, riflettei su quello che avevo visto. E mi dicevo: che poca cosa è il libro stampato rispetto a tutto quello che lo prepara!” (Gardini 2009: 174–175).

będzie próbować uruchomić, co jest zapowiedzią trudnej pracy, ale i – być może – radością odkryć.

Czasem przyjemność trwa sekundy, rękopisy wiersza *Pan Cogito czyta gazetę*<sup>4</sup> są znakomitym przykładem rękopisów, które zawodzą badacza: siedzimy w bibliotecznej ciszy działu rękopisów, która potęguje skupienie i oczekiwanie na chwilę, kiedy będzie można spojrzeć na pierwsze słowa ulubionego utworu, otwieramy teczkę, kartkujemy powoli i delikatnie papiery, a oto przed nami zjawiają się uporządkowane wersy niemal identyczne z drukowanym tekstem, zamiast wymarzonych „pół bitew”, noszących możliwie jak najwięcej znaków skreśleń. Oddajemy z powrotem teczkę z mieszanymi uczuciami, podziw dla autora miesza się z rozczarowaniem, że tym razem nie zobaczymy kulis utworu.

## Radość z deszyfrowania

Odczytywanie pisma jest pierwszą fazą badania – rękopisy tworzą „osobliwy rodzaj komunikacji”, pisała Maria Corti (2022: 26), i nie wiemy, czy może kiedyś nie zniknie, zastąpiona przez pisanie na klawiaturze komputera. Pismo jest wyrazem naszej osobowości – w 1997 roku Corti zastanawiała się, czy w przyszłości w muzeach nie będą pokazywać rękopisów i tłumaczyć zwiedzającym, że niegdyś pismo człowieka miało charakter indywidualny i zmieniało się z czasem oraz w zależności od stanów emocjonalnych (Corti 2022: 26).

Odszyfrowanie cudzego pisma nie ogranicza się do czystego czytania, jest czymś więcej, trochę podobne jest do poznania realnej osoby, znaki kreślone na papierze mogą dawać informacje dodatkowe o piszącym/piszącej, trzeba jednak jego/jej rękopisy znać, by przyzwyczaić się do szczególnego sposobu kreślenia znaków na papierze.

Almuth Grésillon również zastanawiała się, czy komputer nie sprawi, że wejdziemy w erę „bez brulionów”, która pozbawi nas „intymnych znaków” ręki, będących jak oddech ciała, w których wyrażają się bóle i koszmary, ale i barthes'owska *jouissance* (Grésillon 2016: 57).

Odczytanie pisma autora/autorki z rękopisu jest często żmudną, trudną pracą, czasem mijają dni, zanim uda się w nagłym zaskoczeniu dostrzec wyraźnie jedno słowo czy tylko brakujące nam do skomponowania układanki dwie litery... Owszem, w rozszyfrowaniu pomaga nam często logika genezy dzieła, często nieczytelne słowo

---

4 Zachowane materiały ograniczają się do jednej wersji brulionowej i jednego czystopisu (Archiwum Zbigniewa Herberta, Akc. 17 955, t. 86, Akc. 17 845, t. 1).

w pierwszym, może nieuporządkowanym, brulionie zostanie powtórzone klarowniejszym pismem w następnym rękopisie, kiedy struktura tekstu zaczyna się formować, pismo autora/autorki może stać się bardziej starannie kreślone. Lecz czasem trzeba się nastawić na usposobienie, które Lenoir wiąże z radością, będącą nagrodą za odpuszczenie, czasem i za trwanie w wysiłku, by dojść do naszego celu (Lenoir 2017: rozdział III, podrozdziały 8 i 9).

I rzeczywiście nagłe odczytanie słowa, nad którym się długo trudziliśmy, w najszcześniejszych przypadkach może rzucać światło na genezę tekstu, odsłaniać nowe tropy – tak się zdarzyło, kiedy stała się wreszcie wyraźna dedykacja na górnym marginesie jednego z brulionów wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* (Archiwum Zbigniewa Herberta, Akc. 17 846, t. 1). Napisane maczkiem zdanie: „Pamięci / Jurka Krzysztonia”, które znajduje się wyłącznie na tym jednym rękopisie, łączy rękopis z autorem *Obłądu*, było gestem bliskości Herberta wobec pisarza, który, jak i on, przeszedł przez „cierpienie i niedorzeczność” podczas pobytu w klinikach<sup>5</sup>. Odczytanie dedykacji pozwala na wskazanie wspólnych tropów powieści Krzysztonia i pierwszych brulionów wiersza Herberta, które są – jak się wydaje – także poetyckim sprawozdaniem bolesnych doświadczeń w „instytucjach totalnych”.

## Czytanie

Szczęśliwe zdarzenie, kiedy otwieramy teczkę, kartkujemy i oto nagle zauważamy jedno, dwa słowa, które wzbudzają ciekawość oraz, czasem, niedowierzanie, że pojawiły się one u genezy dzieła. W wypadku wspomnianych brulionów wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* była to osobliwa radość, że otwiera się trop, który trzeba będzie śledzić w długiej serii brulionów, lecz radość ustąpiła innym refleksjom, że się wchodzi w rejon, gdzie dzieło sztuki obnaża dotkliwie dramatyczne strony życiowego doświadczenia.

Proponowana przez Ferrera kategoria pamięci kontekstu wyraża znakomicie zjawisko, które obserwujemy na przykładzie brulionów: każdy znak tworzy system z innymi znakami pisma, każdy nowy wyraz wchodzi w kontekst zachowujący pamięć wyrazów skreślonych, które właśnie poprzez kontekst będą zaznaczać dalej „mocno” własną obecność. Ferrer podkreśla, że relacja tekstu do własnej genezy jest relacją aluzyjną obecności-nieobecności, tekst ostateczny nosi tylko ślady genezy, lecz

---

5 List Zbigniewa Herberta do S. Kossowskiej, Paryż, 10 sierpnia 1991, Archiwum Zbigniewa Herberta Akc. 18 005, t. 37, cyt. za: Franaszek 2018b: 673, przypis 375.

odgrywają one kluczową rolę, której nie można przecenić, nawet jeśli etapy genezy nie są bezpośrednio widoczne w tekście ostatecznym, gdyż właśnie pamięć kontekstu jest często „dwuznaczna” i „nikła”, mało widoczna (Ferrer 2007).

Fascynujące chwile podczas badań genetycznych wiążą się z odkryciem tej „pamięci kontekstu”, z odsłanianiem palimpsestu dzieła dzięki współobecności warstw skreśleń i substytucji. Jest to przyjemność detektywistyczna, radość ze śledzenia wątków ukrytych za tekstem – okazuje się bowiem, że fraza biblijna „Czyż jestem stróżem brata swego?” (Rdz, 4, 9), do której Herbert się odnosi w wierszu *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, „jesteśmy mimo wszystko / stróżami naszych braci” (Herbert 2008: 521), nie pojawiła się na początku genezy, że u źródeł sekwencji brulionów pojawiała się natomiast odwołanie do greckiej historii, będącej według Steinera talizmanem dla kultury europejskiej, która mogła zaprowadzić do odpowiedzi Kaina – historii dwóch braci i jednej siostry, czyli Antygony.

Owszem, nie wszystkie bruliony są zaskakującymi powodami do radości z pracy intelektualnej, a nieoczekiwane „odkrycia” mogą towarzyszyć każdej pracy naukowej, lecz to, co cechuje pracę nad rękopisami, to czynnik ludzki – nie mamy do czynienia z drukowanymi literami, lecz z widocznymi śladami osoby autora/autorki. Słowa utrwalone na papierach mogą wzruszać czy nawet bawić, kiedy czytamy na stronie zeszytu Herberta: *lo ti amo*, czyli ‘kocham cię’, u dołu strony z notatkami o „odległości najbardziej odległych ciał / niebieskich dostrzeganych przez największy teleskop” (Archiwum Zbigniewa Herberta, Akc. 17 955, t. 52). Można się zetknąć z zapisami wiersza na notatniku kupionym w Grecji, który jest nam dobrze znany, gdyż znajdował się często w sklepach Ellady i my także przechowujemy jego egzemplarze, zawierające nasze notatki z podróży – wtedy praca naukowa zostaje przerwana na moment, przedmiot autora budzi nagle nasze osobiste wspomnienia (Archiwum Zbigniewa Herberta, Akc. 17 955, t. 102).

## Przepisywanie

Niewątpliwie śledzenie znaków kreślonych ręką autora/autorki wydaje się coraz bardziej czynnością niezwykłą, tym bardziej w erze komputera. Pogrzamy się w lekturze fragmentów, urywków słów drgających na marginesach rękopisu, w przypadku gdy mamy przed oczyma te „widma rękopisów”, którymi są zeskanowane kopie, to ulubionym narzędziem staje się lupa wirtualna, dzięki której próbujemy się uporać z trudno czytelnymi literami; hieroglify pisarza/pisarki powiększają się do rozmiaru dużej monety, po czym następuje faza pomniejszania, lecz zazwyczaj to nie wystarcza, oczy gubią się w ruchu zbliżania i oddalania się, wyostrenia i zamglenia liter,

które trwają odporne, i wtedy przystępuje się do fazy naśladowania. Bierzemy zwykłe narzędzia pisarskie i odtwarzamy rękopis, a ta próba odtwarzania gestów obcej ręki, to materialne, cielesne pójscie za jej pismem, kiedy dziwne poczucie bezwstydu miesza się ze świadomością lekkiej groteskowości naszego gestu – to często daje swoje nieoczekiwane skutki. Pisząc o pasji i rozsądku (*passion et raison*) badaczka rękopisów, Almuth Grésillon opisała sugestywnie emocje miłośnika brulionów przed materialnym przedmiotem noszącym odciski, rękopisem, który „trzyma przy życiu”. Rękopis odsłania sferę intymną, stawia badacza przed „dramatem” nieistniejącego już ciała i nadal żywego rękopisu i stąd, według Grésillon, wypływa pragnienie badacza, aby „odnaleźć ciało pisarza”. Badanie rękopisu zaczyna Grésillon transkrypcją ręczną, a rezultat ma dla niej coś „niepokojącego”, ręka idzie za śladem oryginału, jakby w tym złudnym zbliżaniu się ciała i pism zaczynało się rozumieć coś z tego, co napisane<sup>6</sup>.

Archiwum rękopisów to, według Farge, „żywy materiał”, nie można dokonać reprodukcji ksero, mikrofilmy męczą oczy, a przede wszystkim uniemożliwiają bezpośrednio zbliżanie się dotykiem do tych śladów przeszłości, więc oddajemy się niezwykłej czynności, graniczącej może z głupotą (*imbecillité*) – w erze komputera – przepisujemy słowo po słowie. Jest to sposób, by „być w znowie” z tekstem, pogrążyć się w rzece zdań, w sprzecznym nurcie pytań i odpowiedzi – „przyjemność archiwum” przechodzi także przez ten gest, „powolny i mało opłacalny”, którym przepisują się teksty, nic nie zmieniając, tak, abyśmy mieli wrażenie, że jesteśmy „wspólnikami” tych, którzy mówią nam o sobie, a zarazem „obcymi”. Rękopis przepisany ręcznie na białej kartce staje się urywkiem „oswojonego” czasu, a dzięki takiej czynności może objawić się sens.

## Skreślanie skreśleń

Maria Corti posłużyła się czasownikiem „zabijać”, aby ująć efekt skreślania potencjalnych, niedoszłych form fluktuujących między tym, co możliwe, a tym, co nieprawdopodobne<sup>7</sup>. Badacz/badaczka rękopisów reaktywuje to, co pod skreśleniem, zanurza się w życiu tych wykreślonych z przestrzeni tekstu form wczesnych,

---

6 „Le résultat a quelque chose de troublant: ma main mime le tracé de l'original, comme si dans cette illusion du corps-à-corps, dans cette fusion des écritures, je commençais à comprendre quelque chose de ce qui s'est écrit là” (Grésillon 2008: 36).

7 „Allora il Fondo è un universo in miniatura, che abbraccia in un solo insieme le cose che ci sono e quelle fluttuanti tra il possibile e l'improbabile” (Corti 2022: 9).

alternatywnych, i w najszcześniejszych wypadkach słowa ukryte pod linią skreślenia, przewrotnie wydobyte na jaw, okazują się istnym skarbem.

Włoski badacz Pietro Gibellini wspominał, że D'Annunzio ukrywał bruliony i rozpowszechniał raczej eleganckie czystopisy, chcąc sugerować, że jego poezja rodziła się już doskonała dzięki boskiemu natchnieniu, komentował Gibellini: – ile materii „autentycznie genialnej ukrywa się w brulionach i pod skreśleniami!”. Gibellini podaje przykład jednego skreślenia, które zawiera w sobie cały sens dzieła *Alcyone*: eliminacja i substytucja imienia Eleonory na Ermione powoduje, że pamiętnik w wersach o miłości z aktorką Eleonorą Duse zamienia się w opowieść mitologiczną (zob. Gibellini 1994: 139, 140).

Refleksja nad skreśleniami zajmuje znaczące miejsce w metodologii krytyki genetycznej, tak jak została opracowana przez badaczy francuskiej grupy ITEM. To kluczowe zjawisko procesu genezy dzieła jest badane w sposób ściśle naukowy. Z jednej strony tworzono typologię i klasyfikację skreśleń, a z drugiej strony – bywa przedmiotem niemal poetyckich określeń i lirycznych refleksji.

Skreślenie jest więc „widzialnym usunięciem, słyszalną ciszą”, ma charakter podwójny, jest jednocześnie „stratą i zyskiem, brakiem i nadmiarem, pustką i pełnią, zapomnieniem i pamięcią”, pisała Almuth Grésillon, podsumowując, że kreowanie takiej przestrzeni paradoksalnej jest być może „prawdziwym sensem skreślenia” (Grésillon 2006). Dla Philippe’a Willemarta, który bada rękopisy metodologią krytyki psychoanalitycznej, skreślenie ujawnia afekt, uczucie, stanowi powrót „do pustki i do ciszy”, w nim ujawnia się intensywnie napięcie między znanym a nieznanym (por. Willemart 2007: 161, 163). Dla Grésillon skreślenie kasuje to, co napisane, a tym samym powiększa obszar śladów pisma i w tym tkwi sedno jej roli dla krytyka genetycznego: gest negatywny staje się „skarbem możliwości”, który daje dostęp do tego, czym tekst mógłby się stać (Grésillon 2016: 83–87).

Badacz genetyki tekstów próbuje dokonywać ruchu do tyłu, jakby wymazując linie, kreski, bazgroły autora/autorki, obserwuje efekty działania skreślenia, które tworzy zawsze lukę w tekście, puste miejsce, które zostanie albo nie zostanie wypełnione – pasjonującą pracą jest uważne czytanie tych miejsc pustych i pełnych zarazem oraz aktywowanie dialogu istniejącego z tym, czego już nie ma. Mijają czasem dni i tygodnie, zanim się rozszyfruje słowa, które pisarz pokrył linią skreślenia, cofamy się, by dotrzeć do tego, co tekst ostateczny ukrył, zanegował, zaanektował...

Z fascynującym rodzajem skreślenia, „małym darem archiwum” (Farge 1989: 84) zetknęłam się, badając rękopis wiersza *Substancja* Zbigniewa Herberta (Archiwum Zbigniewa Herberta, Akc. 17 955, t. 52):

giną ci  
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy

ale jest ich ~~niestety~~ niewiele  
na szczęście

Herbert zamienił wyrażenie „na szczęście” na antonimiczny wyraz „niestety” – i ten zwrot o przeciwnym znaczeniu jest decydującym przełomem. Niby małe skreślenie z substytucją jednego słowa kosztem wyrażenia niepowodującego modyfikacji struktury gramatycznej w tkance wersu, a wywołujące zmianę, która wpływa na charakter całej wykładni wiersza. Jest to przykład osobliwej odmiany skreśleń, mogącej spowodować chwile radości archiwalnej: skreślenie i substytucja eliminowanego wyrazu – jego antonimem. Ten rodzaj skreśleń wydaje się bardzo specyficzny, objawia się w nim zaskakujący i sprzeczny przebieg genezy. W przypadku wiersza Herberta widać jasno cały ładunek „siły tekstotwórczej” gestu skreślenia – czytanie tego, co było pod linią skreślenia, odsłania pierwszy wybór poety, idący w zupełnie innym kierunku, skreślenie jest tu mechanizmem uruchamiającym herbertowską mowę *a contrario* – ironii. Substytucja jednego słowa ze zwrotem antynomicznym jest także znakiem zaprzeczenia czy też dialogu z własnym systemem wartości, gdyż trudno nie sądzić, że Herbertowi – jak pisze w *Trenie Fortynbrasa* – bliższe są instancje tych, którzy kochają „piękne słowa”, czy wierzą w „kryształowe pojęcia” (Herbert 2008: 271).

## Kolekcjonowanie: „oczarowany i rozkochany” Stefan Zweig

Podobno nie było w Wiedniu pisarza, którego nie poprosił Stefan Zweig o podarowanie rękopisu, domagając się „kontrybucji” od przyjaciół: Romaina Rollanda, Rainera Marii Rilkego, Paula Claudela, Maksyma Gorkiego, Sigmunda Freuda... (Zweig 2015: 161). „Już na sam widok brulionu Beethovena... czuję się przejęty i podniecony... oczarowany i rozkochany” – tak pisał Stefan Zweig (2015: 160). W książce wspomnień *Świat wczorajszy* pisarz daje nam odczuwać, jak rzadko kto, radość płynącą z obcowania z rękopisami. Zbieracz autografów od wieku gimnazjalnego, posiadacz imponującego zbioru rękopisów, Zweig opisuje wzrastającą „radość” ze zdobycia nowych materiałów, które trzymał pieczołowicie, będąc zarazem osobliwym kolekcjonerem, gdyż miał świadomość, że jest tylko „chwilowym kustoszem” (Zweig 2015: 337).

Jak dzisiejszy genetyk tekstu, niemal patron „szczęśliwych” badaczy/badaczek rękopisów, Zweig pasjonował się rękopisami dzieł *in statu nascendi*, „tajemniczym momentem”, kiedy sztuka „zstępuje na ziemię”. Zweig wyraził znane czytelnikom brulionów poczucie niedosytu przed dziełem ukończonym, które może być następ-



stwem inwestygacji nad genezą utworów sztuki: „Niewiele wiem o artyście, jeśli widzę przed sobą tylko jego skrócone dzieło” (Zweig 2015: 160). Widok rękopisu ulubionego wiersza wzbudzał „szacunek wręcz religijny”, Zweig odczuwał „rosnącą namiętność” zbierania śladów „tajemnicy tworzenia”, które odsłaniają „rąbek” tej zagadki, posiadał „zajadłość, smak konesera” – to wyrazy oddające czysty zachwyty pisarza (zob. Zweig 2015: 160, 332–334).

Ta miłość do rękopisów, ten nadzwyczajny entuzjazm miały się zderzyć z destrukcyjną, ciemną mocą historii. Książki pisarza będą spalone na stosie przez nazistów 30 kwietnia 1938 roku w Salzburgu, namiętny zbieracz rękopisów musiał się pozbyć „żywego organizmu” kolekcji w ucieczce z hitlerowskiego koszmaru – „musiałem opuścić mój dom, straciłem ochotę do kolekcjonowania” (Zweig 2015: 337), aby szukać ratunku w Brazylii, gdzie zamknie tragicznie swoje życie, popełniając samobójstwo z drugą żoną Lotte w 1942 roku. Wobec samounicestwienia ojczyzny duchowej, Europy, zdecydował skończyć swoje życie – jako człowiek, dla którego praca intelektualna była zawsze czystą radością; *Freude* i wolność osobista – to ostanie jego słowa w *Declaração*, oświadczeniu, które zostawił jako testament<sup>8</sup>.

Znaczące, pełne bolesnej mądrości są słowa, którymi Zweig komentuje wyrzeczenie się wielkiej kolekcji rękopisów, nabytych i otrzymanych w darze, kart Goethego i Dickensa, Verlaine’a i Schnitzlera, Balzaca i Mozarta, Mickiewicza i Keatsa, Lopego de Vegi i Kafki (zob. Zohn 1952: 186):

Radość sprawia mi zawsze sama twórczość, nie jej owoce. Nie biadam więc nad tym, co utraciłem. Wygnani i szczuci, w czasach wrogich wszelkiej sztuce i wszelkim zbiorom, musieliśmy nauczyć się nowej sztuki, sztuki rezygnacji z tego wszystkiego, co niegdyś było naszą dumą i miłością (Zweig 2015: 338).

## Radość i „nieustanny brak”

W przywołanym podręczniku do genetyki tekstów Almuth Grésillon używa kilkanaście razy słowa *plaisir* (‘przyjemność’), które jest pojęciem bliskim radości, chodzi bowiem o przyjemność intelektualną, którą czerpiemy z pracy nad rękopisami. Są więc one źródłami przyjemności i radości dla kolekcjonerów, badacz/badaczka odczuwa przed nimi „przyjemność detektywa”, sprawia mu/jej przyjemność poznanie pisma czy sposobów tworzenia tekstu. We wstępie do pierwszej edycji Grésillon

---

<sup>8</sup> *Declaração* dostępna jest na stronie The National Library of Israel, [https://www.nli.org.il/en/archives/NNL\\_ARCHIVE\\_AL990035206680205171/NLI#\\$FL81793613](https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_ARCHIVE_AL990035206680205171/NLI#$FL81793613).

podkreślała, że celem książki było także podzielić się przyjemnością, którą czerpie ze zgadywania, wykrycia, dekonstrukcji i rekonstrukcji ścieżek tworzenia (Grésillon 2016: 21, 128, 24, 159, 12).

Przyjemność archiwum to wędrowanie przez słowa innych, *errance à travers les mots d'autrui*, jak to sugestywnie wyraziła Farge (1989: 147) – niewątpliwie radość obcowania z rękopisami jest spowodowana także złudzeniem, że się zbliżamy do żywej materii biografii, co urzeka, i może rodzić pytania o etykę pracy naukowej, podczas której trzeba obchodzić się delikatnie z treścią, którą obnaża rękopis.

Jeśli dla Farge archiwum jest „nieustannym brakiem”<sup>9</sup>, to dla Marii Corti staje się „wszechświatem w miniaturze”, gdzie znajdują się rzeczy istniejące i te, które krążą między możliwym i nieprawdopodobnym: archiwum jest „zwierciadłem świata”, gdzie prawie nic z tego, co się zaczyna, kończy się całkowitym spełnieniem<sup>10</sup>. Archiwum nie jest tylko miejscem nadmiaru i radości, obcowanie z brulionami zawieszona jest między chwilami szczęścia, poszerzania przestrzeni interpretacyjnej tekstu, biografii podmiotu piszącego, a melancholijnym poczuciem braku, daje nam iluzję zbliżania się do osoby empirycznej pisarza i zarazem pokazuje, jak zostaje on daleki, jest miejscem obecności i wielkiej luki.

Jest tak wiele rzeczy, niezauważalnych zdarzeń, które codziennie zapominamy, pisał Agamben, że żadne archiwum i żadna pamięć nie byłyby w stanie ich zachować, a to, co zostaje, ma sens, tylko jeśli będzie utrzymywało więź z tym, co utracone<sup>11</sup>. W książce filozofa *Idea della prosa* [„Pojęcie prozy”] jest krótki rozdział zatytułowany *Idea della felicità*, tzn. ‘pojęcie szczęścia’. Rozważania autora dotyczą charakteru, który sprawia, że na twarzy widać ślad tego, co się nie ziściło – wyrrywam je z kontekstu, gdyż łączą sugestywnie właśnie poczucie braku ze szczęściem. W życiu każdego człowieka jest coś, co zostało niedoświadczzone, pisze Agamben, tak jak w każdym słowie coś zostaje niewyrażone, a to, co nigdy się nie stało, jest ujęte pojęciem radości<sup>12</sup>.

9 „L’archive n’est pas un stock dans lequel on puiserai par plaisir, elle est constamment un manque” (Farge 1989: 70).

10 „Allora il Fondo è un universo in miniatura, che abbraccia in un solo insieme le cose che ci sono e quelle fluttuanti tra il possibile e l’improbabile. Così cessa di essere un semplice Fondo, dove tutto il dentro è deposito e il fuori è vita. Diventa anzi specchio del mondo, dove quasi niente di quanto ha inizio giunge del tutto a compimento” (Corti 2022: 9).

11 „Voi sapete che, tanto nella vita individuale che in quella collettiva, la massa delle cose che si perdono, lo scialo degli infimi, impercettibili eventi che ogni giorno dimentichiamo è così sterminato che nessun archivio e nessuna memoria potrebbero contenerli. Quello che resta, quella parte della lingua e della vita che salviamo dalla rovina ha senso solo se ha intimamente a che fare col perduto [...]” (Agamben 2017b).

12 „In ogni vita c’è qualcosa che resta non vissuto, come in ogni parola qualcosa che resta inespreso. [...] Questo – il mai stato – è raccolto dall’idea della felicità. Essa è il bene che l’umanità riceve dalle mani del carattere” (Agamben 2013: 79).

Rękopis jest śladem tego, co w tekście nie zostało do końca wyrażone, jest zapisem możliwości, które otwierały się przed piszącym/piszącą, które zaistniały tylko na chwilę, mogły być, testowały siebie, zostały zaniechane i żyją nadal na stronach rękopisów. I niewątpliwie, tonięcie w tych papierach, w wymiarze, gdzie wszystko było możliwe, a powoli zyskiwało tylko jedną formę, śledzenie ślepych ulic, nagłych błysków, zagłębianie się w tym, co niewyrażone do końca, ukryte w labiryntowych meandrach genezy, potrafi nam dać radość i „szczęście »otwartych perspektyw«” brulionów (Grésillon 2016: 282).

## Bibliografia

- Agamben Giorgio (2013): *Idea della prosa*. Quodlibet, Macerata.
- Agamben Giorgio (2017a): *Autoritratto nello studio*. Nottetempo, Milano.
- Agamben Giorgio (2017b): *Che cosa resta?* [Una voce. Rubrica di Giorgio Agamben. Quodlibet]. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta> [dostęp: 4.06.2024].
- Biblia tysiąclecia* (2003). Wydawnictwo Pallottinum, Poznań.
- Borges Jorge Luis (1985): *Tutte le opere*. A cura di D. Porzio, vol. II. Mondadori, Milano.
- Citko Henryk, oprac. (2008): *Archiwum Zbigniewa Herberta*. Inwentarz. Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Corti Maria (2022 [1997]): *Ombre dal fondo*. Einaudi, Torino.
- Czapscy Józef i Maria, Herbertowie Katarzyna i Zbigniew (2017): *Korespondencja*. Odczytał i przypisami opatrzył J. Strzałka. Zeszyty Literackie, Warszawa.
- Derrida Jacques (2016): *Gorączka Archiwum. Impresja freudowska*. Przeł. J. Momro. IBL, Warszawa.
- Farge Arlette (1989): *Le goût de l'archive*. In: *La librairie du XX<sup>e</sup> siècle*. Collection dirigée par M. Olender. Éditions du Seuil, Lonrai (Orne).
- Ferrer Daniel (2007): *La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques*, Item. <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/la-toque-de-clementis-retroaction-et-remanence-dans-les-proc/> [dostęp: 4.06.2024].
- Ferrer Daniel (2009): *Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse*, Item. <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/quelques-remarques-sur-le-couple-enonciationgenese/> [dostęp: 4.05.2024].
- Franaszek Andrzej (2018a): *Herbert. Biografia*. T. 1: *Niepokój*. Znak, Kraków.
- Franaszek Andrzej (2018b): *Herbert. Biografia*. T. 2: *Pan Cogito*. Znak, Kraków.
- Gardini Nicola (2009): *I baroni*. Feltrinelli, Milano.
- Gibellini Pietro (1994): *L'edizione critica dell'Alcyone di D'Annunzio*. In: *I sentieri della creazione. Tracce, traiettorie, modelli / Les sentiers de la création. Traces, trajectories, modeles*. A cura di M.T. Giaveri, A. Grésillon. Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, s. 139–156.

- Grésillon Almuth (2006): *Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier*, Item. <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/raturer-rater-rayer-eradiquer-radier-irradier/> [dostęp: 4.06.2024].
- Grésillon Almuth (2008): *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. CNRS Éditions, Paris.
- Grésillon Almuth (2016): *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*. CNRS Éditions, Paris.
- Herbert Zbigniew (2008): *Wiersze zebrane*. Oprac. R. Krynicki. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Lenoir Frédéric (2016): *O szczęściu. Podróż filozoficzna*. Przeł. W. Prażuch. Amber, Warszawa, EPUB.
- Lenoir Frédéric (2017): *La forza della gioia*. Trad. A.M. Lorusso. La nave di Teseo, Milano, KINDLE, EPUB.
- Misrahi Robert (2013): *La felicità. Saggio sulla gioia*. Trad. A. Rizzi. Lit Edizioni, Roma, KINDLE.
- Rosiek Stanisław (2017): *Archiwum „pisarza bez archiwum”. Rękopisy Brunona Schulza*. W: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*. Red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski. IBL, Warszawa (Filologia XXI Wieku).
- Watt Smith Tiffany (2015a): *Atlante delle emozioni umane*. Trad. V. Bellocchio. UTET, Milano.
- Watt Smith Tiffany (2015b): *The Book of Human Emotions. An Encyclopedia of Feeling from Anger to Wanderlust*. Profile Books Wellcome Collection, London, KINDLE.
- Willemart Philippe (2007): *Critique génétique: pratiques et théorie*. L'œuvre et la psyché, L'Harmattan, Paris.
- Zohn Harry (1952): *Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts*. „The German Quarterly”, Vol. 25, no, 3, s. 182–191.
- Zweig Stefan (1942): *Declaração*. The National Library of Israel. [https://www.nli.org.il/en/archives/NNL\\_ARCHIVE\\_AL990035206680205171/NLI#FL81793613](https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_ARCHIVE_AL990035206680205171/NLI#FL81793613) [dostęp: 4.06.2024].
- Zweig Stefan (2015): *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*. Przeł. M. Wisłowska. PIW, Warszawa.

## Abstract


### Per un'anatomia della gioia nell'archivio

Emozione destabilizzante, imprevedibile ed effimera, non priva di aspetti etici, la gioia può manifestarsi anche durante l'attività intellettuale (Misrahi, Lénor). „Piacere, gioia, felicità” sono termini ricorrenti nei testi di chi studia quegli affascinanti oggetti „recalcitranti” che sono i manoscritti: con esempi scelti da Agamben, Corti, Farge, Grésillon e Zweig, l'articolo riflette sulla particolare esperienza della gioia nell'archivio. Dall'attesa

della consegna del „materiale vivo” del manoscritto, al gesto „lento e poco redditizio” della trascrizione dei „segni intimi” della scrittura, alla lettura, dove si mescolano „passione e ragione”, la gioia può sorprendere chi si immerge nelle tracce delle parole degli altri, nelle prospettive sempre aperte delle carte dell’archivio, „universo in miniatura”.

**Parole chiave:** gioia, archivio, manoscritti, critica genetica, Misrahi, L noir, Agamben, Corti, Farge, Grésillon, Zweig

Paweł Marcinkiewicz

UNIwersytet Opolski  
e-mail: [pmarcinkiewicz@poczta.onet.pl](mailto:pmarcinkiewicz@poczta.onet.pl)  
 <https://orcid.org/0000-0002-7086-1805>

## ***W lesie, w drewnianym domku\**: o cnocie radości i szczęścia w najnowszym tomie Michaela Krügera**

### **Abstract**

#### ***In the Forrest, in the Wooden House:* About the Virtue of Joy and Happiness in Michael Krüger's Latest Poetry Book**

Michael Krüger is one of the most important poets of contemporary Europe, combining in his works many traditions of the old continent's literature, from ancient Greece to twentieth-century Poland. In addition, strong American influences surface in his verse. While Krüger's early work was a search for his own mode of expression through more or less faithful imitations of very different Polish and American poets, in his mature poems from the 2021 volume *In the Forrest, in the Wooden House* the Munich poet finds a highly original solution to the seemingly insoluble dilemma faced by all prominent artists since the beginning of the twentieth century: whether to depict the world realistically or, on the contrary, by means of aporia and abstraction? Krüger skillfully combines the "scenic mode" rhetoric typical of post-symbolic literature and the "poetics of indeterminacy" characteristic of postmodernism to create the autonomous poem. It is a realist work that resists interpretation because it contains elements that cannot be read in the realist plane. This peculiar Krüger's late style is combined with his ostentatious predilection for Epicureanism, references to the poetry of Hesiod and his resort to a broad phrase, reminiscent of hexameter.

\* W oryginale tom nosi tytuł *Im Wald, im Holzhaus*. Wszystkie przekłady z języków: niemieckiego i angielskiego, są mojego autorstwa – P.M., chyba że zaznaczono inaczej.

**Key words:** contemporary European poetry, Michael Krüger's poetry, scenic style, poetics of indeterminacy, late style

**Słowa kluczowe:** współczesna poezja europejska, poezja Michaela Krügera, styl sceniczny, poetyka nieokreśloności, styl późny

## Wczesna poezja Krügera: w poszukiwaniu tożsamości

Michael Krüger jest jednym z najważniejszych poetów europejskich przełomu XX i XXI wieku nie tylko ze względu na artystyczną doniosłość jego utworów, ale przede wszystkim dlatego, że łączy w swojej twórczości kilka tradycji kluczowych dla literatury Starego Kontynentu<sup>1</sup>. Z jednej strony jest to tradycja klasyczna, obejmująca lirykę starożytnej Grecji i Rzymu oraz poezję renesansu; z drugiej strony – jest to tradycja dwudziestowiecznej poezji europejskiej, także polskiej. Trzecim ważnym wpływem jest dwudziestowieczna poezja angloamerykańska. O ile pierwszą z tych tradycji Krüger przyswoił dzięki lekturze w niemieckim gimnazjum, z poezją polską i anglosaską zaznajomił się dzięki licznym kontaktom z pisarzami z tych krajów, których poznał później: Zbigniewem Herbertem i Tadeuszem Różewiczem, Stuartem Friebertem czy W.S. Merwinem.

Krüger urodził się w 1943 roku w Wittgendorfie, w Saksonii-Anhalt, państwie włączonym do Niemieckiej Republiki Demokratycznej w 1949 roku, co pozbawiło jego dziadków dużego gospodarstwa rolnego, które zostało znacjonalizowane<sup>2</sup>. Do szóstego roku życia przyszły poeta wychowywał się na wsi, lecz później rodzi-

---

1 Do najważniejszych książek poetyckich Krügera należą: *Reginapoly* (1976), *Diderots Katze* (1978), *Aus der Ebene* (1982), *Die Dronte* (1985), *Idyllen und Illusionen* (1989), *Hinter der Grenze* (1990), *Brief nach Hause* (1993), *Nachts, unter Bäumen* (1996), *Wettervorhersage* (1998), *Keiner weiß es besser als der Mond* (2001), *Kurz vor dem Gewitter* (2003), *Unter freiem Himmel* (2007), *Ins Reine* (2010), *Umstellung der Zeit* (2013), *Einmal einfach* (2018) i wreszcie *Im Wald, im Holzhaus* (2021) [*W lesie, w drewnianym domku*]; ponadto jest on autorem wielu powieści, w tym: *Was tun? Eine altmodische Geschichte* (1984), *Warum Peking? Eine chinesische Geschichte* (1986), *Wieso ich? Eine deutsche Geschichte* (1987), *Der Mann im Turm* (1991), *Himmelfarb* (1993), *Die Cellospielerin* (2000), *Die Turiner Komödie. Bericht eines Nachlaßverwalters* (2005), *Das Irrenhaus* (2016) oraz *Vorübergehende* (2018); jego imponujący dorobek literacki uzupełnia kilka tomów wspomnień, jak: *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich* (2021) czy *Das Strandbad. Szenen einer Kindheit* (2022); oraz zbiory esejów: *Literatur & Alkohol. Liquide Grundlagen des Buchstaben-Rausches* (2004) *Literatur als Lebensmittel* (2008), *Das Ungeplante zulassen. Eine Verteidigung des Dichterischen* (2014).

2 Gospodarstwo dziadków i czasy tuż po wojnie Krüger opisuje w wierszu *Wo ich geboren wurde* (Krüger 2021a: 7–11).

ce sprowadzili go do Berlina, gdzie mieszkali z trojgiem starszego rodzeństwa. Po maturze spędził trzy lata w Londynie (1962–1965), gdzie pracował w branży księgarskiej. Powody tego wyjazdu były związane z powojennym klimatem intelektualnym w Niemczech. Jak zauważa Matthias Bormuth, wielu młodych ludzi w kraju, który rozpętał II wojnę światową, zadawało sobie pytanie, jak kultura niemiecka – ta sama, która wydała Johanna Wolfganga Goethego, Ludwika van Beethovena czy Thomasa Manna – mogła puścić z dymem miliony niewinnych ludzi w kominach Oświęcimia czy Trebłinki (Bormuth 2021: 128). Ojciec przyszłego pisarza był odpowiedzialny za komunikację pocztową w okupowanej Polsce w czasie II wojny światowej i po wojnie odmówił odpowiedzi na bolesne pytania synów: podobnie jak wielu ojców w niemieckich rodzinach wycofał się w pozornie pozbawiony moralnych dylematów obszar kultury i sztuki, być może wypierając poczucie winy pełnymi humanistycznych idei dyskusjami w kręgu przyjaciół (Bormuth 2021: 128).

Jak poeta wyznaje w wywiadzie z Matthiasem Bormuthem, w domu bardzo niechętnie rozmawiano o przeszłości:

[...] ojciec był jedną z tych osób, które jako urzędnicy państwowi szybko wznowiły karierę po wojnie i denazyfikacji. Mój najstarszy brat, który był siedem lat starszy, zadawał więcej pytań. Był bardziej buntowniczy i namawiał ojca do zwierzeń. Głęboko schowany w kącie szafy leżał hełm ze swastyką. Nigdy nie dowiedzieliśmy się, czy ojciec go nosił. Nie znam ani jednego zdjęcia, które pokazywałoby go jako żołnierza (Krüger 2021a: 20).

Atmosferę konserwatyzmu powojennych Niemiec, wciąż przesiąkniętych antysemityzmem i poczuciem narodowej wyższości, dobrze oddaje anegdota Krügera o odwiedzinach ciotki z Zeitz w domu jego rodziców w latach pięćdziesiątych: pijąc kawę Tchibo, pytała, czy „ta kawa nie jest żydowska?” oraz mawiała, że Hitler „budował także autostrady” (Krüger 2021a: 22–23). A zatem ważnym powodem wyjazdu młodego pisarza była potrzeba zbudowania na nowo niemieckiej tożsamości na fundamentach nietkniętych przez kataklizm faszyzmu: w Londynie mieszkali m.in. Elias Canetti, H.G. Adler i Norbert Elias, którzy stali się dla niego nadzieją na nowe Niemcy (Bormuth 2021: 128).

W 1965 roku Krüger wrócił do Berlina i jako wolny słuchacz podjął studia filozoficzne na Wolnym Uniwersytecie Berlińskim. Jak zauważa Bormuth, to wtedy początkujący księgarz „wchłonął krytycznego ducha czasu” (*den kritischen Geist der Zeit in sich aufnahm*) i dołączył do mieszczącego się nad jeziorem Wannsee Kolokwium Literackiego, założonego przez członka Grupy 47, profesora Politechniki Berlińskiej i poetę Waltera Höllera (Bormuth 2021: 128). Krüger w willi nad brzegiem jeziora znalazł swój intelektualny dom i mógł osobiście poznawać niemieckich oraz europejskich autorów zapraszanych na seminaria i spotkania. Wśród gości Kolokwium byli



m.in. Yves Bonnefoy, Francis Ponge, Lars Gustafsson, Tomas Tranströmer, Ernst Jandl, Edoardo Sanguinetti, Charles Olson i Andriej Wozniesiński (Bormuth 2021: 128). Również w tym czasie pisarz rozpoczął pracę jako lektor w wydawnictwie Carl Hanser Verlag, któremu pozostał wierny do końca swojej kariery zawodowej.

To właśnie na jednym ze spotkań Kolokwium Literackiego 6 grudnia 1966 roku Krüger miał okazję poznać, podczas wieczoru literackiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta – poetów, którzy mieli niebagatelny wpływ na rozwój jego poetyckiego głosu (Franaszek 2018b: 860). Jednak stawiający pierwsze kroki literat miał wtedy znacznie więcej literackich fascynacji: jak wyznaje w tomie wspomnień z wczesnej młodości *Das Standband* [„Kąpielisko”] (2022), do jego mistrzów należeli Günter Eich, Johannes Bobrowki, Ingeborg Bachmann i Paul Celan (Krüger 2022: 101). Równie ważne były dla Krügera awangardowe powieści Claude’a Simona, na które – w angielskich tłumaczeniach – natknął się w Londynie<sup>3</sup>.

Pierwszy tom poety: *Reginapoly* (1976), jest świadectwem poszukiwania własnego głosu i demonstrowuje bardzo różnorodne formy oraz techniki poetyckie: od szerokiej, zaczerpniętej z Horsta Bienka i poezji amerykańskiej frazy takich utworów, jak *Über die Entstehung der Poesie in der Republik Österreich* [„O powstaniu poezji w Republice Austrii”] czy *Archäologie* [„Archeologia”], po lakoniczną konkretność lirycznych okrucich pobrzmiewających echemi poetów polskiej Nowej Fali, jak *Nachgedicht* [„Wiersz-postscriptum”]:

Znaki mówią  
innym językiem:

takie ich prawo.  
Zbyt ważną sprawą  
uczyniliśmy  
dwuznaczność,

---

<sup>3</sup> Tak opisuje Krüger przypadkowe spotkanie z Simonem w restauracyjce Schultheiss przy berlińskim Wannsee: „Claude’a Simona [...] wprowadziłem w tajniki berlińskich lodów Sol’s i w rezultacie kolor jego twarzy był zadziwiająco podobny do koloru lodów. Simon był powściągliwym człowiekiem z południa, człowiekiem wina i oliwek, którego nic na świecie nie mogło odwieść od cierpliwego nadawania rytmu swojej prozie. Przyłgnął do mnie pełen ufności, ponieważ opowiedziałem mu, jak w czasach, gdy byłem księgarzem w Londynie, próbowałem sprzedać jedyny egzemplarz jednej z jego powieści w angielskim tłumaczeniu (*The Palace*), co prawie mi się udało. Niestety, nabywcą był bibliotekarz Westminsteru, który zwrócił książkę następnego dnia do działu książek wybrakowanych, ponieważ uważał, że całkowity brak interpunkcji jest chochlikiem drukarskim. W każdym razie taka książka była dla biblioteki nie do przyjęcia” (Krüger 2022: 103). Wspomnienie tego spotkania powraca także w krótkim wierszu *Claude Simon* z późnego tomu poety *Umstellung der Zeit* [„Ustawienie czasu”] (2013).

a teraz urażeni  
milczymy. Kolejny raz  
ugrzęźliśmy  
na cudzych stołkach i grzebiemy  
w górach papieru. Dużo znów  
rymujemy,

co jeszcze niedawno  
uchodziło za niezgrabność.

(Krüger 2017: 23)

Tematem wielu wczesnych wierszy Krügera jest znużenie literackimi paradygmata-  
tami. Gest odrzucenia poezji zbyt „dwuznacznej” stanowi powtórzenie gestu odrzu-  
cenia literatury pięknej po holokaucie, jakie Różewicz przedstawił w *Niepokoju*.  
Monachijski poeta od początku swojej drogi twórczej daje wyraz poczuciu nieprzy-  
stawalności rzeczywistości i literatury. Ponieważ język znaków nie jest językiem ludzi  
i rządzi się swoimi prawami, mechaniczne narzucanie poezji rygorów wysokiego  
modernizmu doprowadziło do wyjąłowania gatunku. To z kolei poskutkowało mil-  
czeniem poetów, którzy, zamiast pisać, „grzebią w górach papieru”. Jednak fakt, że  
znów „dużo rymują”, może być zapowiedzią odświeżenia środków wyrazu w kierun-  
ku mniej dogmatycznej poetyki.

Forma tego wiersza przywodzi na myśl utwory Ryszarda Krynickiego, Juliana  
Kornhausera czy Adama Zagajewskiego powstające w tym samym okresie: opiera się  
na silnej relacji między wieloznacznym tytułem a treścią („Nachgedicht” to rzadko  
występująca kolokacja: „wiersz po” lub „wiersz-zakończenie”), niepozbawiona jest  
wersyfikacyjnej regularności (naprzemienne strofy dwu- i czterowersowe), zanurzo-  
na w dźwiękowej materii języka (rymy, rymy wewnętrzne, echolalia).

W wydanym dwa lata później tomie *Diderots Katze* (1978) wyraźnie widać fascy-  
nację poezją Herberta: strofy mają często charakterystyczny, schodkowy kształt,  
dykcja jest oszczędna, głos skupiony i ważnym tropem staje się ironia. Ciekawym  
przykładem tej poetyki jest wiersz *Diderots Katze Fotografiert von Gabriele Lorenzer*  
[„Kot Diderota Fotografia Gabrieli Lorenzer”]:

Diderot przy oknie: obok niego kot,  
mieniące się futro w jasnej ramie.

Objaśnia kotu człowieka, maszynę  
o kruchym głosie: elementy  
fizjologii, umysł,

potężne dzieło natury.

[...]

Kot obserwuje chmurę,  
która szybko przesuwa się za górną  
częścią okna, zbyt szybko,  
i reaguje panicznym ruchem.

[...]

Dziwna para:

Diderot i kot  
w spękanym krzyżu okna

[...].

Diderot przyznaje się do porażki.

Podchodzi ponuro do biurka

i notuje:

Skąd pochodzę?

Kim byłem wcześniej?

Kim stanę się ponownie?

[...]

Nie wiem tego wszystkiego.

Podbiega do okna

i po szybkim spojrzeniu na ulicę

rozmyśla.

Dopiero dużo później,

po tym jak kot skacząc potężnym susem

wyzwolił się

z wąskiej ramy obrazu,

dodaje wesoło:

Filozofia jest również podręcznikiem

umierania.

(Krüger 2017: 29–32)

Sam wybór Diderota na bohatera wiersza jest znaczący i stanowi niejako dopełnienie wielkiej galerii filozofów – Marka Aureliusza, Kartezjusza, Spinozy, Kanta, Henryka Elzenberga – do której odwołuje się poeta Herberta. Redaktor naczelny *Wielkiej*

*encyklopedii francuskiej* jest przedstawiony z prywatnej perspektywy, w swoim paryskim mieszkaniu. Podobny sposób prezentacji często stosował Herbert czy to w swoich wierszach o władcach ze świata antycznego (*Boski Klaudiusz*), czy to o wielkich artystach (*Beethoven, Izydora Duncan*), czy tragicznych postaciach z historii XX wieku (*Maria Rasputin*). Herbertowski ton wiersza jest zabawny, zderza powagę filozoficznych dociekań z dziką, kocią naturą. To kot okazuje się filozofem *par excellence*, ponieważ podpowiada Diderotowi, jak rozwikłać nierozstrzygalne kwestie. Kończąca konkluzja Diderota jest powtórzeniem ucieczki kota: filozofia jest podręcznikiem umierania w tym sensie, że człowiek musi nauczyć się żyć niejako obok zagadek, a także wbrew nim.

Wczesne tomy Krügera to poligon artystycznych poszukiwań, na którym poeta wypracowuje swój własny głos, słyszalny już w zbiorze *Brief nach Hause* (1993), np. w krótkich medytacjach, jak *Bei klarem Wetter* [„W przejrzystą pogodę”] czy *Im Sommer* [„Latem”]. Określiłbym ten głos jako „wiersz autonomiczny”: jest on typową dla poezji Zachodu przełomu XX i XXI wieku formą liryczną, będącą fuzją tego, co Charles Altieri nazywa stylem scenicznym (*scenic style*), oraz sposobu wyrażenia, który Marjorie Perloff określa poetyką nieokreśloności (*poetics of indeterminacy*). Skala tego głosu w języku angielskim jest bardzo szeroka i obejmuje późne tomy Johna Ashbery’ego, wiele utworów Louise Glück, ale także ostatnie poematy Roberta Hassa. W języku polskim znajdziemy tę formę w późnych tomach poetów Nowej Fali, ale też u Piotra Sommera, Marcina Świetlickiego czy Andrzeja Sosnowskiego. W języku niemieckim jej ważnym innowatorem jest Michael Krüger.

O ile zużyty dekadami powielania wiersz sceniczny, który rozpowszechnił Baudelaire, był lirycznym przywołaniem transcendentnej rzeczywistości, wykorzystującym efekt wzniosłości w zakończeniu, wiersz autonomiczny, obok swojego realistycznego planu, zawiera elementy językowej aporii. Nie dają się one zdefiniować czy wytłumaczyć za pomocą tradycyjnych narzędzi krytycznoliterackich i są czystą grą, która jest wyrazem właśnie „autonomiczności” utworu i jego niezależności od interpretacyjnych usiłowań czytelnika czy nawet autorskich intencji. Dobrym przykładem takiego utworu jest wspomniany już wiersz *Im Sommer*:

Nietoperz bazgrze po wodzie,  
zapomniany przez boga pies leży cicho w pyle.  
Coś jeszcze? Cały ciąg dni  
lekkich, otwartych, jasnych i szerokich. Na gardle  
ucisk, w gardle ciężkie drapanie.  
I jakaś ręka w moim oku,  
która pisze: nocny cień, lękliwie.

(Krüger 2017: 103)

Migawkowy opis lata jest nietypowy: nietoperz „bazgrzący po wodzie” sugeruje co prawda wakacyjne atrakcje, natomiast „opuszczony przez boga”, ubrudzony pies nie kojarzy się z kurortem, lecz raczej z miejscem wymarłym i dzikim. Zastanawiać może również, że to jedyne obrazy lata w długim ciągu dni, które przywołuje podmiot liryczny. „Ucisk” i „drapanie” w gardle sugerują niemożność mówienia (czy może pisania), ale pisząca „ręka”, którą narrator czuje w oku, nie daje się umieścić w planie wiersza scenicznego: jest aporią, stawiającą opór interpretacji. To jest moment, gdy czytelnik lub krytyk myślący w duchu postromantycznej poezji opartej na solennym „głosie” narratora czy podmiotu musi się poddać. W ten sposób wiersz manifestuje swoją autonomię: nie da się go zalegoryzować, ponieważ „ręka” zaciera realistyczny plan utworu i wprowadza go na poziom postmodernistycznej gry.

## Późne tomy Krügera

Tomy poetyckie Krügera z ostatniej dekady w pełni oddają głos wiersza autonomicznego: drobiazgowy i ironiczny ton pierwszoosobowego podmiotu lirycznego relacjonuje błahe wydarzenia typowej egzystencji, wznosząc się ponad realizm za pomocą improwizowanych asocjacji, sprowokowanych spacerami, oglądaniem telewizji, słuchaniem muzyki czy lekturą, a także rozmyślaniami o przeszłości i śmierci. Spójność tradycyjnej, poetyckiej narracji często rozrywa aporia, która działa poprzez użycie elementów niedających się zinterpretować w linearnej lekturze. Jak zauważa Ulrich Rüdener, głównym tematem Krügera staje się starość: „śmierć jest wszechobecną, »inną sferą«, o której mówił kiedyś Ernst Meister, sferą, która pozostaje nieuchwytna i niezrozumiała” (Rüdener 2021: 3). W tym aspekcie wiersze Krügera w coraz większym stopniu zbliżają się – czy może powracają – do późnych poetyk jego polskich przyjaciół: Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta.

Zwłaszcza dla tego ostatniego „styl późny” wydaje się ważnym sposobem artystycznego wyrazu, widocznym szczególnie w jego ostatnim tomie – *Epilogu burzy*. Pojęcie stylu późnego wprowadził Edward Said, który tak definiował mądrość starych artystów z gatunku tych nieprzejednanych i krnąbrnych: „[Styl późny to – P.M.] doświadczenie napięcia zupełnie pozbawionego harmonii i kontemplacji, a nade wszystko swoista, celowo nieproduktywna produktywność *pod prąd* (*deliberately unproductive productiveness going against*)” (Said 2006: 7). Dla Edwarda W. Saida punktem wyjścia jest tu oczywiście Adorno i jego esej *Spätstil Beethovens* („Późny Beethoven”), który ukazał się w zbiorze *Moments musicaux* (1964). Analizując znaczenie późnych utworów Beethovena z okresu zwanego obecnie trzecim, Adorno jako pierwszy dostrzegł ich przełomowość: będący w pełni sił artystycznych kom-

pozytor porzucił ustalony porządek twórczy – oraz szerzej: społeczny – i wszedł z nim w konfrontacyjny stosunek alienacji. Alienacja ta prowadzi do subiektywnego przetransponowania form artystycznych, generując arcydzieła, które moglibyśmy określić jako „wyobcowane” (*verfremdetes Hauptwerk*), to znaczy skierowane przeciwko logice gatunkowego rozwoju sztuki kompozycji czy oczekiwaniom odbiorców (Said 2006: 8).

Wykraczając poza kontekst muzyczny jako archetyp późnego stylu w literaturze, Said podaje przykład ostatniego dzieła Henrika Ibsena, dramatu *Gdy wstaniemy z martwych* (1899)<sup>4</sup>. Podążając ścieżką Adorna, Said widzi w stylu późnym negatywność i opór, ale także wyjście poza granicę tego, co zwyczajne i akceptowalne, poprzez zaprzeczenie cierpliwie doskonalonego przez artystę sposobu wyrażania, co implikuje także pragnienie powrotu do pewności ręki nieskażonej przez grzech powtórzenia. W tej „późności” jest także autoimmunologiczny lęk przed wpływem swojego własnego dzieła, wytwarzający poczucie przytłaczającego ciężaru swoich wcześniejszych dokonań. Dlatego późne dzieła Beethovena „pozostają niepokodzone, nieobjęte żadną syntezą wyższego rzędu; nie pasują do żadnego planu, nie można nic w nich uzgodnić ani rozstrzygnąć, albowiem brak rozstrzygnięcia i niesyntetyzowana fragmentaryczność nie są w ich przypadku ornamentem ani symbolem czegoś innego, lecz [świadczą o ich – P.M.] »zgubionej totalności«” (Said 2006: 12–13). Styl późny niweczy harmonijną strukturę wcześniejszego dzieła artysty, ale w ten sposób odkrywa przestrzeń do nowego otwarcia, które umożliwi rozwój poza wcześniej wypracowanymi schematami. W tej perspektywie styl późny może być formą obrony własnej artystycznej integralności i wolności.

Na pierwszy rzut oka późność Krügera jest stonowana i pozbawiona dysydencyjnego charakteru: w ostatnich tomach poety, na poziomie formalnym, nie znajdziemy odrzucenia jego wcześniejszych sposobów wyrazu czy innego istotnego przewartościowania poetyckich priorytetów, bo nie jest nim na pewno większa niż wcześniej dyscyplina wielu jego wierszy naśladujących heksametr. Radykalizm Krügera manifestuje się głównie na poziomie filozoficznym jego utworów, w wyrażanym w nich światopoglądzie, który jest dalekim echem epikureizmu, co w epoce Baudrillarda, Derridy i Esposito może wydawać się ostentacyjnie anachroniczne, zwłaszcza w wypadku pisarza, który studiował filozofię. Najważniejsza w życiu człowieka jest mądrość opanowująca wszelkie namiętności, rozkosz duchowa, polegająca na spokoju i wyciszeniu wewnętrznym. Zdaniem Epikura, żeby osiągnąć szczęście mędrca-filozofa, należy unikać wszelkiej działalności publicznej – *negotium* – oraz rozgłosu, który ona niesie, i kultywować przestanie „żyć w ukryciu”, oddając się filozoficznej

---

4 Istnieją dwa polskie tłumaczenia tej sztuki: Józefa Puzyny pt. *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych* (1900, prawdopodobnie z języka francuskiego) oraz Józefa Giebułtowicza pt. *Gdy wstaniemy z martwych* (1960).

kontemplacji i przyjaźni międzyludzkiej, za pomocą *otium*, czyli bezczynnego wypo- czynku, za jaki uważano działalność umysłową (Abramowiczówna 1953: VIII).

W historii poezji europejskiej, co najmniej od romantyzmu, poeta był duchowym przywódcą swojej społeczności. Późny Krüger zrywa z tą tradycją, a ponadto odwraca się od społecznego zaangażowania swoich poprzednich książek: jest sceptyczny wobec demokracji i wszelkich form kolektywnej aktywności, w których widzi przejawy ludzkiej głupoty i chciwości. Jego *otium* to kontemplacja wieczornego nieba, odcieni jeziora, nad którym mieszka, setek ptaków odwiedzających jego dom, zmieniających się w ciągu roku drzew, roślin i kwiatów. Jednak czytelnik nie powinien dać się zwieść pozorom: późne wiersze Krügera to nie pieśni pasterza, lecz wyrafinowanego znawcy literatury, a ich sielankowa oprawa jest rewoltą stylu późnego.

## Cnota radości i szczęścia

Tom *W lesie, w drewnianym domku (Im Wald, im Holzhaus)*, wydany wiosną 2021 roku, doskonale wpisuje się w filozoficzne zalecenia Epikura, konieczne do osiągnięcia w życiu radości i szczęścia. Książka opisuje rok, który autor spędził w przymusowym odosobnieniu spowodowanym pandemią COVID-19 w 2020 roku – odosobnieniu, do którego przyczyniła się także jego choroba, leukemia, zmuszająca go do całkowitego ograniczenia życia towarzyskiego i publicznego. Tom składa się z siedemdziesięciu utworów poetyckich i podzielony jest na dwie części: pierwsza, która nosi ten sam tytuł, co książka, to pięćdziesiąt numerowanych wierszy, mniej więcej jednakowej długości ok. 30 wersów (z paroma wyjątkami), pisanych przeważnie szeroką frazą, zbliżoną do heksametru. Część druga pt. *Co jeszcze się stało (Was sonst geschah)* to dwadzieścia tytułowanych utworów, bardziej urozmaiconych pod względem długości i formy. Część pierwsza ma wyraźną chronologię, od wczesnej wiosny do późnego lata, natomiast w części drugiej nie ma chronologii (np. wiersz *Wrzesień, deszcz (September, Regen)* jest umieszczony po wierszu *Wszystkich Świętych (Allerheiligen)*, choć w tytułach i opisach przyrody wyraźnie dominuje schyłek lata lub częściżej – jesień).

Numeracja utworów w pierwszej części to zabieg, nawiązujący do *Bukolik* Wergiliusza, których części to numerowane eklogi<sup>5</sup>. Również wplatanie dialogów do

---

5 Ciekawą interpretację genezy książki Krügera podsuwa jego późny wiersz pt. *Claude Simon* z tomu *Umstellung der Zeit* (2013), który opisuje spotkanie poety z przyszłym Noblistą w małej restauracyjce nad berlińskim jeziorem Wannsee w połowie lat 60. ubiegłego wieku, gdy Simon był gościem Kolokwium Literackiego: „Claude Simon we śnie / usiadł obok mnie / bardzo zielony na twarzy. / Przez pomyłkę zjadł klopsiki / nad jeziorem Wannsee w Berlinie. [...] / Piliśmy jego

tekstów subtelnie przywołuje konwersacyjną formę wierszy rzymskiego poety. Kolejne nawiązanie do *Bukolik* pojawia się na poziomie metrum: wiele wierszy z części pierwszej posługuje się miarą poetycką przypominającą heksametr, co widać na przykład w utworze 19:

Znowu padał deszcz. A kiedy było już jasne,  
kto będzie zwycięzcą w tej walce, wyruszyłem rażno  
z domu i przecinając drogę krajową poszedłem  
lasem w kierunku miasteczka Münsing, żeby w późnym  
słońcu odetchnąć zapachem pokrzywy.

(Krüger 2021b: 37)

W języku polskim, podobnie zresztą jak w niemieckim, heksametr nie brzmi zbyt naturalnie i dlatego Krüger często łamie klasyczny wzorzec: ostatni wers przytoczonego fragmentu jest krótszy i zawiera tylko pięć sylab akcentowanych. Ta nieregularność metryczna nadaje utworom poety spontaniczny charakter, dzięki czemu metryczna regularność staje się niemal niezauważalna.

Motyw radości i pokrewny motyw szczęścia wydają się jednym z centralnych tematów książki, jednak u Krügera radość i szczęście to nie tyle spontaniczne uniesienia, ile obowiązki:

Szczęście to moja powinność, bo codziennie badam  
lot ptaków i w grzeszne nie wdaję się sprawy, jak pisał Hezjod,  
mistrz z Askry w Beocji, który sam uprawiał własne poletko.

(Krüger 2021b: 37)<sup>6</sup>

Przywołanie Hezjoda w utworze 21, na początku książki, jest nieprzypadkowe, bo *Prace i dni* to historia ludzkiego szczęścia, a zarazem podręcznik nauczający, jak być szczęśliwym:

i bogowie, i ludzie z jednego wywodzą się rodu.  
Najpierw stworzyli na ziemi szerokiej niebiescy bogowie  
To pokolenie, co złotym ludzkości okresem się zowie.  
Żyli ci ludzie w tym czasie, gdy Kronos królował na niebie,  
Żyli zaś niby bogowie nie będąc nigdy w potrzebie,

---

wino, / prowansalskie czerwone / i czytali *Georgiki*, / które chciał napisać od nowa / po wojnie” (Krüger 2013: 82). Czy zatem tom *W lesie, w drewnianym domku* nie jest rozwinięciem pomysłu *Claude’a Simona*, stanowiąc zbiór „napisanych od nowa” *Bukolik*?

6 W polskim przekładzie tego fragmentu wykorzystano tłumaczenie *Prac i dni* autorstwa Wiktora Steffena.



Pracy ni trudów nie znając, ni cierpień przykrew starości,  
Ani w nogach ni w rękach nie tracąc młodzieńczej świeżości.  
Żyli w dostatku radośnie, od wszelkich cierpień z daleka,  
Śmierć zabierała ich z ziemi jak sen łagodny tak lekka.

(Hezjod 1952: 9)

Jak wyjaśnia Hezjod, wraz ze złotym wiekiem przeminęło powszechne ludzkie szczęście i tylko bogowie są wciąż szczęśliwi („Bogom szczęśliwym należny im zawsze oddawaj szacunek”; Hezjod 1952: 38). Dla ludzkich pokoleń wieku srebrnego i późniejszych okresów osiągnięcie szczęścia i radości wymaga wytężonej pracy, jednak u Krügera szczęście i radość są także czymś więcej – jednymi z filarów ludzkiej egzystencji:

Zawsze cztery

muszle ślimaków są tak blisko siebie,  
że wyglądają jak cztery koła w boskim rydwanie:  
Rozróżnienie, Zrozumienie, Pamięć i Radość.

(Krüger 2021b: 11)

Metafora rydwanu jako „architektury” mentalno-cieleśnej człowieka występuje w kilku tekstach filozoficznych w bardzo odległych przestrzeniach kulturowych: w starożytnej Grecji w *Fajdrosie* Platona, w indyjskich *Upaniśadach*: *Kaṭha*, *Śvetāśvatara* i *Matrāyaṇi*, a także w *Mokṣadharmie* i *Bhagavadgīcie*, filozoficznych partiach *Mahābhāraty* oraz w tekstach buddyjskich *Suttapitaki*: *Dhammapadzie* i *Milinda-pañha* ze zbioru *Khuddaka Nikāya* oraz *Vajirāsutta* ze zbioru *Saṃyutta Ni-kāya* (Budziszewska 2011: 197).

W tradycji indyjskiej, aby życie istoty ludzkiej było stabilne, zapewniając osiągnięcie radości i szczęścia, woźnica – ludzki rozum – musi kontrolować wszystkie konie w rydwanie, czyli zmysły, za pomocą wodzy, czyli zmysłu wewnętrznego (Budziszewska 2011: 197).

Natomiast w *Fajdrosie* Platona dusza przed upadkiem, zanim straciła skrzydła, podróżowała pośród rydwanów bogów po niebie, spoglądając ponad niebo na obszar zwany *hyperuranium*, którego żadne słowa nie opiszą, ponieważ „miejsce to zamieszkuje nieubrana w barwy ani w kształty, ani w słowa, istota istotnie istniejąca, którą sam tylko rozum, kierownik, oglądać może” (Platon 2023: 75). Ponieważ rozum karmi się najczystsza wiedzą, „czyli wiedzą rzeczywiście istniejącą, o tym, co jest istotnym bytem”, jego największym szczęściem i radością jest widok prawdy (Platon 2023: 75). Duszy przeszkadzają w podróży rumaki, które obniżają jej rydwan i w ten sposób wszystkie dusze, choć pędzą ku oglądaniu prawdy, nie panują nad zwierzętami, zderzając się w swoich rydwanach i przewracając: „przez

niedołęstwo woźniców niejedna tam zostaje kaleką, niejednej się skrzydła połamia” (Platon 2023: 77).

Dla Krügera szczęście i radość są brakującymi kołami ludzkiego rydwanu w cywilizacji, opierającej się na lęku przed śmiercią: są powinnością w tym sensie, że stanowią heroiczny akt zwrócenia się przeciw wszechobecnemu nieszczęściu i rozpacz:

W bezwietrznych zakamarkach  
mego serca gnieździ się nieszczęście, piękne tabletki  
sprawiają, że jest przezroczyste, widać złą krew,  
jak płynie do Lety.

(Krüger 2021b: 52)

„Nieszczęście”, które „gnieździ się” w sercu podmiotu lirycznego, wynika z bolesnych ograniczeń ludzkiej egzystencji, narzucanych przez choroby („Nie mogąc wyzdrowieć, / nie mogę myśleć o niczym innym, / jak o tym, że naprawdę nie mogę wyzdrowieć”; Krüger 2021b: 97), starość („Kiedyś potrafiłem jednym rzutem oka odróżnić zwykłą / trawę od gęsiówki, patrząc na strąki z wylupiającymi / nasionami, ale na starość ta wiedza / zanika”; Krüger 2021b: 81) i śmierć („Gdzieś tutaj mieszka / śmierć, ale nikt jej nie poznaje. Wszyscy są pod wrażeniem / przebiegłości, z jaką niezauważona wślizguje się do domów”; Krüger 2021b: 27). Radość pomaga przetrwać rozpacz związaną z ludzką kondycją:

Milcząco  
w deszczu stoją owce.  
Wiedzą wszystko o ostach i trawie,  
a osty i trawa wiedzą wszystko o nich. ...  
Teraz trzeba szybko zawiesić na czymś serce,  
żeby nie poczuć brzemienia czasu,  
zmiany władzy, która przygotowuje pustkę.  
Bo wciąż przecież jeszcze żyjemy i znamy eliksir  
bycia szczęśliwym na widok owiec.

(Krüger 2021b: 99)

Szczęście i radość są cnotami – w starożytnej Grecji określanymi jako *areté*: doskonałość lub dzielność – do których powinniśmy dążyć, bo prowadzą nas do ideału wzorowego życia, eudajmonii, czyli stanu zadowolenia i satysfakcji z własnej egzystencji (Prior 2017: 2). „Zawieszenie” serca na widoku owiec w jesiennym krajobrazie ratuje podmiot liryczny przed rozpaczą, ale radość i szczęście przede wszystkim czynią ludzką egzystencję pełniejszą:

Jezioro jest spowite niebieską woalką światła,  
która nagle staje się czerwona jak szminka, i  
od tego pędu barw krzyczą ptaki,  
kaczki i perkozy, chyba z radości,  
że nie możemy ich widzieć, ani one nas;  
tę radość czujemy obejmując na brzegu drzewa,  
o korze ciemnej od deszczu, chroniącej  
także nasze życie. ... A ja chcę się dowiedzieć,  
jak to jest czuć czas, jak to jest czuć wichry  
i upały, i wodę. Jak to jest czuć czas.

(Krüger 2021b: 13)

Szczęście to także wyjście poza własne doznania i wcielenie się w Innego/Obcego, np. ptaka albo drzewo. Jednak najbardziej intensywna radość zdarza się w międzyludzkiej przestrzeni zrozumienia i przyjaźni:

Przy długim drewnianym stole wieczerza:  
chleb i wino oraz woda, którą gospodarz  
czerpie ze źródła w niebieskich dzbanach. ...  
Jeszcze jedna kolejka  
przed wyjazdem, już nigdy się nie zobaczymy,  
słońce już zachodzi, malując stajnie na czerwień  
spieczonej terakoty. Trzeba zadać sobie  
pytanie, taka jest reguła podczas tej wieczerzy.  
Nie sposób tu zaspokoić głodu świata, dlatego  
ten drewniany stół soi w białej księdze mojej radości.

(Krüger 2021b: 111)

„Biała księga” to w nomenklaturze Unii Europejskiej oficjalny dokument określający koncepcje dotyczące wybranych dziedzin polityki, a zatem „biała księga radości” byłby to swojego rodzaju ideał przeżywania radosnego uniesienia: biesiada, a podczas niej filozoficzna dysputa, która raczej rozpala niż nasycza głód świata, a wszystko w bolesnej świadomości wyjątkowości i niepowtarzalności tego wydarzenia.

Ale szczęście i radość, jak wszystkie cnoty, mają określony cel. U Homera cnotami były cechy i umiejętności, które umożliwiały posiadaczowi przetrwanie niebezpieczeństwa i osiągnięcie chwały; z kolei Sokrates za największą cnotę uznał mądrość i umiejętność dokonywania dobrych wyborów, których niemożność prowadziła do dylematów tak fascynujących dla greckich tragicznych (Prior 2017: 2). W tomie Krügera ostateczną przeprawą, na którą przygotowują podmiot liryczny cnoty radości i szczęścia, jest śmierć.

W drugiej, „jesiennej”, części książki dominuje ton pożegnania ze światem. Wiersze oczyszczone są z bukolicznej retoryki, a krajobrazy i emocje naszkicowane są oszczędną kreską, przywodzącą na myśl poezję Dalekiego Wschodu. W utworach *Początek jesieni (Herbstanfang)* oraz *To tyle (Das wars)* metaforą rozstania się ze światem są przygotowujące się do odlotu ptaki<sup>7</sup>. Zwłaszcza ten ostatni utwór, choć rozbrzmiewa w nim melancholijne poczucie końca własnej egzystencji, ukazuje, jak radość i szczęście dają siłę trwania wbrew nadziei:

Właśnie zbierają się ptaki,  
wnet opuszczą ten padół wad i skaz. ...  
Czas jest łaskawy. Darował zegary drzewom,  
które odwdzięczają się opadaniem liści.  
Mimo wszystko musimy zamówić jedzenie  
na jutro i następny dzień.

(Krüger 2021b: 108)

Piękno opadających liści jest melancholijne i ostatni promyk radości łączy się ze smutkiem, ale to on daje podmiotowi lirycznemu siłę, żeby „zamówić jedzenie / na jutro i następny dzień”.

Końcowy wiersz tomu pt. *Trzeba to było w końcu powiedzieć (Es musste einmal gesagt werden)* wydaje się ostatecznym pożegnaniem ze światem i przekroczeniem ostatniej granicy, co wymaga dzielności i siły:

Trzeba wędrować objazdami, wieloma, nie wszystkimi,  
żeby zbyt szybko nie dotrzeć do celu.  
Celu?  
Nie ma czasu ani sposobności,  
żeby przemierzyć wszystkie drogi, ale tej jednej  
nie mogę pominąć, prowadzi prosto  
w nieokreślone. Wyprzedził mnie ślimak,  
ćma, osioł, kosz z ospałymi wyrażeniami  
na plecach i wreszcie ropucha,  
więc nie może się nie udać – albo? ...  
Wszystko kwitnie, więc chyba musi być wiosna,  
każdy powój to aluzja do rajy.  
Ale widzę też śnieg, który zasypuje dolinę,  
na przekór temu, że stopnieje, a pragnienie

---

7 Symboliczne znaczenie różnych gatunków ptaków w poezji Krügera omawia Szilvia Lengl (2012: 18–19).

bycia innym unosi skowronka wyżej  
i wyżej, aż traci się go z oczu na zawsze.  
Tylko się teraz nie wystrasz i nie stój w miejscu,  
bo wtedy cały objazd w gwizdek.

(Krüger 2021b: 116)

Życie to nie tyle zmierzanie do celu szeroką drogą, ile w najlepszym razie niespieszny objazd bocznymi drózkami, który donikąd nie prowadzi. Im uważniej podróżujemy, wyprzedzani przez „ślimaka”, „ćmę” czy „osła”, tym większa szansa na to, że nasza podróż będzie miała udane zakończenie. Naszym ostatecznym zwycięstwem jest nie lękać się końca naszej podróży – być jak śnieg, który zasypuje dolinę „na przekór temu, że stopnieje”, jak skowronek gnany w przestworza przez „pragnienie bycia innym” – i zrobić ostatni krok „prosto w nieokreślone”. Inaczej cały „objazd” naszego życia na nic – „w gwizdek”. Użycie potocznego wyrażenia jako ostatniej frazy tomu to także odprysk cnoty radości i szczęścia.

Późna poezja Krügera daleka jest jednak od dydaktyzmu podręczników do historii filozofii antycznej, który nieuchronnie uwypukla analiza poszczególnych utworów. Największy kunszt poety z Allmannshausen polega na stworzeniu takiej konstrukcji utworu, która opiera się jednoznacznej interpretacji, za pomocą elementów niedających się wpasować w symboliczne czy alegoryczne schematy. Najczęściej poetyka nieokreśloności wprowadzana jest do tekstu za pomocą opisów snów (niekiedy całe wiersze są sennymi wizjami, jak np. 32 lub *Na kolanach* (*Auf Knien*)) czy wyobrazonych sytuacji, o różnym stopniu absurdalności, jak w utworach 8 („[...] kładę się na ziemi / i robię się maleńki jak Tomcio Paluch”; Krüger 2021b: 20) lub 44 („W letnie popołudnia, / gdy kolumny kurzu obracają się w niskim słońcu, / wpada Leopardi, młodszy brat Hölderlina, / i obaj piszą w miękkim kurzu kilka linijek, / bardzo znajomych, bardzo zagadkowych i mętnie jasnych”; Krüger 2021b: 77–78).

Nośnikiem nieokreśloności są także niekiedy tropy stylistyczne, jak rozbudowane metafory. Na przykład zakończenie wiersza 40 brzmi: „Ale pies już poszedł dalej, prosto jak strzełił, / niczym skrajny oszołom w kierunku końca” (Krüger 2021b: 72). Niekiedy pojawiają się dłuższe inkrustacje z niedających się ułożyć w logiczną całość elementów. W ostatnim utworze tomu cytowanym powyżej znajdziemy na przykład wersy: „Wyprzedził mnie ślimak, / ćma, osioł, kosz z ospałymi wyrażeniami / na plecach i wreszcie ropucha”, które przenoszą przypowieść o życiu jako serii „objazdów” na poziom Duchampowskiej błagi. Podobnie utwór 43 – wyjątkowo składający się z dwóch numerowanych części – po malarskim opisie łąki w pierwszej części, kończy się arbitralnym i komiksowym obrazkiem kota goniącego po łące myszy: „Teraz biały kot biegnie przez ciemne pole / i goni myszy przed sobą / do dziury” (Krüger 2021b: 76).

Równie ważna w rozbijaniu iluzji przezroczystości poetyckiej narracji w tomie Krügera jest kwestia intertekstualnych odniesień. Jak zauważa Szilvia Lengl, w poezji Krügera znajdziemy ich trzy główne typy: dedykacje, motta oraz cytaty (Lengl 2012: 17–41). Dedykacji w tomie jest w sumie dziesięć, co nadaje publikacji charakter silnie okolicznościowy i sugeruje posługiwanie się podwójnym, publiczno-prywatnym kodem. Ponadto w samych utworach wymienionych jest z nazwiska ponad osiemdziesiąt osobistości ze świata literatury (czterokrotnie Hölderlin, trzykrotnie Herbert, raz Różewicz i Mandelsztam; z ważnych poetów angloamerykańskich Ted Hughes, Sylvia Plath, W.S. Merwin i Stuart Frieber) i sztuki (muzycy, malarze, reżyserzy filmowi), a także filozofii (Wittgenstein, Whitehead, Thoreau, Hobbes) oraz około dwudziestu osób (najbliższych przyjaciół) tylko z imienia. Jeśli chodzi o motta, nie znajdziemy ich w klasycznej postaci, natomiast początek wiersza 41 z pewnością można by uznać za motto – jest to wkomponowany w treść utworu początkowy fragment pierwszej części *Ziemi jałowej* T.S. Eliota: „Summer surprised us, coming over the Starnberger See / with a shower of rain”<sup>8</sup>.

Cytaty w książce Krügera możemy podzielić na trzy zasadnicze grupy: cytaty z języków obcych w formie oryginalnej (z angielskiego, włoskiego); cytaty z niemieckich tłumaczeń różnych autorów (Hezjod, Sylvia Plath, Ted Hughes, Henry David Thoreau, Whitehead); cytaty z niemieckich autorów (Hölderlin) i wreszcie cytaty nieoznaczono (np. Jakob van Hoddis w utworze 20, Nietzsche w utworze 31). Dotarcie do tych wszystkich odniesień, zwłaszcza w ostatniej z wymienionych kategorii, jest niezwykle trudne<sup>9</sup>. Intertekstualna gra w późnych tekstach Krügera stawia opór lekturze i problematyzuje naiwny realizm przyrodniczych oraz socjologicznych obserwacji. Dzięki elementom poetyki nieokreśloności wiersz autonomiczny staje się artystycznie wiarygodny dla czytelnika i ratuje autora od oczywistości zbyt łatwego dydaktyzmu.

W jednym z ostatnich wierszy tomu, *Wyrwa (Abbruch)*, pojawia się wizja opuszczenia tego świata, po Nietzscheańsku radosna:

Teraz zrywa się zachodni wiatr i naraz  
słyszę muzykę z drugiego brzegu,  
najpierw organy, potem fortepian i śpiew.  
Tak naprawdę w tej chwili łatwo byłoby –

---

8 Jezioro Starnberger (Starnbergersee) pojawia się w 9 wersji poematu we fragmencie opartym na rozmowie, którą Eliot odbył z hrabiną Marią Larisch, gdy spotkał ją nad jeziorem. Hrabina była bratanicą Ludwika II Bawarskiego („Szalonego”), który utopił się w tym jeziorze w niewyjaśnionych do końca okolicznościach (Boczkowski, Rulewicz 1990: 101). Jak podaje Wikipedia, Starnberger See (obecna pisownia) do 1962 roku nazywało się Würmsee, więc kwestia nazwy użytej przez Eliota pozostaje nieco tajemnicza.

9 W kilku przypadkach w odkryciu nieoznaczonych cytatów pomógł mi sam autor.

ponad wodą i omijając wyrwę –  
dotrzeć stąd na drugi brzeg.

(Krüger 2021b: 110)

Czytelnik nie może mieć pewności, czy chodzi tu o ilustrację jakiegoś oratorium Georga Friedricha Händla, czy jest to po prostu zakończenie kolejnej eklogi. Radość lektury to druga strona cnoty radości poety.

## Uwagi końcowe

Michael Krüger jest poetą odwołującym się w swojej twórczości do wielu tradycji literackich. Gdy poszukiwał swojego głosu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, był zafascynowany poezją Różewicza i Herberta, a później poezją anglosaską. Zawsze też ważna była dla niego poezja klasyczna, w tym starożytnej Grecji i Rzymu. W jego najnowszych tomach daje się w pewnym stopniu zauważyć styl późny, który dla większości twórców jest odwróceniem się od młodzieńczych estetycznych i formalnych ideałów. Późność Krügera opiera się na kontestacji demokratycznego ładu targanego populizmem i sięga po antyczne wzorce szczęścia i radości, jako najważniejsze wartości w ludzkim życiu. Dla Krügera są one cnotami w tym sensie, że pomagają jednostce pozbyć się lęku przed końcem indywidualnej egzystencji. Jednak przekaz poety wolny jest od dydaktyzmu: jego utwory mają strukturę autonomiczną – będąc fuzją stylu scenicznego i poetyki nieokreśloności – która to forma stała się istotnym środkiem wyrazu dla pisarzy przełomu XX i XXI wieku.

## Bibliografia

- Abramowiczówna Zofia (1953): *Wstęp*. W: *Wergiliusz. Bukoliki i Georgiki*. Przeł. Z. Abramowiczówna. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. III–LX.
- Boczkowski Krzysztof, Rulewicz Wanda (1990): *Komentarze*. W: T.S. Eliot: *Wybór poezji*. Red. i przeł. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 2–328.
- Bormuth Matthias (2021): *Apologie der Sehnsucht*. In: M. Krüger: *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich*. Berenberg, Berlin, s. 126–142.

- Budziszewska Nina (2011): *Rydwán jako metafora postaci mentalno-cieleśnej człowieka*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, T. 3, z. 2, s. 197–210.
- Franaszek Andrzej (2018a): *Herbert. Biografia*. T. 1. Znak, Kraków.
- Franaszek Andrzej (2018b): *Herbert. Biografia*. T. 2. Znak, Kraków.
- Hezjod (1952): *Prace i dni*. Przeł. W. Steffen. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kammertöns Hans-Brunno, Lebert Stephan (2012): *Können Bücher trösten?* In: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Hrsg. C. Chiellino. Thelem, Dresden, s. 253–265.
- Krüger Michael (2013): *Umstellung der Zeit. Gedichte*. Suhrkamp, Berlin.
- Krüger Michael (2016): „*Hellwach gehe ich schlafen*”. *Hundert Gedichte*. Auswahl H.-U. Müller-Schwefe. Suhrkamp, Berlin.
- Krüger Michael (2017): *Archive des Zweifels. Gedichte aus drei Jahrzehnten*. Hrsg. K. Drawert. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Krüger Michael (2021a): *Es gibt noch eine andere Welt. Gespräch mit Matthias Bormuth*. In: Idem: *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich*. Berenberg, Berlin, s. 13–45.
- Krüger Michael (2021b): *Im Wald, im Holzhaus*. Suhrkamp, Berlin.
- Krüger Michael (2022): *Das Strandbad. Szenen einer Kindheit*. Verlag Edition 5plus, Hamburg.
- Leeder Karen (2012): *Vielleicht habe ich sozusagen einen dichterischen Kopf. Ein Gespräch mit Michael Krüger*. In: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Hrsg. C. Chiellino. Thelem, Dresden, s. 233–351.
- Lengl Szilvia (2012): *Interkulturelle Aspekte in der Lyrik von Michael Krüger*. In: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Hrsg. C. Chiellino. Thelem, Dresden, s. 17–42.
- Platon (2023): *Fajdros*. Przeł. W. Witwicki. Vis-à-vis Etiuda, Kraków.
- Prior William J. (2017): *Virtue and Knowledge*. Routledge, London–New York.
- Rüdenauer Ulrich (2021): *Michael Krüger – Im Wald, im Holzhaus. Kultur neu entdecken: SWR2 lesenswert Magazin*. <https://www.swr.de/swr2/literatur/2021-07-18-michael-krueger-im-wald-im-holzhaus-100.pdf> [dostęp: 17.09.2023].
- Said Edward W. (2006): *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. Bloomsbury, London.



## Abstract

### ***Nella foresta, in una casa di legno:* sulle virtù della gioia e della felicità nell'ultimo volume di Michael Krüger**

Michael Krüger è uno dei più importanti poeti europei contemporanei. Nelle sue opere unisce diverse tradizioni letterarie del vecchio continente, dall'antica Grecia alla Polonia del XX secolo, così come ritroviamo la presenza di forti influenze americane. Mentre i primi lavori di Krüger erano una ricerca del proprio modo di esprimersi attraverso imitazioni più o meno fedeli di poeti polacchi e americani molto diversi tra loro, nelle sue poesie mature tratte dal volume *Nella foresta, in una casa di legno* (2021), il poeta trova una soluzione molto originale al dilemma apparentemente irrisolvibile con cui tutti i grandi artisti si sono confrontati dall'inizio del XX secolo: presentare il mondo in modo realistico o, al contrario, attraverso l'aporia e l'astrazione? Krüger combina abilmente la retorica dello "stile scenico" tipica della letteratura post-simbolica e la "poetica dell'indeterminazione" caratteristica del postmodernismo, creando un poema autonomo. *Nella foresta, in una casa di legno* è un'opera realistica, che tuttavia contiene elementi che non possono essere interpretati come reali. Questo specifico stile tardo di Krüger si combina con la sua ostentata preferenza per l'epicureismo, i riferimenti alla poesia di Esiodo e l'uso di una frase ampia che ricorda l'esametro.

**Parole chiave:** poesia europea contemporanea, poesia di Michael Krüger, stile scenico, poetica dell'indeterminatezza, stile tardo

Tamara Trojanowska

---

UNIVERSITY OF TORONTO  
e-mail: t.trojanowska@utoronto.ca

## The Death Knell for Joy?

### Abstract

---

The essay explores the puzzling relationship between joy and the problems of postmodern culture, which affect the quality of our being in the world. Reflection on the precarious status of joy and its uncertain position in contemporary culture allows for a unique perspective on this relationship. The higher the political, economic and social stakes, the more the search for joy becomes a search for meaning, an essential nourishment for cultural forms. Such joy, filtered through our struggles with life's challenges, compels us to examine the consequences of its absence (pain, suffering, joyless existence) and its manifestations in art (music), religion (Christianity), and philosophy (freedom). The power of joy lies in recognizing the inevitable imperfection of all solutions to our problems that do not include it as a fundamental component of life.

**Key words:** joy, modernity, pain, suffering, pleasure, spirit, experience, music, art

**Parole chiave:** gioia, modernità, dolore, sofferenza, piacere, spirito, esperienza, musica, arte

How do you write about joy, which is surprisingly one of the feelings most challenging to articulate and one of the most desirable yet intangible states of mind, heart, and spirit to experience? A broad network of its synonyms, ultimately not interchangeable, includes but is not limited to pleasure, enjoyment, bliss, passion, and appetite. An equally long antonym list extends from sadness, misery, and sorrow to what the Desert Fathers called *acedia*, the opposite of spiritual joy and the most severe ailment of the soul, a sin against the joy born of charity, a passion proceeding from love, and its actions, as the wise St. Thomas Aquinas

sees it.<sup>1</sup> Not surprisingly, acedia made it (under the guise of sloth) into a list of seven deadly sins.

Many dramatic characters of Chekhov, Witkacy, and Beckett embody its modern iterations. No stimulus, no intensity of pleasure can dispel their boredom and the stasis, or paralysis, of action and bring them joy, a feeling lost to their withdrawal into the self (in Chekhov), performative excess (in Witkacy), and quiet despair of meaningless habit (in Beckett). Many of us can now identify with all these symptoms, having lived through Covid lockdowns and gradually narrowing life's relationships and options to ourselves, habits, and pleasures. But the latter, as C. S. Lewis asserts in *Surprised by Joy* (1955), are only "substitutes for joy," which in his case took the shape of, as Russell Kirk (1995: 126) puts it, "a sudden stab of intense consciousness," the ultimate Joy of conversion.<sup>2</sup> The Scriptures prove him right as "joy" and "rejoice" appear there five times more than "happiness."

As the highest human emotion one can experience encountering God, joy is also the most justified in music, religious art, and ceremonies in Christianity. There is a marked difference, however, in experiencing and expressing it. We may falsely believe that, if anything, music, the universal language of all, could be its most excellent conveyor, as St. Augustine assumed, elevating music to "the highest level of the activities of the human soul" and seeing it as "the only art to transcend the earthly and approach the heavenly kingdom," which words alone could not do (Perl 1955: 501). All aficionados of Bach's, Handel's, and Vivaldi's sacred music, not to mention gospel, would concur. And there is, of course, Beethoven and the best-known piece of music with "joy" in its title, the 1824 *Ode to Joy*, the final choral movement in his last and most famous Symphony No. 9. Inspired by Friedrich Schiller's 1785 poem, *An die Freude (To the Joy)*, revised in 1803 and 1808), it borrows five stanzas from it to which the composer added a few lines: "Oh, friends, not these sounds! Let us instead strike up more pleasing and more joyful ones! Joy! Joy!"

Even cursory research in public domains reveals a densely contradictory story that this musical path of human triumph tells. Starting with the composer – ill, deaf, lonely, depressed, and close to his death, Beethoven created the most affirmative piece of European music expressing joy and jubilation, the hope of unity, and freedom's potentialities. Still, this musical genius of all times felt it necessary to revolutionize the orchestral form by adding words to it (hence its other title reads as

---

1 For an insightful and approachable text on acedia written from a Catholic perspective, see Nault (2004).

2 Lewis defines his Joy in the following way when he compares it with Happiness and Pleasure: "Joy (in my sense) has indeed one characteristic, and one only, in common with them; the fact that anyone who has experienced it will want it again... I doubt whether anyone who has tasted it would ever, if both were in his power, exchange it for all the pleasures in the world. But then Joy is never in our power and Pleasure often is" (Lewis 1955).

*Choral Symphony*), as if not trusting the power of music alone to express and incite the emotion without the sound of the human voice. Why so? Cannot joy stand on the musical legs alone? Why does it need Schiller's text, which might have remained just an inspiration, and the composer's declaration of juxtaposing it with other, presumably sadder sounds? Is it always relational? In this essay, I make a separate point about such juxtapositions being central to our conscious experience of joy. From Antiquity, its relationality figures prominently when connections, whether personal (be it love, friendship, affection, *caritas*, or mercy) or cultural and societal (communal events, religious rites, or the arts), prove more important than outcomes.

A fabled replacement of freedom by joy in Schiller's title is also meaningful. Leonard Bernstein brought this legend to life in his historical performance of the Ninth as *Ode to Freedom* in Berlin on December 25, 1989, when the crumbling of the Berlin Wall promised a new, peaceful world, unfortunately never to come. Accompanying events of similar historical magnitude (the Tiananmen Square student protests among them), turning into a protest song of the Chilean women, and changing Japan's relationship to European music, including a 10,000 singers-strong choral performance of the *Ode* in 1983, the symphony's fourth movement gained devout admirers in all, often extreme, ideological options, spanning Freemasonry, Nazism, Communism, and the 21st-century Euro-enthusiasts, and entered the world of popular culture in the arts, sports, movies, and – my favourite – flash mobs.<sup>3</sup>

Finally, Schiller considered his text a poetic failure, an evaluation not difficult to concede to as it is unforgivably bombastic. In contrast, Beethoven's music does indeed "melt [y]our hearts," as Megan Garber (2012) puts it. Still, it does so to different, and sometimes opposite, ends, as Žižek assesses and our current experiences of it confirm. Hearing it at the lifeless ceremonies of the European Union that adopted its melody as its anthem and delivered in the city squares by people celebrating Beethoven's 250th birthday during global COVID-19 lockdowns in December 2020 evokes diverse reactions, from annoyance or indifference to exalted jubilation, depending on our memories, experiences, and sensitivities. But why is it so? Why would the same joyful piece of music annoy or sadden me in the European Parliament and bring me unquenched joy when performed in the streets? And why would it not excite me as much in its masterful digital form as *Global Ode to Joy* delivered for the same occasion under the baton of the American conductor Marin Alsop, despite the ingenuity of its conception and execution, whereas Facebook

---

3 For the global impact of Beethoven's final symphony, see Candaele (2019). For an examination of its disturbing ideological uses, see the excerpt by Slavoj Žižek from, *A Pervert's Guide to Ideology* ([https://www.openculture.com/2013/11/slavoj-zizek-examines-the-perverse-ideology-of-beethovens-ode-to-joy.html#google\\_vignette](https://www.openculture.com/2013/11/slavoj-zizek-examines-the-perverse-ideology-of-beethovens-ode-to-joy.html#google_vignette)) (Fiennes 2013). See also <https://artsandculture.google.com/project/beethoven>. For some flash mobs, check the YouTube recordings of those in Sabadell in 2012, Hong Kong in 2013, Nuremberg in 2014, Boston in 2019, and Bonn in 2020.

feeds of spontaneous singing from the balconies made my heart skip a beat at the same time, but not a few months later?

Much is at stake in understanding what brings us joy and what it means to our lives because even though we have trouble articulating joy, we dread a joyless existence. Aristotle, with his insistence on the embodied experience, “essential for the developed forms of disposition and judgment that enable one to practice the virtues and to live a good life” (Cairns 2021: 11); Spinoza’s expert guidance in his *Ethics* on how to live joyous and loving lives in the pantheistic universe;<sup>4</sup> and Nietzsche’s dangerously heroic life affirmation ideas all have something to offer and warn us against. When thinking about my reaction to Beethoven’s Ninth, I see that the joy it incites is not a discrete and unchangeable emotion, like happiness, sadness, fear, disgust, anger, and surprise in Paul Ekman’s (1999) scheme of our basic and universal emotions. I am instead, as Lisa Feldman Barrett (2017) claims, “an architect of [my] experience” (p. 152), having my brain compound my joy of many ingredients, like a cake, anew every time I hear this piece.<sup>5</sup> They include the music, the musicians, but also the social, cultural, and political circumstances, my past experiences and memories, my views and situation. Here is why even the always uplifting flash mobs elicit different kinds and levels of joy at each viewing. Some situations and performers bring more of it than others (and sometimes none). The same applies to theatre, dance, and opera, my lifelong, albeit not guaranteed, sources of joy. Not to mention teaching, a once powerful joy stimulant, or research and writing providing exquisite, yet varied, joys of discovery and illumination.

These differences also originate from joy’s unquenchable love of life and freedom. Their union feeds on goodness, spontaneity, simplicity, lightness, openness, awe, dazzle, enchantment, and desire, among other ingredients. The latter opens a vast temporal space of memory and anticipation, for “All Joy reminds. It is never a possession, always a desire for something longer ago or further away or still ‘about to be,’” says C. S. Lewis (1955). It begets the zest for life and the bliss of being and doing, which we might have experienced in its unadulterated form, or so we later remember, in childhood, when riding a bike with no hands, smelling the air, jumping in the muddy puddles until breathless, climbing a tree as if there were no gravity, or making mischief. A snippet from *The Kite Runner* may remind us of joy’s pure, unspoken, experiential, and unifying power, particularly when we recall what lies ahead for the novel’s two characters. “When we were children,” reminisces the narrator, “Hassan and I used to climb the poplar trees in the driveway of my father’s house and annoy our neighbors by reflecting sunlight into their homes with a shard

---

4 For an insightful study of Spinoza’s *Ethics*, see Youpa (2019).

5 See also her TED talk: [https://www.ted.com/talks/lisa\\_feldman\\_barrett\\_you\\_aren\\_t\\_at\\_the\\_mercy\\_of\\_your\\_emotions\\_your\\_brain\\_creates\\_them?language=en](https://www.ted.com/talks/lisa_feldman_barrett_you_aren_t_at_the_mercy_of_your_emotions_your_brain_creates_them?language=en) (2017).

of mirror. We would sit across from each other on a pair of high branches, our naked feet dangling, our trouser pockets filled with dried mulberries and walnuts. We took turns with the mirror as we ate mulberries, pelted each other with them, giggling, laughing” (Hosseini 2004: 3).

Joy is imperfection, living somewhere between a yet unnoticeable speck of pleasure and unbearable ecstasy, between what may yet be too little to elevate us from what is ordinary and experiencing too much of it, needing, like St. Teresa of Ávila, to be held down. This dynamic of the sense of liberation and the need for containment captures something of joy’s peculiarity. It recalls a measured and yet not restricted sensation, a feeling of proportion but not of prescription, a sense of the world ready to change and yet staying its course. Nietzsche’s Zarathustra wants it solitary, but I leave it to Nietzsche to experience it this way.<sup>6</sup> It is relational, springing from personal and social relationships and encounters, but also, as the Stoics knew, from its complex relationship to its opposites.

Christianity has a lot to say about their perplexing affair. Despite being among the most joy-aspiring religions, it testifies to its mission’s many challenges. Yes, still every year, “Joy to the World, the Lord is come!,” the 18th-century Isaak Watt’s Christian rendition of Psalm 98 (in itself, of moving beauty speaking to the joy of God’s salvation and righteousness), set to Lowell Mason’s 19th-century music, exalts Christ’s birthday to 72.1% (Johnson 2020) of the English-speaking world believing God’s Word has become flesh.<sup>7</sup> So do Mary’s words, “My soul proclaims the greatness of the Lord, my spirit rejoices in God my Savior, for he has looked upon his handmaid’s lowliness” (Luke 1:46–48), to all 2.4 billion Christians around the globe. And there should be no happier time in the year than Easter when the incarnate God, a kenotic and final propitiatory sacrifice, who died a brutally painful and shameful human death raises from the dead proclaiming ultimate joy of eternal life and salvation. And yet, even for the faithful, this joy born on the cross, and from the Annunciation always carrying its shadow, is bewildering and difficult to attain. As is St. Paul’s teaching to “Rejoice always / Pray without ceasing / In all circumstances give thanks, for this is the will of God for you in Christ Jesus” (1 Thessalonians 5:16–18), known to us also from his “Epistle of Joy” to the Philippians written in prison, of all places, and the Psalms.<sup>8</sup> Many testimonies to complicated spiritual and very earthly journeys, from St. Augustine, St. Teresa of Ávila, and St. John of the Cross, to Kierkegaard and

---

6 For recent interpretations of Nietzsche’s take on joy, see Kirkland and McNeal (2022).

7 Psalm 98:4–6 invites us to, “Shout with joy to the LORD, all the earth; break into song, sing praise. Sing praise to the LORD with the lyre, with the lyre and melodious song. With trumpets and the sound of the horn shout with joy to the king, the LORD.”

8 See also Psalm 37:4, “Find your delight in the LORD who will give you your heart’s desire” and Psalm 96:11–13, “Let the heavens rejoice, and let the earth be glad, let the sea and what fills it resound; let the plains be joyful and all that is in them. Then let all the trees of the forest rejoice

Edith Stein (St. Teresa Benedicta of the Cross) testify to the gravity and the yield of these difficulties.

In our Western post-civilization, the unease regarding the bewildering connection between joy and life's sorrowful trials and tribulations has only intensified. Kierkegaard's idea of finding joy in turning adversity into prosperity by seeing its connection to eternity causes trepidation of a very different kind he once had in mind. Sylvia Walsh's summary of his dialectic, in which "suffering contains prospects of joy, but joy elicits suffering in turn" (2005: 122), nails the reason for our growing disquiet with both. For us, suffering, pain, and sorrow have become an existential outrage in an intense search for anesthetized, aestheticized, and immanently eternal life amidst the increasingly more arduous experience of the world. Medical advances allow us to imagine life without pain, no matter the long-term price for such relief.<sup>9</sup> Suffering, whether physical, emotional, or psychological, is high up on the waitlist for final cures (or at least improved management) with the array of medications, therapies, self-help guides, government policies, and discursive strategies.<sup>10</sup> On the other hand, we medicalize much of what was once expected and considered normal in the human experience of exuberance, sadness, confusion, fear or anxiety, and we treat it as a disorder.<sup>11</sup> During the last two centuries, the list of such conditions and psychiatric and pharmacological treatments has expanded manifold. Meanwhile, mass suffering caused in the modern global world by (neo)colonial, autocratic, and (neo)totalitarian ideologies and by rapid technological advances, which we utilize ever more and understand little, has reached unprecedented proportions.

All these perplexing developments, with their inconsistencies and contradictions, leave us lost, fearful, and restless. We may be more efficient in remedying pain and suffering, and pleasures are on the remedy list. Still, we cannot make sense of these experiences and imagine their meaningful horizon. What was once considered helpful – a recourse to spiritual, aesthetic, and intellectual consolation in religion, art, and philosophy – seems no longer adequate in helping us navigate the troubling par-

---

before the LORD who comes, who comes to govern the earth, To govern the world with justice and the peoples with faithfulness."

- 9 The opioid crisis claiming hundreds of victims in North America is an unfortunate example of such a price.
- 10 In recent years, mental health issues afflicting Western societies have garnered much attention. In Canada, MAID (medically assisted suicide) may soon become a part of health care for people suffering from mental disorders. The media's discursive offensive leading to mandating COVID-19 vaccines provides an example of powerful discursive strategies in health management.
- 11 The list of drugs used to treat such disorders seems endless, even on such sites as Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_psychotropic\\_medications](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_psychotropic_medications). One of the reasons is that the diagnostic tools have been limited to symptoms, leaving the context of such experiences aside. See Davies (2012: 1–2). The World Health Organization's statistics report that 350 million people suffer from depression and psychological dysfunctions alone in the world.

adoxes of pain and suffering, particularly when our trust in their imminent eradication meets the evidence of their obstinate permanency, if not ever-increasing intensity. Our hope that modern advances will help us manage pain and suffering collides with their role in aggravating both. Our exhibitionist culture de-mythicizes pain but commodifies it at the same time. When the isolationist effect of pain encounters transparent modes of living, its sadness comes against the culture of permanent overstimulation and compulsory excitement that has little in common with joy. Fearful of suffering and deprived of the old-fashioned tools to make sense of it, we view it as a purely negative, traumatic experience that has debilitating effects on our bodies and minds.<sup>12</sup> The more negative, the more extensively theorized.<sup>13</sup> When everything else fails, we eradicate pain by lawfully eliminating the sufferer.

Pain and suffering are at the core of human experience, epitomizing its most violent modern convulsions and the most spectacular escapes from their stubborn pervasiveness. The heart of their relevance beats in two places. One is the intolerable absurdity of our existence's finitude, and the other is the perturbing persistence of evil. Giving sense (that is both significance and direction) to both has been the calling of religion, philosophy, and art for centuries. Notwithstanding our civilizational advances, questions about the meaning of life and the sources of evil (*unde malum*) are still as pertinent now as they were to our premodern forebearers. We find it more challenging to answer them persuasively.

On the one hand, modernity has trivialized the mortal dangers of eating the fruit from the "tree of the knowledge of good and evil" (Genesis 2:9), as the bitten apple on our Mac computers and iPhones attests, leaving us with little recourse to make sense of this irresistible temptation and to assess its consequences. On the other, as Susan Neiman proposes in her *Alternative History of Modern Philosophy*, "the problem of evil [...] is fundamentally a problem about the intelligibility of the world as a whole" (2015: 7–8), forming a link between ethics and metaphysics, and as such keeps weighing heavily on our ability to live meaningfully. It is difficult to fathom joy without such an ability, although James Tartaglia and Tracy Llanera, two passionate defenders of nihilism, did just that. In their brief, barely 70-page long *A Defence of Nihilism*, they offer a view that life can do without meaning and still maintain a sense of morality and *joie de vivre*. As I ponder on how this *joie* infuses a meaningless life, the following assessment of its public consequences makes all the sense to me:

---

12 The COVID-19 pandemic is a telling example of the counterintuitive undermining of religious practice as spiritually and emotionally therapeutic. The closures of the places of worship did much to exacerbate the consequences of mandatory social isolation.

13 Such excessive theorizing as a neurotic reaction to loss is shared with studies theorizing memory amidst growing cultural amnesia.



most people get along just fine with their personal beliefs in a meaning of life, secular or religious. The secular ones become more concerning, however, when they leave the personal sphere to try to emulate the religious ones more exactly, becoming beliefs in a destiny of mankind. This can take the form of a worldwide communist revolution, the perfecting of our species through eugenics, our supposedly inevitable future of merging with technology, or our need to create superior artificial intelligences to replace us. When science and politics get hold of the meaning of life in a secular context, it's at least as scary as the Spanish Inquisition. (Tartaglia and Llanera 2020: 8)

When considering the perplexing volatility of joy, it should come as no surprise that our perplexingly volatile time witnesses a dizzying academic investment in emotions. In the introduction to their co-edited volume, *From the Modern to the Digital World: New Order, New Emotions*, Jane W. Davidson and Joy Damousi write: "During the course of the century, theories of emotion responded to the new technologies and practices, and revolutionized ideas of the place of emotions in all spheres covering medicine and science, philosophy, politics and economics, religion, education, and artistic endeavors. This change is captured particularly in the rise of the history of emotions as a field of academic inquiry, which has provided new scholarly bases for exploring the role and impact of emotions in our lives" (2019: 1).<sup>14</sup>

This growing interdisciplinary interest in the complexity of human emotions (and the "illusion of reason") speaks to our embodied understanding that "while we live in a period that thrives on rational and technocratic principles – where there is more education, surveillance, (digital) information, measurement, calculation and expert-driven decision making than ever before – we also live in a world teeming with displays of emotion in everyday communication, interaction and decision making" (Patulny et al. 2019: 1). Not surprisingly, new affect studies and emotionology disciplines have elbowed their place in the crowded academic market. Even political science makes use of some of their findings. Miguel E. Basáñez's 2016 book, *A World of Three Cultures: Honor, Achievement and Joy*, brings quantitative survey data to weigh on the three titular cultural models, one prioritizing political authority, the other economic advancement, and the last social interactions.

Then, the fascinating scientific *tour de force* of the already-mentioned Lisa Feldman Barrett's *How Emotions Are Made* explores the new neuroscience of emotion and explains that emotions are our brains' guesses. Those interested in the historical context of emotions can pursue six outstanding volumes of *A Cultural History of the Emotions* (2019–2020) in addition to Rob Boddice's *A History*

---

14 When referencing the new scholarship, they list Plamper (2015), Reddy (2001), Rosenwein (2006), Scheer (2012), and Stearns and Stearns (1985).

of *Feelings* (2019). Interestingly, the 20th-century volume of the former analyzes the impact of the two world wars and the Cold War on the history of emotions but somehow ignores the Bolshevik Revolution and Communism as formative for a few generations of Europeans. I belong to one of them, and when looking back at my initial twenty-seven years in the Polish People's Republic, I wonder what its pervading greyness, cumbersome shortages, wasted efforts, and emptied prospects, not to mention political oppression, did to joy. Around the time of my youth, filled with the excitement of the student life flourishing during the Solidarity carnival and wilting in the dreadful winter of the Martial Law, Zbigniew Herbert mourned joy's disappearance in his poetic letter *To Ryszard Krynicki*, a younger poet, and a friend, who many decades later became a patient and loyal editor of Herbert's works:

in our poems Ryszard there is so little joy—daughter of the gods  
too few luminous dusks mirrors wreaths of rapture  
nothing but dark psalmodes stammering of animulae  
urns of ashes in the burned garden (1985: 21)

His admission to not knowing what strengths may bring it back sends a warning signal across generations.

Let us read this signal now. In the current public discourse dominated by social and political ideals of equity, diversity, and inclusion, Schiller's Enlightenment-inspired words spinning the French Revolution's triad of liberty, equality, and fraternity sound strangely out of place on account of their religious references to God, angels, sinners, and hell (never mind how far removed from the earthly affairs of humans), exclusionary propositions, and the gendered humanistic message of universal brotherhood above and beyond all (now admittedly unsurpassable) divisions and differences, and – horror of horrors – the value of sacrifice, mercy, and the hope of redemption. In our world of all-embracing trauma and competing claims to victimhood, such usurpations of communal, universal joy appear as a blind, naïve, and frivolous expression of privilege, lacking social and political commitment to prescribed rather than general utopian changes. Considering the breadth, weight, and urgency of such changes in the second decade of the 21st century, joy seems unacceptable not only as their agent but also as their outcome. The recent engaged, enraged, and activist climate not only sees every reason to frown upon it but should also see its potential danger to the progressivist agenda, for joy affirms life in its unpredictability, spontaneity, and mystery, and is also contagious. As we remember, all regimes resenting it end up hopelessly joyless, oppressively spiritless, and irritatingly self-righteous. We should all keep our eyes open to such resentment. Otherwise, we may soon hear the death knell for joy.

## References

- A Cultural History of the Emotions*, vols. 1–6 (2019–2020): edited by Andrew Lynch, Susan Broomhall, and Jane Davidson. Bloomsburg Publishing, London and New York.
- Barrett Lisa Feldman (2017): *A New View of Human Nature*. In: *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York.
- Barrett Lisa Feldman (2017): *You aren't at the mercy of your emotions – your brain creates them*. Online: [https://www.ted.com/talks/lisa\\_feldman\\_barrett\\_you\\_aren\\_t\\_at\\_the\\_mercy\\_of\\_your\\_emotions\\_your\\_brain\\_creates\\_them?language=en](https://www.ted.com/talks/lisa_feldman_barrett_you_aren_t_at_the_mercy_of_your_emotions_your_brain_creates_them?language=en).
- Basáñez Miguel E. (2016): *A World of Three Cultures: Honor, Achievement and Joy*. Oxford University Press, New York.
- Beethoven Everywhere*: <https://artsandculture.google.com/project/beethoven>.
- Boddice Rob (2019): *A history of feelings*. Reaktion Books, London.
- Cairns Douglas (2021): *Introduction Emotion History and the Classics*. In: *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*. Vol. 1. Bloomsbury Publications, London, England.
- Candaele Kerry (2019): *Following the Ninth*. Collective Eye Films, Kanopy Streaming, San Francisco, California.
- Davies James (2012): *The Importance of Suffering: The Value and Meaning of Emotional Discontent*. Routledge, London.
- Davidson Jane W. and Damousi Joy (2019): *Introduction*. In: *From the Modern to the Digital World: New Order, New Emotions*. Bloomsbury Academic, London.
- Ekman Paul (1999): *Basic Emotions*. In: *Handbook of Cognition and Emotion*. Edited by Tim Dalgleish and Michael J. Power. Wiley & Sons, Chichester, England.
- Fiennes Sophie (dir.) (2013): *A Pervert's Guide to Ideology*. Zeitgeist Films, New York.
- Garber Megan (2012): *Ode to Joy: 50 String Instruments That Will Melt Your Heart*, "The Atlantic." Online: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/07/ode-to-joy-50-string-instruments-that-will-melt-your-heart/259514/> [Accessed: 30.12.2023].
- Herbert Zbigniew (1985): *To Ryszard Krynicki – a letter*. In: *Report from the Besieged City and Other Poems*. Translated by John Carpenter and Bogdana Carpenter. Ecco Press, New York.
- Hosseini Khaled (2004): *The kite runner*. Anchor Canada, Toronto.
- Johnson Todd M. (2020): *Christianity & Language*. Online: <https://www.gordonconwell.edu/blog/christianity-language/> [Accessed: 28.12.2023].
- Joy and Laughter in Nietzsche's Philosophy: Alternative Liberatory Politics* (2022): edited by Paul E. Kirkland and Michael J. McNeal. Bloomsbury Academic, London.
- Kirk Russell (1995): *Surprised by Joy: The Shape of My Early Life*. "National Review" 1995, vol. 47, no. 23, p. 126. Online: [https://link-gale-com.myaccess.library.utoronto.ca/apps/doc/A17863106/BIC?u=utoronto\\_main&sid=summon&xid=6c3c18c9](https://link-gale-com.myaccess.library.utoronto.ca/apps/doc/A17863106/BIC?u=utoronto_main&sid=summon&xid=6c3c18c9).

- List of psychotropic medications*: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_psychotropic\\_medications](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_psychotropic_medications).
- Lewis Clive Staples (1955): *Surprised by Joy. The shape of my early life*. Online: <https://gutenberg.ca/ebooks/lewiscs-surprisedbyjoy/lewiscs-surprisedbyjoy-01-h.html>.
- Nault Jean-Charles (2004): *Acedia: Enemy of Spiritual Joy*. "Communio. International Catholic Review" 2004, 31. Online: <https://www.communio-icr.com/articles/view/acedia-enemy-of-spiritual-joy> [Accessed: 30.12.2023].
- Neiman Susan (2015): *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Patulny Roger, Olson Rebecca E., Khorana Sukhmani, McKenzie Jordan, Bellocchi Alberto, and Peterie Michelle (2019): *Introduction*. In: *Emotions in late modernity*. Routledge, London.
- Perl Carl Johann (1955): *Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th Anniversary of the Saint*. "The Musical Quarterly" 1955, vol. 41, no. 4, pp. 496–510.
- Plamper Jan (2015): *The History of Emotions: An Introduction* (translated by Keith Tribe). Oxford University Press, Oxford.
- Reddy William M. (2001): *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Rosenwein Barbara H. (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell University Press, Ithaca.
- Scheer Monique (2012): *Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion*. "History and Theory" 2012, vol. 51, pp. 193–220.
- Stearns Peter N. and Stearns Carole Z. (1985): *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*. "American Historical Review" 1985, vol. 90, pp. 814–836.
- Tartaglia James and Llanera Tracy (2020): *A Defence of Nihilism*. Routledge, New York.
- The Holy Bible*. Genesis. 2:9. United States Conference of Catholic Bishops. Online: <https://bible.usccb.org/bible/genesis/2>.
- The Holy Bible*. Luke. 1:46–48. United States Conference of Catholic Bishops. Available at: <https://bible.usccb.org/bible/luke/1>.
- The Holy Bible*. Psalms. 98:4–6. United States Conference of Catholic Bishops. Available at: <https://bible.usccb.org/bible/psalms/98>.
- The Holy Bible*. Psalms. 37:4. United States Conference of Catholic Bishops. Available at: <https://bible.usccb.org/bible/psalms/37>.
- The Holy Bible*. Psalms. 96:11–13. United States Conference of Catholic Bishops. Available at: <https://bible.usccb.org/bible/psalms/96>.
- The Holy Bible*. 1 Thessalonians. 5:16–18. United States Conference of Catholic Bishops. Online: <https://bible.usccb.org/bible/1thessalonians/5?25=>.

Walsh Sylvia (2005): *Living Christianly: Kierkegaard's Dialectic of Christian Existence*. Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.

Youpa Andrew (2019): *The Ethics of Joy: Spinoza on the Empowered Life*. Oxford University Press, New York.


## Abstrakt

### Podzwonne dla radości?


Esej zgłębia zagadkowe relacje między radością i problemami ponowoczesnej kultury, które wpływają na jakość naszego bycia w świecie. Refleksja nad niejasnym statusem radości i jej niepewną pozycją we współczesnej kulturze pozwala na szczególną optykę oglądu tych relacji. Im wyższa stawka polityczna, ekonomiczna i społeczna, tym bardziej poszukiwanie radości staje się poszukiwaniem sensu, istotnego pożywienia dla form kulturowych. Taka radość, przefiltrowana przez nasze zmagania z wyzwaniem życia, przynagla nas do zbadania konsekwencji jej nieobecności (ból, cierpienie, egzystencji pozbawionej radości) i jej przejawów w sztuce (muzyka), religii (chrześcijaństwo) i filozofii (wolność). Siła radości polega na rozpoznaniu nieuniknionej niedoskonałości wszystkich rozwiązań naszych problemów, które nie uwzględniają jej jako podstawowego komponentu życia.

**Słowa kluczowe:** radość, nowoczesność, ból, cierpienie, przyjemność, duch, doświadczenie, muzyka

## Mariusz Jochemczyk

UNIwersytet Śląski w Katowicach  
e-mail: [mariusz.jochemczyk@us.edu.pl](mailto:mariusz.jochemczyk@us.edu.pl)  
 <https://orcid.org/0000-0002-0671-6355>

## Miłosz Piotrowiak

UNIwersytet Śląski w Katowicach  
e-mail: [miłosz.piotrowiak@us.edu.pl](mailto:miłosz.piotrowiak@us.edu.pl)  
 <https://orcid.org/0000-0003-3787-752X>

# Nie/rad/ość

## Felicytologiczna lektura *Dzienników* Franza Kafki

### Abstract

#### Dis/joy. A felicytological Reading of Franz Kafka's *Diaries*

The article attempts to find states of joy in a writer whom no one suspects of such affects. In a contradictory way, the authors try to catch the „sad person from Prague” in the act: expressing happiness, revealing states of excitement, or even joy. As a result of their research, the authors conclude that moments of well-being in life are shown in Kafka's diary entries not as experienced but as squandered. That's why the eponymous „dis/joy” has such a bitter meaning.

**Key words:** Franz Kafka, joy, diaries, felicytology

**Słowa kluczowe:** Franz Kafka, radość, dzienniki, felicytologia

Nobliwy artysta, a na takie miano zasługuje Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, znany nam bardziej jako Michał Anioł, już w odległych czasach musiał dbać o swój wizerunek, kreowany bardziej dla przyszłych niż współczesnych pokoleń.

Dlatego nie mógł on sobie pozwolić na otwartą frywolność, radosną igraszkę lub po prostu nieskrępowaną zabawę. Ewa Bieñkowska, tworząc książkę poświęconą Michałowi Aniołowi, zauważyła, że wszelkie afekty towarzyszące artystycznemu rzemiosłu były uznawane za nieprofesjonalne, niegodne utrwalenia, spychane w sferę tabu.

Im dalej w pracy, tym częściej nanoszenie rysunku bywa zastępowane przez improwizację, atakowanie powierzchni pędzlem. Czasami zdarzają się małe poprawki, *pentimenti a secco*. Ale zdarzają się one i przy fragmentach dokładnie przewidzianych. Ten improwizacyjny rozmach chciałabym odczytywać jako momenty prawdziwej radości malującego (Bieñkowska 2009: 69).

Radość jest niepoważna, dlatego jej małe oznaki (*pentimenti a secco*) są pozostawiane przez cenionego i klasycznego twórcę jako mrugnięcia okiem, chwile improwizacyjnej zabawy, momenty prawdziwego szczęścia. Trzeba je dobrze ukrywać, zacierać ich obecność, by nie drażnić strażników harmonii i doskonałości, zoilów tradycyjnych kanonów piękna. Buonarroti dobrze wiedział o tych radosnych rysach krotchwilii, pozostawionych na poważnym wizerunku czcigodnego patriarchy, nestora sztuki. Dlatego uchodził za ponuraka, co tylko połowicznie ma swój powód w starczej rezygnacji i rozczarowaniach współczesnymi. Być może był to po prostu dobrze wykreowany wizerunek – *emploi* uniwersalnego twórcy, który staje się klasykiem jeszcze za swojego życia. Źle obecna w oficjalnych kanonach, wypychana poza obręb uświęconej, uchwalonej i dotowanej sztuki, radość tworzenia, musiała być przemycana przez zmyślnych adoratorów malarstwa. Wiedział też o tym wielbny Jorge z Burgos, jeden z bohaterów *Imienia róży*, który ze śmiertelną powagą tępił wszelkie odstępstwa od oficjalnej wiary, z inkwizytorską pasją zmywał na zawsze z ust zakonnych współbraci nawet najmniejszy uśmieszek. To, co dawało ludziom szczęście, od zawsze było źle widziane, zakazane lub reglamentowane. Ogień na szczęście nie strawił i zakazanej księgi Arystotelesa, jak również pism – bohatera naszego tekstu – Franza Kafki. Możemy dzisiaj poszukiwać owych *pentimenti a secco*, radosnych wykwitów, zarówno w pracach „nieszczęśliwego rzymianina”, jak i w utworach, równie mało radosnego, prażanina.

Przez całe twórcze życie Franz Kafka pasjami zajmował się obserwacją i badaniem porządku świata. Przekornie, za chaos i dezintegrację rzeczywistości winił dziewiętnastowieczny racjonalizm i pozytywizm, zaś metod naprawczych poszukiwał nawet w tradycjach mitologicznych. Dodając do tego teatralizujące zabiegi, którymi posługiwał się autor *Wyroku*, by na scenie tekstu przeprowadzać rozmaite eksperymenty na człowieku, społeczności, społeczeństwie, zbliżamy się już do maskarady, cyrku, clownady czy *commedii dell`arte*. Widać to wyraźnie w licznych inscenizacjach Kafkowskich tekstów, które często mają fantasmagoryczny charakter i prezentują w karnawałowej procesji całą galerię kalekich figur i maskaronów. Cieleśne kondy-

cje bohaterów Kafki były zgodne z treścią przypisanych im charakterystyk. Czy jest nam do śmiechu, patrząc na te ludzko-zwierzęce hybrydy, które wyraźnie męczą się swoim trwaniem? Czy było do śmiechu samemu Kafce, gdy wytwarzał w gabinetowej ciszy te humanoidy pełne bólu i rozpacz? Może w kafkowskim pejzażu nie ma miejsca na uśmiech, pogodę ducha czy radosną ekstazę? Może ironiczny uśmiech służy tylko neutralizowaniu nadmiernej dawki rozpacz, a pogodne oblicze to jedynie maska powściągniętych emocji, zracjonalizowanej traumy?

W *Sprawozdaniu dla Akademii* bohater o małym rodowodzie referuje dzieje swej tresury. W fikcyjnym opisie Kafki zwierzęcość przekształca się w ludzki wymiar do tego stopnia, że niegdysiejsza małpa staje się teraz gwiazdą scen kabaretowych całego świata (Kafka 2018: 416–418). I to nie fikując koziołki i nie wykonując dziwacznych akrobacji, tylko panując nad audytorium mocą języka pełnego wiców, anegdot i dźwiękonaśladowczych tropów.

Moja małpia natura uchodziła ze mnie; koziołkując, uciekała na łeb na szyję [...]. Ach te postępy! To przenikanie promieni wiedzy ze wszystkich stron do budzącego się mózgu. Nie zaprzeczam: to mnie uszczęśliwiało (Kafka 2018: 417).

Czy kabaretowa scena to kres możliwości w eksperymencie ucłowieczania? Czy gromki śmiech, wyzwalanie paroksyzmów radości wiąże się tylko z jeszcze-małą czy już-ludzką gibkością artykulacyjną, zwinnością w imitowaniu i przedrzeźnianiu? Czy to, co zwierzęce, musi zawsze pozostać niepoważne, niedystyngowane, poza sferą kultury wysokiej? Kafka potrafi drwić, ironizować, szyderczo referować, sarkastycznie budować napięcie powagi (por. Jochemczyk 2020: 25), lecz czy potrafiłby szczerze się roześmiać, komediancko się roztkliwić, naiwnie przyznać do przeżywanej w danej chwili radości?

W istocie efekt komiczny w dziełach Kafki zawarty został w przesuwanych przez pisarza liniach demarkacyjnych oddzielających granice filozofii i literatury. Autor *Wyroku* wyraca na nice porządek rozdzielności filozoficznego i literackiego. To, co filozoficzne, czyli mówiąc najprościej, dbające o przyległość sensu do rzeczywistości, staje się parabolicznie wieloznaczne, a to, co literackie, czyli podkreślające swą niejednoznaczność, nieredukowalność, odmienia się w paradygmatyczną opowieść o jednowymiarowości sensu. Pod piórem Kafki sens staje się kategorią problematyczną, co po części powoduje efekt komiczny. Autor *Procesu* zagrał na nosie wszystkim literatom i filozofom. Otworzył metatekstualną puszkę Pandory lub raczej zabawkową puszkę z wyskakującym diabełkiem, która uruchomiła nieskończoną grę znaczeń. Moment retoryczny wykorzystany przez Kafkę spowodował konsternację, a potem salwy śmiechu w tych partiach tekstu, które dla czytelników jego książek były najpierw niezrozumiałe, a potem absurdalnie śmieszne. Dzisiaj zatarła się już ta granica. Pisma Kafki skamieniały w nabożnym akcie lektury. Niewielu chce zobaczyć



w tym błazeńską grę praskiego ironisty. Większość kafkologów czci w nim wizjonera i rewelatora. Pisma Kafki wyzwalały pusty śmiech nihilisty. Zwracają uwagę na ten aspekt literatury, który często jest pomijany – na jej maszynową powtarzalność, nieskończoność generowania tych samych historii. Przewidywalny styl praskiego nihilisty zda się naigrywać z wielości, arcydzielności, unikatowości poszczególnych pisarskich konwencji, stylistyk i manier. Niczym zapiski pozostawione na wstędze Möbiusa, kpiarski kunszt Kafki ukazuje ciągłe replikowanie i falsyfikowanie tego samego. Kto to dojrzy, najpierw się zatrwoży, by potem nie móc powstrzymać śmiechu. Kafka stanie się dla niego wielkim satyrykiem metaliteratury, który każdą opowieść mógłby kończyć słowami: „ale to zupełnie ta sama historia”. Dlatego praski prozaik wywołuje bezpośrednie odczucie obcowania z trudną do przyjęcia prawdą, że można mówić nieskończenie, nie mając nic do powiedzenia, a właściwie mając: NIC do powiedzenia. Może stąd brało się jego poczucie doskonałej wiedzy, o czym chce pisać, może tu źródło miały owe słynne sesje pisarskie, trwające od zmierzchu do świtu, podczas których zamykał swe doskonałe kompozycje literackie. Pewnie świetnie się przy tym bawił, gdy coraz bardziej kamuflował stylistyczną obojętnością ogniska bólu, które sam rozniecał, kiedy rozbudowywał terytorium mrocznej monotonii, które do dzisiaj fascynuje kolejne pokolenia czytelników. Dlatego ta literatura niesie z sobą dziwną aurę: z jednej strony niby wszystkie opowieści są stylistycznie spłaszczony, zamknięte w lustrzanym gabinecie wzajemnych odbić, a z drugiej strony – płoną żywym ogniem prometejskiej pasji, by uzmysłowić ludziom prawdę o jej braku. I ten chichot autora można dosłyszeć w każdej jego pisarskiej próbie. Bardzo ponura to wizja, wręcz dekadencja i nihilistyczna, w której nie ma ni sensu, ni nadziei na odnalezienie go.

## Rad/ość pisania

Zasadnicze rozstrzygnięcia warto zacząć od niepoważnej gry słów, która w odniesieniu do pisarskiej postawy Franza Kafki może przynieść znaczącą superatę sensu. W perspektywie anagramatycznej wyraz „radość” rozpada się na dwa niby-morfemy: „rad” i „ość”, które semantycznie nie łączą się ze słowem macierzystym. Wyrodzone z radości cząstki – „rad” – pierwiastek promieniotwórczy i „ość” – element rybiego szkieletu, przylegają znaczeniowo do rad/ości pisania, niejednoznacznego uczucia szczęścia i spełnienia, które czerpał praski twórca ze sztuki skryptoralnej.

Nazwy pospolite, ludzka kondycja, powszechnie przyjęte terminy w światoo obrazie Kafki tracą swój jednoznaczny sens, językowy uzus. Walter Benjamin, wnikliwy czytelnik pism Franza Kafki, doszedł po latach do takiej konstatacji: „Dlatego nie ma u Kafki mowy o mądrości. Zostają tylko produkty jej rozpadu” (Benjamin 1991: 202).

Podobna praca dekonstrukcyjna wykonana została w przypadku pojęcia radości. Afekt ten, równy poczuciu szczęścia, znamionujący spełnienie i trwanie w stanie krotochwilnym, w oczach autora *Wyroku* nie do końca wypełnia tę stereotypową semantykę. Kafkowski słownik felicytologiczny z pewnością nie urósłby do rozmiarów opasłego tomu. Artykulacje stanów radosnych zdarzają się w *Dziennikach* rzadko, a jeśli już mamy zapis takich afektów, to są to z reguły krótkie passusy – jakby wstydlive, eliptycznie formułowane, pozostawione tylko jako zatarty trop. Często mają charakter nieoczywisty – niczym materiał promieniotwórczy (radiacyjny) są momentami iluminacji, które pozostawiają bolesny, chorobotwórczy ślad. I, jak ość, dławią niemocą wypowiedzenia ich, uczciwego opisanie stanu rzeczy, postawienia spraw jasno. Ciemności, które kryją intencje pisarskie Kafki, kładą się również głębokim cieniem na jego stany emocjonalne. Tylko jedno jest pewne: rzeczą wartą uwagi na tym świecie była dla Franza Kafki radość pisania, a mówiąc ściślej: rad/ość pisania. W swoim stylu artysta podkreśla eudajmonistyczny aspekt pracy pisarskiej:

Trudno zaprzeczyć, że w możliwości spokojnego pisania tkwi poniekąd szczęście (Kafka 2022: 519).

Postawiony pod ścianą, w chwili pisarskiego spełnienia, pozostawiając sobie bezpiecznik niejednoznaczności („trudno powiedzieć”, „poniekąd”), Franz Kafka przyznał, że zasiadanie przy pulpicie pisarskim i kreślenie liter budujących świat fundowany na własnych prawach to stan, może nie tyle poczucia szczęścia, bo takiego nie zakładał na tym najlepszym ze światów, lecz stan neutralny, zerowy, w którym człowiek nie odczuwa rozpacz i bezsensu trwania. Choć przytrafiały mu się doznania (nad wyraz rzadkie, w odniesieniu rzecz jasna do jego osoby) – dość euforyczne:

Tę historię *Wyrok* napisałem jednym ciągiem w nocy z 22 na 23 od dziesiątej wieczorem do szóstej rano. Zesztywniałe od siedzenia nogi ledwo mogłem wyciągnąć pod biurkiem. Straszliwy wysiłek i radość, gdy ta historia tak się przede mną rozwijała, gdy tak płynąłem tymi wodami naprzód. Wielokrotnie tej nocy niosłem swój własny ciężar na plecach. Jak to wszystko da się zważyć, jak to dla wszystkich, choćby najbardziej odległych pomysłów przygotowany jest wielki ogień, w którym przemijają i powstają ponownie (Kafka 2022: 278).

Warto podkreślić, że w tym nielicznym z zapisów dziennikowych Kafka wyraża radość. Okupione zostało to ogromnym wysiłkiem i radość ta przypomina poczucie szczęścia z powodu osiągnięcia jakiegoś sportowego rekordu czy alpinistycznego wyczynu, męczącego i trudnego technicznie wejścia na wysoki szczyt. Katorżnicza praca, którą narzucał sobie Kafka, nie mogła być wykonana „z marszu” – wymagała dyscypliny ciała, utrzymania odpowiedniego napięcia mięśni i wielu godzin wcześ-

niejszych przygotowań, przemyśleń. Kiedy pisze on: „niosłem swój własny ciężar na plecach”, to podkreśla zmagania nie tyle z materią tekstu, ile z samym sobą, ze swym zmęczonym ciałem, mdlejącym umysłem. „Zemsta ręki śmiertelnej”, która poddaje się biologicznym stanom znużenia, drętwieje i sztywnieje – „omdlała” w swej ludzkiej kondycji – nadludzkiem wysiłkiem odpowiada za późniejszą tryumfalną „radość pisania”. Dzieło literatury światowej – powstałe od zmierzchu do świtu – może nieść swemu twórcy niepohamowaną radość, na dłużej niż kilka chwil. Niestety, w kolejnych dziennikowych notach powraca jałowa bezduszość dni i demoniczna psychomachia nocy. W jednej z notatek możemy zauważyć stan euforii Kafki, związany nie tyle z tajemnicą skryptorium, ile z planami na przyszłość – marzeniem, by pisanie było jedyną jego aktywnością:

[...] nie chciałem mieć już nic innego poza możliwością pisania, rozważałem, które noce mógłbym na nie przeznaczyć w najbliższym czasie, z bólem serca przebiegałem po kamiennym moście, poczułem tylekroć już doświadczoną niedolę trawiącego ognia, któremu nie wolno wystrzelić, by wyrazić się i uspokoić, wymyśliłem powiedzenie „Kochaneczku rozlej się”, śpiewałem to bez przerwy na specjalną melodię i akompaniowałem śpiewowi, raz za razem to zgniatając w kieszeni chusteczkę jak kobzę, to puszczając ją (Kafka 2022: 456).

Wcześniej Franz Kafka założył kilka lokat pieniężnych, opartych na obligacjach wojennych (por. Piotrowiak 2020: 50). Nerwowość buchaltera, którą prezentuje, wynika z modelowania przyszłości, życzeniowego myślenia o dobrej inwestycji, marzenia o sprzedaży kuponów i komforcie życia na własnych finansowych warunkach, bez przymusu pracy zarobkowej i poza łaską wymagającego ojca. Ekonomiczny wymiar myślenia ma na celu tylko i wyłącznie usprawnienie systemu życia, w którym jedyną rutyną (by nie powiedzieć: radością) pozostaje pisanie utworów literackich. Jednakowoż przedstawiony opis zachowania jednoznacznie wskazuje na zatracenie się podmiotu w projekcie przyszłości, który ma bardzo niewielki procent szans na sukces i „zapadalność” w dalekim *futurum*. Jednak marzenie o samodzielności tak bardzo pochłania młodego twórcę, że odkrywa on przed nami obraz obłądu, który nim wtedy zawładnął. Kafka nucący pod nosem frazę „Kochaneczku rozlej się”, zapadły w swoich opętańczych myślach o budowie fortuny, zagubiony w tłumie ludzi równie łasych ponadprzeciętnych zysków – to obraz niespotykany. I, co ważne, nie tyle wymyślony i wmówiony nam przez tęgiego kafkologa, ile ujawniony przez samego pisarza. Możemy mniemać, że za ten stan nie odpowiada pazerność i chytryść młodego człowieka, która zepchnęła go do półprzytomnego stanu marzycielskiego odrętwienia, tylko mocne przeświadczenie o tym, że nic innego, poza uprawianiem literatury, nie leży w polu jego zainteresowań. Świadczyć mogą o tym te trzy, odnalezione w *Dziennikach*, zapisy:

Nienawidzę wszystkiego, co nie dotyczy literatury, nudzi mnie prowadzenie rozmów (nawet jeśli dotyczą literatury), nudzi składanie wizyt, cierpienia i radości moich krewnych nudzą mnie do cna (Kafka 2022: 340).

6. [sierpnia] Z punktu widzenia literatury los mój jest bardzo prosty. Talent do ukazywania fantazji mojego życia wewnętrznego zepchnął wszystko inne w sferę nieważkości, spokracał w przerażający sposób i nie przestaje pokraczać. Nic innego nie jest mnie w stanie nigdy zadowolić (Kafka 2022: 328).

Ponieważ nie jestem niczym innym jak literaturą i niczym innym być nie mogę i nie chcę, posiada moja nigdy nie zdoła mnie ku sobie przyciągnąć, na pewno jednak może mnie ona z powodzeniem zrujnować (Kafka 2022: 346).

Cytat ostatni w szczególny sposób odnosi się do myślenia Franza Kafki o literaturze jako o odnalezieniu utraconego siebie („nie jestem niczym innym jak literaturą”). W tym momencie łatwiej jest nam zrozumieć obłęd pisarza, który zatracą się w swoim marzeniu o pisaniu jako jedynym wykonywanym zajęciu. Skoro każda inna praca, która ze swej istoty ma gwarantować finansowy dobrobyt i egzystencjalny dobrostan, „może mnie [...] z powodzeniem zrujnować”, to tylko profesjonalne pisanie, życie na miarę literatury, może pozwolić Kafce po prostu przeżyć. Postawił on sobie kategoriyczny imperatyw: albo odda się literaturze, albo nie będzie mógł istnieć. Jednakże literatura, jak to często bywa w świecie Kafkowskich sytuacji, nie przynosiła jasnych odpowiedzi, nie gwarantowała poczucia bezwarunkowego spełnienia. Pisarskie zmagania Kafki pełne są swoistej filozofii, która zakłada przyszłe wyrównanie radości i krzywd, tak by suma bilansowa nie wykazywała ani zysku, ani straty. I kiedy Kafka konstatuje:

13 XII 14 Zamiast pracować – napisałem tylko jedną stronę (egzegeza legendy) – czytałem gotowe rozdziały i częściowo uznałem je za dobre. Zawsze ze świadomością, że za każde uczucie zadowolenia czy szczęścia, które odczuwam wyjątkowo silnie, na przykład wobec tej legendy, trzeba mi zapłacić [...] (Kafka 2022: 149).

Poczucie szczęścia czy choćby zadowolenia policzone zostaje na poczet przyszłego odpłacenia. Takie myślenie wywiedzione zostało wprost z religii judaistycznej. Obecne jest ono w twórczości licznych pisarzy kręgu żydowskiego. Ekonomiczny wymiar pokuty, zapisany w buchalteryjnej księdze umarłych, u Kafki staje się katalizatorem stanów radosnych. Samoświadomość („zawsze ze świadomością”) nieustannego bycia widzianym, podsumowywanym, nie pozwalają na uwolnienie skrajnych emocji, katartyczne wyzwolenie w sobie niepoohamowanej radości. I nie wiadomo, czy

ten stan trwania w moralno-buchalteryjnym klinczu jest krzywdzący i uciążliwy dla praskiego prozaika, czy wynika z apologetycznej obecności Prawa, Nauki, Moralności współtworzących jego pisma (Tora, Talmud czy Biblia stanowią tradycję dla konwencji tekstów autora *Wyroku*). Kafka to wszystko wchłania, przetwarza i na swój sposób dekonstruuje, dając nam promieniotwórcze produkty rozpadu jego myślenia. W porządku opowieści wszystko się rozwarstwa, oddziela, odkleja. W przestrzenie między słowem a jego znaczeniem zaczyna wdziierać się ironia i sarkazm. Niby nikomu przy zdrowych zmysłach nie jest do śmiechu, lecz wydaje się, iż tylko w taki sposób można uciec z Kafkowskiej matni. Czy katartyczny śmiech wyzwala z tych aporii rozumu, prawnych nierozstrzygalników, religijnych dogmatów, rodzinnych, społecznych relacji? Kafka pisząc, oswobadzał się z tych więzów, czuł się w chwilach pisania prawdziwie wolny – uśmiechał się skrycie.

W istocie Franza Kafkę bawiły inne rozrywki, niecodzienne, by nie powiedzieć – ostateczne:

Dla mnie jednak, który wierzę, że na łożu śmierci odczuwać będę zadowolenie, takie opisy są w skrytości zabawą, cieszę się przecież, umierając w kimś, kto umiera, dlatego z wyrachowaniem wykorzystuję skupienie czytelnika na śmierć, mam o wiele jaśniejszy umysł niż on, co do którego zakładam, że umierając, będzie raczej rozpaczać, toteż moja skarga jest możliwie doskonała, nie urywa się nagle jak prawdziwa skarga, lecz ciągnie się dalej piękna i czysta (Kafka 2022: 420).

Teraz widzimy, jakie niepokoje i troski nosił w sobie prażanin na początku wieku XX. Zabawą było dla niego eksplorowanie krain nieznanych, „umieranie w kimś” – co było tylko eskursją mentalną, pozostawiającą ślad jako napisany tekst, ale „wyprawą” jakże wyczerpującą. Posługa wobec umierających bliźnich, którzy niby wiatyk oddają pisarzowi o jasnym umyśle swe rozchwiane i trwożliwe myśli, wydaje nam się kapłańskim wręcz poświęceniem, a dla autora *Procesu* pozostaje: „w skrytości zabawą”. W felicytologicznej analizie pism Franza Kafki sam autor jakby drwił z nas i dobrze się bawił, skoro w kilku autotematycznych i metatekstualnych wynurzeniach, opatrzonych mianem przeżyć szczęśliwych, widzimy tego typu nekrologiczne (czy nekrograficzne) doświadczenia. Projekt „Kafka szczęśliwy” musi ponieść porażkę, bo tak wymyślił to sam pisarz, który nigdzie nie daje nam powodu, by widzieć go choć odrobinę szczęśliwym, poza wymienionymi rzadkimi momentami. Pisał on do Maksa Broda latem 1922 roku:

To, w co grałem, faktycznie się stało. Nie wykupiłem się pisaniem. Przez całe życie byłem martwy, a też naprawdę umrę. Moje życie było słodsze niż innych, moja śmierć będzie o tyleż straszniejsza (Kafka 2012: 423).

## A znasz ty nie/radość?

Tako rzecze Rabbi z Nazaretu: „W tej wolności otwieramy się na świat i na życie. Więcej czujemy i widzimy. Empatia i zrozumienie. Przede wszystkim zaś afirmacja świata, przyzwolenie na to, co od nas nie zależy, radość i swoboda bycia” (Augustyniak 2021: 11). Literacki portret Jezusa Niechrystusa kreślony heretycką ręką Piotra Augustyniaka zbliża chrześcijaństwo do apologii radości i teologii wyzwolenia – tym razem wyzwolenia od egoizmu samozwrotnego myślenia (Augustyniak 2021). Dotychczas teologia radości wynikała bardziej ze szczęścia czerpanego z męczeństwa (ścieżka Orygenes). Radość to nie tylko tak wzniosłe uczucia, akty strzeliste wiary. Autor *Hyperiona* powiadał, że „Pieśń to oblicze szczęścia” (Hölderlin 2003: 43), Czesław Miłosz napominał: „Zostawcie / Poetom chwilę radości, / Bo zginie wasz świat” (Miłosz 2011: 228), a Stefan Szymburk przekornie pouczał: „Niech tam, powiedzmy wprost: pisać wiersze to także doznawać radości bredzenia, gadania od rzeczy [...]” (Szymburk 2013: 93). Poezja nie może opierać się wyłącznie na lamentacji i poczuciu straty. „Powiadaj nam o rzeczach przyjemnych” – wołali Żydzi do proroka Izajasza. A jakie afekty radości wypracował Franz Kafka w praskiej szkole uczyć?

W świecie Kafki człowiek nie stanowi podmiotu, który decyduje o swoich wyborach. Jest on raczej przypisany do jakiejś sytuacji, odgrywa swą, z reguły, nie-szczęsną rolę w ciemnych scenariuszach losu. Czy taki człowiek może być radosny? Kafka bardzo rzadko na fotografii jest uśmiechnięty, z wiwatującym szczęśliwym obliczem. Bohaterowie Kafki multiplikują jego los, testują w paraboliczny sposób jego możliwości zaistnienia. Najskuteczniejszym sposobem odnalezienia *residuum* radości w twórczości Franza Kafki wydaje się zapis dziennikowy. Tam, wzorem swojego wielkiego poprzednika, wystawia się na próbę. I, podobnie jak Montaigne, również Kafka w dziennikowych zapisach wyzbywa się komedianckich zatrudnień, a wszystkie dzienne sprawy, przepisane z faktycznego na literackie, zyskują tym samym szczególną autonomię. Kafkowska racjonalistyczna oziębłość daleka jest od wiary w człowieka, nie sytuuje go wyżej od zwierzęcia, stąd może ludzki śmiech pozostaje niemożliwy, bo jest uzurpatorski i prostacki. A co z radosnym afektem? Czy bycie dobrowolnym niewolnikiem w platońskiej kolonii to jakiś powód do śmiechu? A czy ten, który winny jest wszelkie posłuszeństwo różnym władcom absolutnym, może być człowiekiem szczęśliwie spełnionym? Czasy, pochodzenie i los wyciskały na autorze *Procesu* szczególnie piętno. Załączek uśmiechu w kąciку ust może być równie dobrze drgawką tłumionego łkania. Oto trzy próbki Kafkowskiej „nie/rad/ości”:

Rozwój był prosty. Gdym jeszcze był zadowolony, chciałem być niezadowolony i wszystkimi środkami, jakie oferowały mi czas i tradycja, wepchnąłem się w niezadowolenie. A potem chciałem móc wrócić. Byłem więc zawsze niezado-

wolony, także z własnego niezadowolenia. Zadziwiające, jak przy dostatecznej systematyczności komedia może stać się rzeczywistością (Kafka 2022: 527).

Nieszczęście na drugim brzegu byłoby równie wielkie, przypuszczalnie większe (wskutek mej słabości), doświadczyłem tego przecież, dźwignia drży jeszcze, odkąd przedstawiałem ją ostatnim razem, dlaczego jednak powiększam nieszczęście pozostawania na tym brzegu tęsknotą za tamtym (Kafka 2022: 527).

Sama negatywność nie może, niechby i była tak silna, wystarczyć, jak miemam w moich najmniej szczęśliwych dniach. Bo choćbym wspiął się tylko na najniższy szczebel, posiadał jakąś pewność choćby i najbardziej wątpliwą, to rozciągam się i czekam, póki negatywność – nie tyle wespnie się w ślad za mną – ile pociągnie mnie o jeden stopień w dół. Dlatego jest to instynkt obronny, który nie cierpi wytworzenia choćby najmniejszej i trwałej błogości i np. roztrzaskuje łożo małżeńskie, zanim je jeszcze ustawiono (Kafka 2022: 532).

Trzy nieznacznie oddalone od siebie w *Dzienniku* cytaty, które w zasadzie eksplikują tę samą myśl o nieujawnianiu radości, wręcz jej zasłanianiu, rugowaniu i anihilowaniu, świadczą o stałości postanowień Franza Kafki. Zatrważający w tym wszystkim jest tylko eksperyment na samym sobie, który musiał skończyć się fatalnie, z czego Kafka doskonale zdawał sobie sprawę.

Analizowanie źródeł nieszczęścia, sprawdzanie sytuacji granicznych, to już wystarczający powód, by człowiek stał się rozgoryczony i zły, a w najlepszym przypadku smutny. „Widzący z Pragi” nie jest jednym z wielu, większość powszechników i stereotypów zupełnie omija jego charakterystykę osobowości. Istnieje więc szansa, że może być człowiekiem radosnym lub przynajmniej optymistą z czystej przekory. Szczypta groteski na początek pozwoli nam złamać nałożoną na pisma Kafki pieczęć kasandrycznego antyhumanizmu. Być może rojące się nieszczęścia sumują się w spotęgowany ekstrakt szczęścia. Można podjąć się eksperymentu naukowego, by czytać *Dzienniki* Franza Kafki w różowych okularach. Przypominać to będzie uporczywe pragnienie połowu w nieprzeniknionych wodach. Długotrwałe spoglądanie na bezruch spławika może sprawić, że najmniejsza zdobycz w nas samych wyzwoli wyolbrzymiony entuzjazm i radość.

[...] nawet to nędzne małe szczęście, jak związek nas dwojga, starszych ludzi, został zakłócony wojną (Kafka 2022: 437).

Spotkany na spacerze młody mężczyzna, autor [...] artykułu *Radość życia*, który napisał latem tego roku. Pisał go na letnisku, za dnia stenografował, wieczorami przepisywał na czysto, wygładzał, wykreślał, tak naprawdę to jednak nie

miał z tym za dużo pracy, bo wszystko było od razu jak trzeba. Jeśli chcę, pożycz mi go, jest co prawda napisany popularnie, taki był zamiar, ale są tam dobre przemyślenia, jest, jak to się mówi, fajny. (Ostry śmiech, z uniesionym podbródkiem.) Mogę to sobie przekartkować przecież i tutaj, przy świetle elektrycznym. (To apel do młodzieży, aby nie popadać w smutek, bo mamy naturę, wolność, Goethego, Schillera, Shakespeare’a, kwiatki, robaczki itd.) (Kafka 2022: 234).

Wczoraj z krzesła za nami spadł z nudów jakiś człowiek. Porównanie Rachilde: ci, którzy radują się słońcem i od innych domagają się radości, są jak pijani, którzy nocą wracają z wesela, zmuszając idących z naprzeciwka do wypicia za zdrowie nieznaney im narzeczonej (Kafka 2022: 255).

Paul de Man konstatuje: „Sposobem zatrzymania ironii jest rozumienie, rozumienie ironii, rozumienie procesu ironicznego. Rozumienie pozwalałoby nam zapanować nad ironią. Co jednak, jeśli ironia zawsze dotyczy rozumienia, jeśli ironia jest zawsze ironią rozumienia, jeśli w ironii stawką jest zawsze kwestia możliwości rozumienia?” (2000: 256). Sam autor *Alegorii czytania* również ironizuje na naszych oczach, próbuje opanować rozziw, który wywołuje ironia. W serii repetycji i pleonazmów wychodzi z tej płątaniny słów i znaczeń, chcąc zaprezentować nam, jak głęboko ironia toczy ironistę, jak jest jej charakterem i integralną częścią swiatioobrazu. Wedle de Mana (jak i Kierkegaarda, Schlegla i innych) ironii nie sposób udowodnić, złapać na gorącym uczynku pisania. Płynna, w oczach ironisty, jest granica między mądrą a głupkiem, podobnie nie sposób wyrokować o ironiczności czyjejś postawy – bo to znaczy, że daliśmy się złapać w pułapkę. Ironiczności Kafki trzeba nam się domyślać, astrofizycznie domniemywać, opierając się na rozmieszczeniu innych tropów i figur. Czy Kafce bliżej do mistyki żydowskiej, czy do ludycznej powiastki? Czy był on przenikliwym mędrce, czy raczej frywolnym sztukmistrzem z Pragi? Z pewnością żadna z tych odpowiedzi nie jest trafna. Miał słuch doskonały. I czerpał radość z przedrzeźniania dostojnych głosów. Jednak, w pewnym momencie życia, ironiczne kotary stały się zbyt ciężkie, przytłaczające i zasłaniające tak niechcianą prawdę o sobie samym.

Nie chciałem być rozprasany, rozprasany radością mężczyzny pożytecznego i zdrowego. Jak gdyby choroba i rozpacz nie rozpraszały przynajmniej w takim samym stopniu! (Kafka 2022: 512).

Czy „nieradość” Franza Kafki była dbałością o własne sprawy pisarskie, by świat prostych przyjemności nie rozpraszał umysłu skupionego twórcy? Max Scheler twierdził: „Przyjemność jest wartością fundamentalną, użytecznością konsekwentną. Celem każdej cywilizacji utylitarystycznej – lub jej celem o tyle, o ile wytwarza rzeczy pożyteczne – jest rozkoszowanie się rzeczami” (1977: 185). Filozof odnosi się do



mieszczarskiej kultury gromadzenia i pomnażania dóbr, której Kafka był, bądź co bądź, wzorowym reprezentantem. Jednak w jego przypadku „kuferek Harpagona” skrywał składany pulpit i utensylia pisarskie. Zadania skryptoralne traktował jako pracę i często wyrażał się o tej czynności, używając metafor ekonomicznych. Scheler przypomina nam o ważnym aspekcie tej czynności, a mianowicie o czerpaniu rozkoszy z tego, co nie tylko jest pożyteczne, ale na dodatek się opłaca. Tym sposobem Kafka piecze dwie pieczenie na jednym ogniu – czerpie rozkosz z pasji pisania i dodatkowo usprawiedliwia się „ekonomicznie” wobec rodziny. Być może to zafiksowanie na powołaniu pisarskim spowodowało całą falę nieszczęść i, co gorsza, nieodbytych radości, przegapionych chwil szczęśliwych, zatraconej wesołości dnia powszedniego. Kafka, po trzykroć, wypowiada to *expressis verbis*:

Szczęście nieskończenie głębokie ciepłe wyzwalające – siedzieć przy kołysce swego dziecka na wprost matki (Kafka 2022: 521).

Nic, tylko zmęczenie. Szczęście furmana np., który każdy wieczór przeżywa jak ja dzisiaj mój, i to dużo piękniej. Choćby wieczór na piecu (Kafka 2022: 532).

Szczęście, gdym jest razem z ludźmi (Kafka 2022: 533).

To prawdopodobnie najbardziej czułe miejsca dziennikowego zapisu. Zwyczajność dnia i radość powszednia – to prawdziwe tęsknoty praskiego ekscentryka. Trudno o naukowy komentarz do tak intymnych wyznań, które biorą się z głębokiego nieszczęścia i wyrażają niemoc naprawienia tego stanu. Testamentalna decyzja o spaleniu całego swego dorobku była prawdopodobnie jedną z niewielu chwil szczęścia, kiedy to ponad jałowość literatury Kafka wyniósł radość gasnącego życia. Na nasze szczęście, a znowu na przekór szczęściu pisarza, nawet ostatnia jego wola bycia ponad literaturą nie została spełniona i ugrzęzła w przyjacielskich rozterkach, w wiatyku nieszczęścia, w ocalałych zapisach życiowej porażki.

## Bibliografia

- Augustyniak Piotr (2021): *Jezus Niechrystus*. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Benjamin Walter (1991): *List do Gerharda Scholema*. Tłum A. Wołkowicz. „Literatura na Świecie”, nr 6, s. 197–203.
- Bieńkowska Ewa (2009): *Michał Anioł. Nieszczęśliwy Rzymianin*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

- de Man Paul (2000): *Ideologia estetyczna*. Tłum. A. Przybyśławski. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hölderlin Johann Christian Friedrich (2003): *Lakoniczność*. W: Idem: *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. Przekł. A. Libera. Znak, Kraków, s. 43.
- Jochemczyk Mariusz (2020): *Uniwersytet w stanie podejrzania. Na marginesie „Sprawozdania dla Akademii” Franza Kafki*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, nr 4, s. 9–28.
- Kafka Franz (2012): *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*. Wybrał, przełożył i komentarzem opatrzył R. Urbański. Współpraca A. Urbańska. W.A.B., Warszawa.
- Kafka Franz (2018): *Sprawozdanie dla Akademii*. W: Idem: *Wybór prozy*. Wstęp i oprac. Ł. Musiał. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 407–418.
- Kafka Franz (2022): *Dzienniki*. Tłum. Ł. Musiał. Wydawnictwo Officina, Łódź.
- Miłosz Czesław (2011): *W Warszawie*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*. Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 227.
- Piotrowiak Miłosz (2020): *Rumory wojny. Szkic do portretu Franza Kafki (na przykładzie opowiadania „Bratobójstwo”)*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, nr 4, s. 45–65.
- Scheler Max (1977): *Resentyment a moralność*. Tłum. A. Garewicz. Czytelnik, Warszawa.
- Sławek Tadeusz (2019): *Kafka. Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć*. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Szymutko Stefan (2013): *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*. Wybór, oprac. i postowie G. Olszański, M. Jochemczyk. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

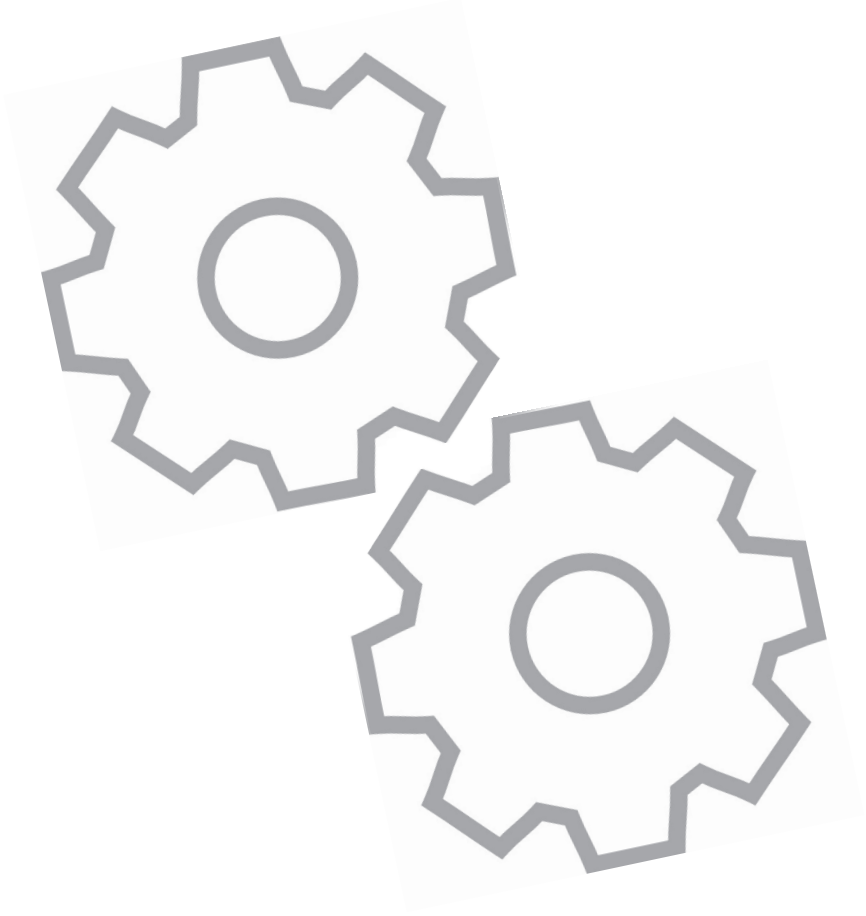
## Abstract

### No/gioia. Lettura felicitologica dei *Diari* di Franz Kafka

L'articolo è un tentativo di portare alla luce stati di gioia nell'opera di uno scrittore di cui nessuno penserebbe di poterne trovare. Gli autori, andando controcorrente, cercano di cogliere sul fatto il „triste praghese” mentre esprime felicità, rivelando stati di eccitazione o addirittura di gioia. Come risultato della ricerca condotta, gli autori dell'articolo giungono alla conclusione che i momenti di benessere della vita si rivelano nelle annotazioni del diario Kafka non come perduti, ma come sprecati. Ecco perché la „no/gioia” nel titolo ha un significato così amaro.

**Parole chiave:** Franz Kafka, gioia, diari, felicitologia






**VARIA**



Adriana Senatore

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO  
e-mail: [adrysenader@gmail.com](mailto:adrysenader@gmail.com)  
 <https://orcid.org/0000-0001-7193-6699>

## L'immagine del Turco nelle cronache moldave in lingua slava

### Abstract

#### The Image of Turkish in Moldavian Chronicles in the Slavic Languages

The Moldavian chronicles in the Slavic languages of the 15th–16th centuries expose the events of the country in a time of grave difficulties for the survival of the Christian states of Europe, threatened by the expansionary policy of the Ottoman Empire. The authors closely follow the progressive expansion of the Sublime Porte and the fall of boroughs, citadels, and cities (Gallipoli, Sofia, Veliko Tărnovo, Thessaloniki), as well as Chilia, Cetatea Albă, fortified Moldavian citadels. Naturally, the chroniclers rejoice for the rarest victories on the battlefield of the European sovereigns and the princes of Moldavia; they are saddened by the defeats suffered by Moldavian and, more generally, Christian arms. Above all, they fear that the new 'paganism' coming from the now subjugated Constantinople can suffocate the ancestral religion, although they do not neglect the dangerousness of other beliefs, such as the Lutheran, professed even by a prince. In the final analysis, the chronicler considers himself a *scriba Dei* who must educate the reader and strengthen him in the true faith, orthodoxy.

**Key words:** Moldavian chronicles in Slavic languages, Macarie, Eftimie, Azarie, Ottoman Empire, Balkan Peninsula, Moldavia

**Parole chiave:** Cronache moldave in lingua slava, Macarie, Eftimie, Azarie, impero ottomano, penisola balcanica, Moldavia

La prima cronaca che in qualche modo rischiarò il periodo antico della storia di Moldavia risale alla fine del XV – inizi del XVI secolo, l'epoca di Ștefan cel Mare (Stefano il Grande) e del figlio Bogdan III cel Orb (Bogdan III il Cieco). Avvalendosi dello slavone o, per essere più precisi, del medio-bulgaro, lo strumento della comunicazione dotta che gli avrebbe consentito di raggiungere un più vasto pubblico di lettori anche oltre i confini delle terre romene, l'anonimo autore di *Letopisețul de când s-a început Țara Moldovei – Letopisețul lui Ștefan cel Mare* (Cronaca da quando ebbe inizio la Moldavia – Cronaca di Stefano il Grande) celebra la vicenda umana e politica del glorioso principe, collocata nel contesto degli avvenimenti nazionali. Con tutta probabilità ne era compilatore un notevole del seguito principesco<sup>1</sup>, che assume a modello gli annali bizantini, recepiti attraverso la mediazione della cultura slava, ma non avvia, a differenza di quelli, il racconto dalla Creazione e parte dalla fondazione della nuova compagine statale che la leggenda attribuiva a Dragoș, sconfinato nel paese sulle tracce di un animale selvatico<sup>2</sup>: “Nell'anno 6807 [1359]<sup>3</sup> venne il voivoda Dragoș dall'Ungheria nel Maramureș a caccia di un uro, e regnò 2 anni” (*Letopisețul...* 2006: 43), evento che conservava il carattere rituale delle tradizioni autoctone della Dacia (Mihăilă 2006: 51, nota 2).

Questa cronaca adespota costituisce il tronco sul quale attecchisce un imponente *corpus* di testi: gli autori, alti dignitari o eruditi religiosi degli innumerevoli monasteri sparsi nel paese, vi espongono gli avvenimenti dal 1352 al 1574, l'anno conclusivo della narrazione di Azarie, l'ultimo dei cronisti moldavi a utilizzare l'idioma straniero. Sono i secoli della graduale espansione degli ottomani, seguita con maggior ansia e apprensione a partire dall'anno 1473, allorché la Sublime Porta si ingerisce per la prima volta negli affari interni dei Principati, alleata ora di Basarab Laiotă di Valacchia, ora di Stefano il Grande (*Letopisețul...* 2006: 46).

---

1 Solamente la domestichezza con gli ambienti di corte avrebbe potuto consentire al cronista di annotare fatti marginali dell'esistenza di Stefano. Così, a proposito di un violento sisma, scrive che l'evento si era verificato mentre quegli era a tavola: “Nello stesso anno, il 29 di agosto, vi fu gran terremoto in tutto il paese, mentre il principe sedeva a pranzo” (*Letopisețul...* 2006: 45). In ogni caso, il redattore del testo aveva lavorato sotto il diretto controllo dei gran logoteti che nel corso del tempo collaborarono con i due voivodi nella conduzione degli affari politici (Mihăilă 2006: 26).

2 Ben diversa la verità storica: al termine di una fortunata spedizione contro i tatarì (1352–1353) il re d'Ungheria Luigi I il Grande decise di rafforzare la frontiera orientale e creò una specie di territorio autonomo militare, la “Marca moldava”, affidandola a Dragoș di Bedeu, voivoda romeno della regione del Maramureș, che si era distinto per l'intraprendenza e il valore sul campo di battaglia (*Istoria...* 2001: 585–586).

3 A differenza delle indicazioni di tutte le altre esposizioni annalistiche in lingua slava, l'*incipit* della *Cronaca moldavo-polacca* registra sotto l'anno 1352 la battuta di caccia all'uro (*Bos Primigenius*), e la data è quella accreditata dagli storici (Mihăilă 2006: 51, nota 3).

Il nostro saggio intende analizzare proprio l'atteggiamento dei cronisti, anonimi o conosciuti, nei confronti della potenza emergente e ricomporre la raffigurazione politica, sociale e, soprattutto, religiosa del "maledetto" Turco quale si delinea nelle loro pagine, assumendo talora forma di stereotipo. Turbati dalla minaccia incombente sull'intera Europa e ancor più sul loro paese, dislocato alla periferia del mondo cristiano, gli autori moldavi paventano esiti infausti per l'integrità del credo ortodosso e assistono sgomenti alla diffusione del morbo "pagano" che con la sua virulenza contagiava finanche i voivodi. Ne erano prova significativa e allarmante i casi di Iliaş e Ştefan Rareş: educati dal padre Petru, munifico mecenate della Chiesa ortodossa, all'osservanza delle tradizioni e al culto della fede avita, i due fratelli l'avevano rinnegata, attirandosi dura condanna e acerba rampogna. Macarie ha parole di fuoco specie per Iliaş, il primo a porsi sulla via della perdizione:

E da qui [ossia dall'assassinio di un suo consigliere ordinato dal sovrano. *N. d. A.*] principiò il seme della miscredenza, e lui prese ad allontanarsi dal giusto e veritiero discernimento e a cambiarlo, e disdegnò il consiglio degli anziani e l'ammonimento di coloro che erano cresciuti insieme con lui e prese a rinnegare e odiare il cristianesimo (Panaitescu 1959: 118).

Ancorché nata con espresse finalità apologetiche, la narrazione imperniata sull'eroica figura di Stefano il Grande non soltanto soddisfaceva alle aspettative dei lettori che per motivazioni varie, anzitutto patriottiche, auspicavano un'adeguata esposizione del passato moldavo, ma rispondeva anche alle urgenze del giovane Stato che si andava inserendo a pieno titolo nel panorama geopolitico dell'Europa del Cinquecento. Mentre si ampliavano le reciproche conoscenze, progredivano i rapporti commerciali e aumentavano i motivi di incontro, ma anche di scontro tra le grandi potenze, poco o nulla si sapeva della Moldavia, sebbene il paese avesse mostrato un notevole attivismo in politica estera sotto il governo dell'illustre voivoda. Occorreva che i contenuti della cronaca si rendessero disponibili anche in altri paesi, di là dall'area culturale bulgara, attraverso la traduzione in lingue di più ampia circolazione o legate a entità statali quali la Moscovia che di giorno in giorno emergevano e acquisivano una posizione di rilievo.

Letterati locali in stretto contatto con le autorità e residenti all'oltramar si premurano allora di fissarne sulla carta, in aggiunta alle principali fasi storiche, gli elementi basilari della struttura amministrativa, militare e giudiziaria, perché i ceti dirigenti di altri Stati, in primo luogo quelli confinanti, potessero accostarsi con cognizione di causa alla realtà socio-politica del minuscolo Principato che già destava ammirazione nell'opinione pubblica d'Europa per la facoltà di opporsi con successo al dilagare della potenza ottomana nei Balcani.



Per le tre versioni in lingua straniera si sono cercati gli autori tra personalità coinvolte, in modo diretto o indiretto, nell'attività diplomatica. È tesi invalsa che la versione tedesca – *Cronica moldo-germană* (Cronaca moldavo-germanica) – si trovasse tra i bagagli di una legazione inviata agli inizi del XVI secolo a Norimberga con il compito di procurarsi i servizi di un medico in grado di curare i malanni del principe Stefano, sebbene l'ipotesi sia ritenuta priva di fondamento da Ion Constantin Chițimia, che respinge altresì l'attribuzione del testo a Herman, un maggiorenne della corte moldava di origini tedesche (1942: 10).

Ben addentrato nella storia e nella situazione politica del paese ospite, il traduttore riporta non poche informazioni inedite; era di sicuro uno straniero poiché, sulla scia degli scrittori polacchi e germanici, lo denomina con il termine di "Valacchia"<sup>4</sup>; con tutta probabilità, era un tedesco, visto che nella toponomastica utilizza forme esclusive dei sassoni di Transilvania (Panaitescu 1959: 25). Per il manoscritto russo – *Cronica moldo-rusă* (Cronaca moldavo-russa) – si presume invece che fosse stato recapitato alla corte di Mosca da un'ambasceria, non ai tempi di Stefano il Grande e di Ivan III, granduca di Moscovia e di tutta la Russia, come congetturava Ioan Bogdan (1891: 65), ma in epoca posteriore, sotto il governo di Petru Rareș, quando si strinsero viepiù le relazioni tra i due paesi, alleati nel conflitto contro la Polonia (Panaitescu 1959: 153).

L'unica eccezione è forse costituita dalla versione polacca, *Cronica moldo-polonă* (Cronaca moldavo-polacca), attribuibile alla penna di un suddito della *Rzeczpospolita* di ignota condizione sociale, che si era basato su una cronaca interna moldava non pervenuta, quella di Putna (Panaitescu 1959: 166), l'aveva prolungata fino all'anno 1564 e arricchita di notizie di prima mano sull'attualità. La versione è, comunque, da situarsi nel novero degli scritti finalizzati a fornire, per scopi tutto sommato politici, più diffusi ragguagli sulla geografia, la storia, l'amministrazione e le forze armate dei singoli Stati europei. Infatti, il traduttore elenca in appendice le provincie della Moldavia, in totale ventiquattro<sup>5</sup>; indica il contingente di uomini dovuto da ciascuna in evenienza di guerre o per altre necessità militari; stila una sorta di tabella dei

---

4 Nell'uso dell'epoca il termine "Valac[c]hia" e il derivato "valac[c]us" stavano a indicare in diversi spazi culturali anche la Moldavia e i suoi abitanti, come risulta, tra l'altro, dalle direttive del Senato veneziano sui criteri di formulazione della risposta alle richieste di Ioan Țamblac, l'inviato di Stefano il Grande: "Quod Sp. Caloiani Valaco Illustrissimi Vayvodae Stephani [...] Respondeatur in hunc modum" (*Documente...* 1894: 25). In italiano il toponimo poteva accompagnarsi agli aggettivi "mazor" e "menor", e allora si specializzava a designare rispettivamente la Valacchia e la Moldavia, come nei *Diarii* di Marino Sanuto (Marin Sanudo): "Scrive, è venuti messi del duca di la Valachia mazor a questo Signor, dicendo che le zente del duca di la Valachia menor con hongari veniva per tuorli il Stado, dimandando aiuto" (1894: 189).

5 Tante ne indica: "Il numero di tutte le provincie è di 24 [...]" (Panaitescu 1959: 186), sebbene in precedenza ne elenchi per nome solamente ventitré – da quella di Bârlad a quella di Neamț.

ranghi dei dignitari associati alla gestione della macchina statale; delinea i tratti essenziali delle istituzioni giudiziarie.

In proposito, non desti meraviglia per un paese ancora instabile, diviso in fazioni e lacerato da lotte intestine, che l'autore qualifichi come un reato di estrema gravità i frequenti casi di fellonia: “[...] il tradimento, che colà non è raro, è punito dal voivoda stesso con la pena capitale; lui medesimo emette il giudizio” (Panaitescu 1959: 187). Ove non fosse riflesso di iniziative strumentali delle massime autorità del Principato che con tal mezzo intendevano sbarazzarsi degli avversari, la reiterazione di quelle accuse si può spiegare alla luce degli obiettivi di conquista delle grandi potenze, in primo luogo quelle vicine (Polonia e Ungheria), desiderose di attrarre nella sfera di propria influenza o finanche di assoggettare la Moldavia, dove già agivano fervorosi partigiani delle loro mire espansive. E all’orizzonte si profilava una minaccia ancora più esiziale: l’impero ottomano, già prima della conquista della capitale bizantina, aveva intrapreso una lenta ma inesorabile avanzata verso l’Europa Centrale, che sembrava ormai aperta all’invasore dopo la vittoria di Solimano il Magnifico sull’esercito di Luigi II Iagellone d’Ungheria a Mohács (1526).

Un posto a sé occupa la cosiddetta *Cronica sârbo-moldovenească* (Cronaca serbo-moldava)<sup>6</sup>, particolarmente interessante ai fini della nostra ricerca, perché, anche se in pochi fogli manoscritti aggiunti a un racconto *ab initio mundi*, tratta del progressivo ampliamento dell’impero ottomano e ne esplicita le conseguenze sullo scacchiere dei Balcani orientali (Serbia, Bulgaria, Moldavia). Il cronista prende avvio dal 1359, l’anno nel quale, a suo avviso, Dragoș avrebbe fondato la Moldavia e i turchi preso Gallipoli, l’attuale Gelibözü, sulla sponda europea dei Dardanelli. Si confonde in entrambi i casi, perché, lo abbiamo già visto, la nascita dello Stato moldavo risalirebbe al 1352, mentre la caduta della città, importante stazione navale e centro nevralgico del commercio bizantino, avvenne nel 1354, ma appare nel giusto là dove pone in evidenza gli effetti nefasti dell’inquietante capitolazione. Da quel momento cruciale e da quell’avamposto strategico gli eserciti ottomani avrebbero iniziato, senza grossi ostacoli, la progressiva conquista di ampie plaghe balcaniche sottoponendole per secoli al loro pesante giogo: “Nel medesimo anno i turchi passarono a Gallipoli e presero il guado e presero molti paesi verso occidente, e da allora ebbero principio turbamento e disordine grande e rovina nei luoghi dei cristiani” (Panaitescu 1959: 191). A ragione il compilatore racchiude nell’arco di sei decenni, dall’avvento al trono di Maometto II (1451) a quello di Selīm I (1512), la decadenza e il crollo delle terre cristiane e di altre ancora:

---

6 L’opera, scritta in medio-bulgaro, è la prima che frammischi al materiale delle cronache interne quello delle analoghe narrazioni serbe al fine di illustrare i rapporti storici tra la Moldavia, da una parte, e la Serbia, Bisanzio e la Turchia, dall’altra (Bogdan 1895: 82).

Questo impero degli agareni, che principiò da quando si frantumò e ridusse l'impero greco d'Oriente, conquistò tutta la Palestina e Gerusalemme, dopo di che, per volontà di Dio, conquistò anche la stessa grande Costantinopoli e molti paesi del settentrione, del meridione e dell'occidente, ossia la Macedonia, la Serbia, la Bosnia, l'Ungheria (Panaitescu 1959: 193).

Dopo avere esposto in termini stringati l'avvicinarsi sul trono o la morte di sultani (Bayazīd I, Mūsà, Murād II, Maometto II, Bayazīd II, Selīm I) e di sovrani balcanici (Stefan Uroš IV di Serbia, Balša III Stratimirović della Zeta, Alexandru cel Bun /Alessandro il Buono/ e Bogdan III di Moldavia), il manoscritto riporta gli eventi principali del periodo considerato, in primo luogo la caduta di centri di particolare importanza politica: è presa e rasa al suolo Veliko Tärnovo (1393), la capitale del secondo impero bulgaro che, ormai in sfacelo, viene privato dell'autonomia ecclesiastica; cedono Salonico (1430) e la stessa capitale (1453), “[...] la città dell'imperatore, la bellissima città di Costantinopoli [...]” (Panaitescu 1959: 191), sempre viva nel rimpianto e nel ricordo nostalgico degli storiografi dei secoli seguenti. Nel 1484 i turchi entrano in territorio moldavo e prendono Chilia e Cetatea Albă, fiorenti centri commerciali sul delta del Danubio, ai quali impongono un rigido monopolio di talune mercanzie, un severo regime tributario e una drastica limitazione dei traffici con l'estero. Le asfissianti misure restrittive non provocarono contraccolpi letali soltanto perché i paesi romeni seppero intensificare gli scambi interni, rinsaldare l'unità economica e superare l'incipiente crisi (Stahl 1976: 296 sgg.).

Il cronista non si lascia sfuggire le rare sconfitte delle armate dei sultani (nel 1402<sup>7</sup> Tamerlano batte e cattura Bāyazīd I ad Angora; nel 1441 Giovanni Hunyadi ha la meglio sulle truppe di Mezīd bey a Ialomița), ma non spende parola sugli insuccessi di quelle cristiane. Nelle sue pagine manca un benché minimo riferimento alla battaglia sul fiume Marizza (1371), che vide la cocente disfatta dei serbi del re Vukašin Mrnjavčević e del fratello Jovan Uglješa, despota di Serres, costretti, malgrado l'ingente superiorità numerica, a cedere dinanzi alla brillante tattica del comandante delle truppe nemiche, Lala Şahin Pascià.

La catastrofe, nella quale perirono entrambi i capi delle milizie cristiane, influenti personalità politiche e militari dell'area balcanica, comportò il riconoscimento da parte dei signori locali della sovranità del sultano<sup>8</sup>, il versamento di esosi tributi, l'assolvimento di gravosi obblighi militari (Ostrogorsky 1968: 486) e dischiuse larghi spazi di conquista alle verdi bandiere dell'Islam che nel corso della sistematica avanzata

---

7 Il compilatore data la rotta turca al 1403, ma l'indicazione, al pari di molte altre, è errata.

8 Lo stesso impero bizantino, che aveva rifiutato le richieste di alleanza dei due fratelli serbi, dovette riconoscersi vassallo e tributario della Porta per un trentennio, dal 1372 alla rotta turca di Angora del 1402 (Djurić 2009: 5).

presero per la seconda volta Gallipoli (1376), Sofia (1382), Serres (1383), Niš (1386) e altri centri balcanici di primaria importanza economica e strategica.

La battaglia della Marizza e gli eventi degli anni successivi anticipavano una faticosa giornata, pur essa trascurata nelle cronache in lingua slava, quella di Kosovo polje, la Piana dei Merli delle fonti italiane, che nel 1389 vide cadere sul campo, è vero, lo stesso sultano Murād I, ma confermò l'imbattibilità delle armate ottomane e allarmò come non mai i governi di tutta l'Europa e, in particolare, quelli dell'antistante penisola italiana (Perillo 2021). Si concretava il timore che neanche Bisanzio avrebbe alla fine retto, e a nulla valse la travagliata e contestata unione di Firenze (1439), disperato tentativo dell'imperatore bizantino Costantino XI Paleologo di procacciarsi alleati nell'Occidente cattolico. Il 29 maggio del 1453 il drammatico epilogo: gli assediati lanciano l'assalto decisivo alla capitale: il pugnace e valoroso *basileus* soccombe nella mischia; verso mezzogiorno Maometto II entra nella città conquistata, raggiunge la cattedrale di Santa Sofia e chiama alla preghiera musulmana del pomeriggio i suoi uomini. Periva nella desolazione e nel sangue il millenario impero bizantino, una svolta storica epocale, menzionata, con la consueta concisione, dalla sola *Cronaca serbo-moldava*: "Nell'anno 6961 [1453] l'imperatore Maometto II prese Costantinopoli, nel mese di maggio, martedì 29" (Panaitescu: 1959: 102).

Al principio gli scrittori sottovalutano l'incombente pericolo o lo considerano alla stregua di quelli provenienti da altri nemici, che tentavano di intromettersi negli affari interni moldavi. Forse li tranquillizzava la circostanza che le schiere ottomane, dopo le incursioni predatorie in territorio moldavo, di regola abbandonavano il paese. Tanto si era ripetuto non una sola volta nel corso degli anni. Sul finire del 1485:

E nel frattempo vennero i turchi con Hruet [ossia, Petru Hruet o Hroet, figlio di Petru Aron, pretendente al trono di Moldavia. *N. d. A.*] fino a Suceava e diedero alle fiamme la città, lunedì 19 settembre, ma martedì se ne tornarono, saccheggiando e dando alle fiamme il paese (*Letopisețul...* 2006: 47),

e, ancora, sotto l'anno 1498:

[...] nel mese di maggio Malcoci [cioè, Malcoci-oglu, uno dei comandanti dell'esercito ottomano. *N. d. A.*] con i turchi saccheggiò la Polonia e giunse a 25 stadi da Leopoli e poi se ne ritornò e passò il Dnestr saccheggiando e dando alle fiamme il paese (*Letopisețul...* 2006: 49).

Avveniva talora che contingenti valacchi affiancassero gli ottomani nelle scorriere in terra moldava: "E il voivoda Stefano lasciò che in Valacchia governasse il voivoda Vlad il Monaco, che tradì il principe, giacché diede aiuto ai turchi quando conquistarono le cittadelle e diedero alle fiamme il paese [...]" (*Letopisețul...* 2006: 47),

e il cronista non si peritava allora di definirli con l'appellativo di "maledetti", applicato di norma a individui e genti di altra fede:

L'anno 6992 [1484] vennero i turchi sopra la città di Chilia e insieme, in loro aiuto, quel maledetto monaco, il voivoda Vlad [figlio di Vlad Dracula e fratello del più celebre Vlad l'Impalatore, il principe era detto il Monaco *N. d. A.*] con i valacchi e la presero, mercoledì 14 luglio, al tempo dei comandanti Ivaşco e Massimo (*Letopiseşul...* 2006: 47).

Naturalmente, non si esprimeva ove fossero invece i moldavi a sollecitare e ottenere l'appoggio della Sublime Porta, come accadde alla vigilia della vittoria di Cozmin sulle truppe di Giovanni Alberto di Polonia: "Pertanto si infuriò il voivoda Stefano e li inseguì [i polacchi] con i propri soldati e con duemila turchi e giunse ai limiti del faggeto di Cozmin" (*Letopiseşul...* 2006: 49).

Gli anonimi compilatori esaltano la politica e le imprese guerresche di quei voivodi che si oppongono con fermezza e tenacia ai tentativi di aggressione ottomana e, sia pure per un corso non lungo di anni, trasformano il paese in un fermo baluardo contro le armate nemiche e riescono finanche a respingerle, mentre d'intorno la penisola balcanica appariva ormai sguarnita. Nella concezione delle autorità, fatta propria dai cronisti ufficiali, i successi sul campo di battaglia erano certamente da ascrivere alle virtù degli indomiti combattenti moldavi, ma erano anzitutto propiziati dal sostegno divino ai principi, primo fra tutti Stefano. Lo ribadisce con accenti d'orgoglio lo stesso voivoda nell'epistola indirizzata ai sovrani europei dopo la vittoria di Vaslui (1475), là dove sottolinea il valore strategico del piccolo Principato, primo bersaglio per "lo infédele Turco", intenzionato ad aprirsi con il suo assoggettamento il cammino verso il cuore dell'Europa cristiana: "[...] volendo havere questa porta della Christianita, la quale à nel nostro Regno, dela qual cosa Idio la guarda et se questa porta, se fosse perduta fino a me havrià conturbata tutta Christianita [...]" (*Monumenta...* 1877: 301).

In una parola, la Moldavia si arrogava la medesima funzione di *antemurale Christianitatis* che la diplomazia polacca aveva iniziato a pretendere per Varsavia già all'indomani della rotta di Varna (1444), un mito che otterrà vasta popolarità nel pensiero storiografico occidentale, toccando l'apogeo in epoca barocca. In effetti, nei primi decenni del Cinquecento già si coglie in vari scritti pubblicistici qualche accenno all'argine che alcuni Stati cattolici costituivano contro le aggressioni dei popoli di altra fede religiosa (Marchesani 1986: 208). Una prima enunciazione se ne legge, per esempio, nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* nel passo in cui Niccolò Machiavelli sottolinea l'emergenza delle invasioni tatariche e condivide il vanto di polacchi e ungheresi che "[...] spesso si gloriano, che se non fussino l'armi loro, la Italia e la Chiesa arebbe molte volte sentito il peso degli eserciti Tartari" (1857: 240).

A maggior ragione i diplomatici moldavi avviavano su scala europea un'immediata opera di sensibilizzazione quando il nemico, più forte in armi ed equipaggiamenti, riusciva a scardinare le difese del Principato, a sconfiggerne gli eserciti in battaglia campale o a costringerne alla resa le cittadelle fortificate. Nel 1476 lo stesso Maometto II, il conquistatore di Costantinopoli, si pose alla testa dell'armata e piegò le truppe moldave a Valea Albă, suscitando l'ansia e l'inquietudine del cronista, che non lesina i più malevoli epiteti tanto ai turchi ("maledetti", "pagani"), quanto ai loro alleati valacchi ("pagani"), prima di intonare un accorato compianto per i caduti dell'infausta giornata, vissuta come una disfatta di tutto il mondo ortodosso e, più ampiamente, cristiano:

E grande tristezza fu allora in Moldavia e in tutte le terre e le signorie d'intorno e tra i cristiani ortodossi, quando si apprese che erano caduti eroi bravi e audaci, e grandi boiardi, e soldati bravi e giovani, e l'esercito bravo e coraggioso e scelto, assieme agli ussari coraggiosi, per mano di genti miscredenti e pagane e per mano dei valacchi pagani, che furono complici dei pagani e lottarono insieme con loro contro la Cristianità (*Letopisețul...* 2006: 46).

Massima fu l'allerta nel paese: la diplomazia di Suceava si attivò subito e dispose l'invio all'estero di un messo d'eccezione, lo zio del sovrano (per essere più precisi, lo zio della moglie), Ioan Țamblac, perché impetrasse un tempestivo soccorso. L'ambasciatore, che aveva fatto rotta verso la repubblica di Venezia, ritenuta a torto l'alleato più sicuro (Niculescu 1998: 134), il giorno 8 maggio del 1478 illustrava al Senato l'ardua situazione della patria, lasciata sola dinanzi alla triplice offensiva dei turchi, dei tatari e dei valacchi, ancora una volta alleati dei musulmani:

Et sel inimico fosse sta solo non seria sta tanto male, ma ello ha fato vignir l'altra Vlachia da una banda, et li tartari da l'altra, et lui in persona cum tuta la sua possanza et hame circumdato da tre bande et trovome solo, et tuto lo mio exercito confuxo per salvation de le soe fameglie, et considera la Vostra Excelentia quanta soma havea sopra di me siando contra de mi solo tante potentie (*Documente...* 1894: 24).

Valente oratore e profondo conoscitore della politica europea, "Jo Zuam Zamblacho ambasadador et barba del Signor Stephano Vaivoda", come era definito nelle carte della Serenissima il messo del principe, poneva l'accento su un punto sensibile per l'uditorio – l'incontrovertibile vantaggio che le potenze cristiane avrebbero tratto dalla comune difesa della Moldavia:

Ne voglio dir quanto sia comodo questo mio dominio alle cosse cristiane: giudicando esser superfluo per esser cossa manifestissima per esser seraio del Hungaria et pollana et quello che varda quei do regni altra de zo, per esser impedito el turco cum mi za anni IV sono romaxi molti christiani in reposito (*Documente... 1894: 24*)

e, nelle parole conclusive dell'arringa, riprendeva l'immagine del bastione moldavo opposto all'incalzare degli infedeli turchi: "E la Valachia cum queste do terre [Chilia e Cetatea Albă. *N. d. A.*] sono un muro del Hungaria et pollona" (*Documente... 1894: 25*).

In una lettera inviata nel 1462 a Matteo Corvino il voivoda Vlad Țepeș (Vlad l'Impalatore) attribuiva alla Valacchia la medesima importanza nevralgica: il Dracula dell'immaginario collettivo dell'Occidente europeo, che nella precedente corrispondenza con il re d'Ungheria aveva rinnovato le profferte di fedeltà alla corona e comunicato la rottura dell'alleanza con la Porta, gli trasmette questa volta per le vie diplomatiche una richiesta urgente di aiuti concreti (o, in caso di rifiuto, un'immediata ed esplicita risposta) e redige una cronistoria dei successi riportati sul più forte esercito turco grazie all'accorta tattica di logoramento e guerriglia. A chiusura del testo latino il voivoda riconferma la caparbia risolutezza a proseguire le azioni belliche: "[...] non ferocitatem ipsorum fugere, sed conflictum modis omnibus volumus cum ipsis habere" (Bogdan 1896: 81); sottolinea la pericolosità della minaccia gravante sull'ecumene cristiana; esprime la speranza che l'Onnipotente esaudisca le preghiere dei devoti credenti e li protegga nell'acerrima lotta contro "i nemici della croce di Cristo". Ove non fosse stato così e il piccolo principato di Valacchia fosse crollato sotto la spinta degli ottomani, ne sarebbe derivato gran nocumento per lo stesso regno d'Ungheria, considerata la correlazione tra i destini dell'Occidente cattolico e quelli dell'Oriente ortodosso: "Quod si nobis, quod deus avertat, male successerit regniculumque nostrum interierit, neque [e]idem serenitati vestrae ex hoc utilitas pervenerit et comodum, quoniam toti christianitati esset in detrimentum" (Bogdan 1896: 81).

La pietà che il Cielo appalesava verso la parte cristiana, le schiere di Vlad in verità la negavano sia ai soldati nemici, caduti in numero elevato (ne viene indicata una cifra precisa fino all'unità!), sia alla popolazione civile, uomini e donne, grandi e piccoli, senza contare quanti fossero stati decapitati dalle spade degli ufficiali cristiani o fossero periti all'interno delle case date alle fiamme. Taluni particolari dell'epistola, che potremmo definire macabri, testimoniano delle misure repressive oltremodo efferate che avevano disposto i vincitori cristiani, di certo non dissimili da quelle che l'invasore musulmano attuava sugli abitanti delle città e dei paesi finiti nelle loro mani<sup>9</sup>.

---

9 Senza scomporsi il sovrano scrive: "[...] Turci et Bulgari interempti sunt in numero XXIII<sup>m</sup> VIII<sup>o</sup> et LXXXIII, excepti qui in domibus combusti sunt, vel quorum capita officialibus nostris non sunt presentata" (Bogdan 1896: 79).

La *Cronaca di Stefano il Grande* sorvola sulla disumanità delle sue azioni belliche<sup>10</sup>, ben nota alle corti e agli storiografi d'Europa, anche di epoca successiva, che hanno ravvicinato il voivoda moldavo al coevo principe valacco, il famigerato Impatore: "Le souverain qui portait le titre de palatin et de wayvoda de Moldavie, était Étienne, digne successeur du féroce Bladus Dracula" (Sismondi 1840: 66). E però la ragion di Stato affievoliva se non annullava del tutto le remore di ordine etico nei riguardi di un simile signore, inflessibile e disumano, tanto che il pontefice Sisto IV si rivolgeva a lui con l'appellativo di "vero campione della Fede cristiana", grato per quanto stesse operando contro la perfidia e gli attacchi dei turchi:

Et quamvis præfatus Stephanus tamquam verus Christianæ fidei athleta proni sit animi ad resistendum ipsorum Turcorum et perfidiæ et incursionibus, tamen ad tantam rem perficiendam, debitoque effectui mancipandam propriæ ad hoc non suppetunt facultates, etc. (Baronio 1876: 570).

D'altra parte, la Porta non sottovalutava la rilevanza dell'accanita difesa moldava, come evinciamo, accanto a tante altre attestazioni, dal brano di una comunicazione inviata alla Serenissima da Matteo Muriano, uno dei medici chiamati alla corte di Suceava allorché si aggravarono le condizioni di salute di Stefano il Grande:

[...] riverentemente aricordo a la Signoria Vostra che de qui se potria strenzer li fianchi a questo perfido can Turcho et per quanto me referisse molti homini degni et merchadanti che vien da Constantinopoli *li Turchi ha gran paura de questo Signor et de li Christiani per la via de questo paese (Documente... 1894: 37. Il corsivo è nostro).*

Qualche indizio, però, anticipa il mutamento di indirizzo della politica antiturca negli ultimi anni di governo di Stefano, quando si erano ormai dileguate le speranze di una crociata delle potenze cristiane contro il minaccioso avversario. Si insinua nel pensiero moldavo dell'epoca e si riflette nelle cronache di corte l'idea che di fronte alla sproporzione di forze tra il piccolo Stato balcanico e il possente impero ottomano, icasticamente raffigurato da Macarie quale "uccello dalle grandi ali che si slancia su un uccello di poche penne" (Panaitescu 1959: 99), convenisse addivenire a un accordo o, in ogni caso, evitare motivi di frizione, piuttosto che battersi senza concrete prospettive versando il sangue in vane tenzoni.

---

<sup>10</sup> Fatto normale per quei tempi, visto che Macarie riferisce senza batter ciglio alcuni episodi delle spietate campagne militari del suo committente e protettore, Alexandru Lăpuşneanu, il quale, sconfitti i *székely*, la popolazione ungherese dei territori sud-orientali della Transilvania, "distrusse con armi da guerra una delle loro cittadelle e passò a fil di spada quanti si trovavano all'interno, tutti, dal primo all'ultimo" (Panaitescu 1959: 96).



La cronaca promossa da Stefano il Grande non registra di conseguenza un episodio, riferito invece da quella moldavo-tedesca, che avrebbe potuto inasprire i rapporti con il sultano, se fosse stato annotato in un documento come la cronaca commissionata dal sovrano, provvista quasi del suggello dell'ufficialità. Nel 1474, durante una delle tante scorrerie a Caffa, colonia della repubblica marinara di Genova, e nei possedimenti della Serenissima sulle coste del Mar Nero, le truppe del sultano avevano fatto gran bottino e catturato dodici fanciulli, genovesi e veneziani, che erano stati affidati a quattro sorveglianti turchi perché li conducessero per mare a Istanbul. I rapiti non si erano persi d'animo: durante la navigazione avevano sopraffatto i custodi e, quando il vento avverso aveva spinto la loro nave nel porto di Chilia, si erano consegnati ai militari moldavi che li avevano scortati alla corte di Suceava. Malgrado si fosse impegnato con gli emissari del sultano a rendergli sia la preda di guerra che i ragazzi, il principe li aveva restituiti alle famiglie, ricevendone denaro e doni a profusione: "In dem selbygen jar, byss auf das menet Januarij, schycket der Turkesch Keysser ser vil botten, eynen uber den ander[e]n, zu dem Stephan voyvoda, das er dye schetz und jungling wyder senden solt, das er nit tat" (Chițimia 1942: 44–45).

La *Cronaca moldavo-germanica*, rivolta a lettori di diversa etnia e formazione culturale, si discosta dall'originale ancora in altri passi, e lo possiamo agevolmente dedurre se collazioniamo, a mo' di esempio, le rispettive descrizioni della battaglia di Vaslui. Quella tedesca riduce al minimo i riferimenti all'intervento divino nelle cose terrene ("Do halff im Got"); localizza con maggiori ragguagli il teatro della battaglia ("ob wenyg der Basloy, bey eynem wasser das heyst Barlade"); precisa il numero dei caduti valacchi (17.000) e turchi (quasi 100.000), ai quali aggiunge quello degli sconfitti che si erano dati alla fuga, inseguiti dai vincitori (8.000):

#### 6983

Nell'anno 6983 [1475], martedì 10 gennaio, vi fu battaglia a Vaslui con le forze turche, e allora vinse il voivoda Stefano per grazia di Dio e con l'aiuto di Gesù Cristo, Figlio vivo di Dio, che nacque dalla Vergine Immacolata per la redenzione nostra. E Dio li diede, genti infedeli, a fil di spada e cadde allora una moltitudine innumerevole e furono presi vivi molti senza numero, che similmente furono soppressi (*Letopisețul...* 2006: 46).

In dem menet Januarij, an dem 10 tag, an eynem donerstag [evidente svsta in luogo del corretto 'martedì'. *N. d. A.*], do hat der Stephan voyvoda eyn gross schlacht mit den Turcken ob wenyg der Basloy, bey eynem wasser das heyst Barlade. Do halff im Got, das er dye Turcken gar wyder schlug, so vyl als hundert thausent und 17 tausend man an dy Montynen dy mit waren, also dass der Turck kaum zu eynerey weck kam. Und man jaget im noch 8 gantz meyl in eynem harten schleyem (Chițimia 1942: 45).

Il testo in tedesco medioevale annota altri particolari sottaciuti nell'originale per ragioni di opportunità politica, perché di sicuro il committente dell'opera non avrebbe gradito che lo storiografo di corte avesse in certo senso sminuito le gesta eroiche dei soldati moldavi menzionando l'appoggio di alleati stranieri. Pertanto, nel racconto della battaglia di Catlabug, il cronista in lingua slava omette di segnalare la presenza di truppe polacche al fianco di quelle moldave: "L'anno 6993 [1485], nel mese di dicembre, vi fu guerra con i turchi e con Malcoci a Catlabug, e vinse il voivoda Stefano per grazia di Dio" (*Letopisețul...* 2006: 48), là dove il traduttore non soltanto cita gli alleati: "Und do der Kunick in lyss, do lyss er seyne[n] sun Albertum mit et[z]liche[m] volck in zu hylff zyhen" (Chițimia 1942: 48), ma ne esalta finanche l'eroismo: "Und thette[n] rytterlich bey seinen genaden, das dennoch an der Kotlabuga vil Turcken geswecht wurden" (Chițimia 1942: 50).

Segue la medesima linea la cronaca in lingua polacca che menziona, sia pure con brevità di rimando, la partecipazione all'evento delle forze di Varsavia: "byli i Polacy z niemi" (erano con loro [ossia, con i moldavi. *N. d. A.*] anche i Polacchi. Bogdan 1891: 176), mentre quella in russo non apporta nuovi ragguagli sulla storia dei moldavi, ma si differenzia e dal testo primitivo e dalle altre esposizioni perché avvia il racconto con la leggenda di due fratelli, Roman e Vlahata, i quali, lasciata la natia Venezia a causa delle persecuzioni degli eretici, avrebbero dato origine alle compagini statali della Moldavia e della Valacchia nell'ottica medioevale degli eroi eponimi, fondatori di regni e imperi. Le pagine della narrazione, peraltro oltremodo laconiche, ricordano i turchi in due sole occasioni, quando prendono Chilia e Cetatea Albă e quando intimano a Petru Aron il pagamento di un tributo, il tristemente famoso *haraç*, in cambio della libertà politica, un ragguaglio assente nel testo di partenza.

Il principe, che mancava di bastevole forza d'animo per opporsi alla richiesta, sul finire dell'autunno del 1455 acconsentì a inviare alla Porta, tramite il logoteta Mihail, la somma di 2.000 fiorini magiari (Giurescu 1943: 31). Neanche la versione polacca trascura la notizia: "Za tego woiwody poczęli Wolochowie dawać dań Turkom (Ai tempi di questo voivoda [cioè, di Petru Aron. *N. d. A.*] iniziarono i moldavi a versare il tributo al Turco)" (Bogdan 1891: 178), ma, a proposito della sconfitta di Valea Albă, passa sotto silenzio, per presumibili motivazioni politiche, le invettive del testo originale contro i valacchi che si erano battuti al fianco degli infedeli.

Quando dismettono il velo dell'anonimato, le cronache vanno incontro a un mutamento sostanziale, perché non sono più finalizzate all'esclusiva esposizione di eventi storici, ma si piegano a movenze letterarie e si dischiudono a elementi leggendari che possano solleticare la fantasia dei lettori e attrarne l'interesse. Non ci imbattiamo più in autori appagati dell'arida elencazione di sovrani, eroi, congiure, esecuzioni, assedi, vittorie, sconfitte, ma siamo dinanzi a scrittori, sia pure grezzi, che sviluppano una trama e l'adornano con i moduli retorico-stilistici di una particolare forma di manierismo, quello bizantino-slavo. Se ne fa promotore e paladino

in terra moldava Macarie, il primo degli autori in lingua slava a firmare la propria opera, il quale assimila e impiega la ridondanza espositiva e gli orpelli stilistici delle cronache bizantine, anzitutto la *Sinossi storica* di Costantino Manasse, e delle loro traduzioni in medio-bulgaro e serbo.

Monaco ed egumeno del monastero di Neamț e poi vescovo di Roman, il cronista istituisce in entrambe le sedi fiorenti scuole che diventano la fucina di una tecnica destinata a influenzare nel profondo le lettere del tempo, volgendole a nuove forme espressive e compositive, poiché “l’activité littéraire de ces foyers exprime le plus haut degré qu’ait atteint en Moldavie le maniérisme byzantino-slave et l’excès de la rhétorique” (Turdeanu 1985: 177). All’ascolto del suo magistero si formano numerosi religiosi che pervengono ai massimi gradi della gerarchia ortodossa; altri ne assorbono invece la vocazione storiografica e ne continuano l’esposizione annalistica: Eftimie riprende la variante del maestro che si chiudeva sotto l’anno 1542 e la conduce fino al 1554; Azarie prolunga al 1574 quella che finiva sotto l’anno 1551.

Protagonisti delle opere dei tre cronisti non sono più i tanti voivodi moldavi e sultani turchi che dominarono la scena politica fino ai primi decenni del Cinquecento, bensì, dalla parte cristiana, Petru Rareș e Alexandru Lăpușneanu e, da quella musulmana, Solimano il Magnifico, che governò dal 1520 al 1566, ingerendosi in maniera determinante negli affari interni della Moldavia e di altri paesi balcanici. Gli autori lo presentano sotto le vesti di eroe negativo, al pari di quei principi moldavi che si erano macchiati del più spregevole dei peccati, l’apostasia dalla fede avita, anzitutto Iliăș Rareș, proposto al ludibrio del lettore:

Poiché fin dall’infanzia fu educato ai sacramenti cristiani, ma più tardi gli piacque maggiormente la legge ismailita e musulmana di Maometto; pertanto rinnegò la vera credenza per la cattiva credenza, le azioni buone per l’inganno e le male abitudini e cominciò a credere nella dottrina turca e a praticarla e a osservare le loro tradizioni menzognere (Panaitescu 1959: 118).

Al principio dell’esposizione Macarie rileva con rammarico la guerra fratricida tra i valacchi di Radu cel Mare (Radu il Grande) e i moldavi di Bogdan III, un accadimento vituperabile anche per chi si trovasse nel giusto, vista la ferita inferta alla compattezza del fronte cristiano: “E dopo un anno, essendo stato provocato da Radu, voivoda di Valacchia, [Bogdan] allestì un esercito potente contro di lui, ed essendo entrambi cristiani era un fatto indegno, anche se per una causa giusta” (Panaitescu 1959: 91), tanto più che, di là dal coacervo di attacchi provenienti da ogni dove e da chicchessia (dagli austriaci, dagli ungheresi, dai polacchi, dai tatarci di Crimea), si intravedeva un’emergenza ancora più grave, quella ottomana, che meritava di essere seguita e segnalata con vigile attenzione. Pertanto il cronista interrompe il racconto dei fatti nazionali e sposta il baricentro sulle vicende della Sublime Porta la quale,

sotto i governi di Selīm I e del figlio Solimano, era giunta all'apice dello slancio offensivo e minacciava la stessa capitale degli Asburgo. Premette il cronista: "Ho ritenuto giusto narrare in breve dei sovrani esteri a quanti ascoltano con amore" (Panaite-scu 1959: 102) e avvia quindi il discorso sull'invitto Solimano che, non appena salito al trono, aveva intrapreso una spedizione bellica lungo il Danubio, culminata con la conquista dell'Ungheria meridionale e l'assedio di Vienna del 1529, respinto invero, e però indicativo dell'aggressività del pericoloso nemico.

Al centro del racconto, e per ampio numero di pagine, si collocano poi il governo e le vicissitudini di uno dei più grandi principi del Cinquecento moldavo, Petru Rareș, che sognò di riunire in una federazione i tre maggiori territori abitati dai romeni. Le difficoltà di politica interna ed estera gli impedirono l'attuazione del disegno; le trame della nobiltà insofferente al potere centrale ne causarono l'estromissione dal trono, riconquistato solamente grazie all'appoggio del sultano, ma la sua lungimiranza anticipò l'effimera unione realizzata da Michele il Bravo, che proprio allo schiudersi del XVII secolo, nell'anno 1600, assumeva, quantunque per lo spazio di un mattino, il titolo e la dignità di principe di Valacchia, Moldavia e Transilvania.

Figlio naturale di Stefano il Grande, Petru Rareș era rimasto a lungo nell'ombra, "nascosto come un tempo la lampada sotto il moggio" (Panaite-scu 1959: 95) – scrive di lui in toni biblici Macarie, lo storico ufficiale – ma, una volta asceso al trono<sup>11</sup>, rese con polso fermo il paese, talché il pubblicista russo Ivan Semënovič Peresvetov<sup>12</sup>, che aveva trascorso cinque mesi alla corte del voivoda, lo additava a Ivan il Terribile quale modello di sovrano energico, risoluto ad accrescere l'autorità monarchica, rafforzare l'esercito, indebolire le forze centrifughe (Ștefanescu 1978: 8). L'unico errore commesso, e lo pagherà a caro prezzo, fu di non passare per le armi i nobili che avevano giustiziato il predecessore, il voivoda Ștefăniță, gli stessi che trameranno contro di lui e riusciranno a deporlo.

L'esposizione, inframmezzata dagli interventi dell'autore, che sottolinea le fasi più drammatiche della vicenda di Petru e ne piange a calde lagrime le sventure, abbandona le movenze della cronaca e si tramuta in un racconto di piena valenza letteraria, arricchito com'è dal ricorso a figure retoriche, esclamazioni, citazioni storiche e bibliche, rinvii al mondo classico. Lo scrittore antepone al racconto dei fatti storici brevi annotazioni che valgano a indicare, a mo' di prefazione, i committenti

---

11 Il cronista scrive che nel 1537, durante una solenne cerimonia officiata dal metropolita Teoctisto, il principe ricevette l'unzione, ma è uno dei tanti anacronismi disseminati nella sua opera e in quelle dei discepoli Eftimie e Azarie, perché quello specifico cerimoniale bizantino era a quella data ancora sconosciuto in terra moldava (Păun 1998: 93).

12 Uomo d'arme professionista, Peresvetov suggerì a Ivan il Terribile una serie di riforme politiche e sociali (la creazione di un esercito regolare, la limitazione dei diritti dell'alta nobiltà e finanche l'abolizione del servaggio) atte a rafforzare il centralismo statale incarnato dallo zar che, a suo giudizio, doveva mostrarsi ai sudditi nella specie di "potere minaccioso" (Lur'e 1989: 406–407).

e le finalità dell'opera, accanto al proprio nome, accompagnato dal consueto *topos* di modestia: “[...] fu ordinato alla mia nullità, all’ultimo dei monaci, l’umile Macarie [...]” (Panaitescu 1959: 90).

Le dolenti meditazioni che precedono la descrizione della congiura contro il principe, definito da Macarie con stima reverenziale “il Prodigioso”, sono significative di uno scostamento di generi, soprattutto se le confrontiamo con l’estrema laconicità degli annali moldavi anteriori; la lunga digressione dedicata dal devoto discepolo al maestro, il metropolita Teoctisto, si colloca, invece, nel solco dei cronografi greci, tradotti e ampiamente diffusi in terra romena, i quali per lo spazio accordato a santi, prelati, teologi, dogmi, sinodi e templi cristiani assumevano le sembianze di veri e propri compendi di storia ecclesiastica (Dragomir 2007: 12).

Un connubio di politica e religione caratterizza le notizie sul governo di Iliaş e del fratello Ştefan Rareş, il primo stramaledetto dal cronista<sup>13</sup>:

Ma racconterò del principe Iliaş, come lasciò ogni cosa, e la signoria e la mamma, insieme con i fratelli, e attratto dal desiderio degli inganni turchi, se ne parti, sembrandogli di volare nell’aria, e si presentò al cospetto dell’emiro<sup>14</sup> Solimano, e ripudiò di propria volontà Cristo e accolse il diavolo (Panaitescu 1959: 104);

l’altro, invece, lodato per la munificenza verso chiese e monasteri, celebrato per le gesta militari, osannato per la chiusura dei templi degli armeni – un principe esemplare per il quale si impetra dall’Onnipotente il crisma dell’invincibilità: “Oh, Imperatore che domini dappertutto, dopo averci donato un tal sovrano, insegnagli a essere un vincitore imbattibile” (Panaitescu 1959: 105).

Il cronista lo esalta con la magniloquenza peculiare della propria scrittura:

E di nuovo risplendettero i raggi della giusta fede e di nuovo si illuminarono le aurore della beneficenza, e tutti lodavano alla stessa maniera il voivoda e tutti amavano di cuore il principe Stefano, giacché era clemente e amante dei monaci e sfamava i miseri (Panaitescu 1959: 105)

e, poiché conclude la narrazione sotto l’anno 1551, non ne registra ovviamente gli ulteriori e deplorabili sviluppi dell’attività di governo, né appare in grado di appurarne l’autentica indole che lo condurrà a imboccare, come già il fratello, un abominevole cammino di empietà e turpitudini.

---

<sup>13</sup> Il principe aveva deposto dalla cattedra Macarie, che la riotterrà soltanto al principio del governo del suo successore.

<sup>14</sup> Gli autori delle cronache in lingua slava indicano i sultani turchi con le voci *amir* (emiro) e *car* (imperatore), e quest’ultima designa, in concorrenza con *voievod* (voivoda) e *domn* (principe, sovrano), anche la massima autorità del Principato (Djamo-Diaconiță 1965: 94).

Eftimie esprime le medesime voci di encomio per i primi atti di governo di Iliș, ma muta radicalmente di registro quando deve riferirne l'avvicinamento ai costumi e alla religione dei turchi. Nemico giurato delle immagini sacre, che definiva idoli, il voivoda aprì il palazzo a "immonde" prostitute turche, pagate migliaia di aspri e ducati d'oro, non osservò più i digiuni, ma "cominciò ad astenersi dal vino e dalla carne di maiale e, per dire di più, si mostrò avversario di ogni nostra credenza devota e ortodossa" (Panaitescu 1959: 119).

Intratteneva corrispondenza segreta con il sultano, al quale aveva promesso di convertirsi all'Islam; assicurava ai sudditi inconcussa fedeltà alla religione dei padri, ma in cuor suo sognava di abbandonare il paese ed esigeva imposte esorbitanti al fine di accumulare tesori fruibili quando avrebbe finalmente chiesto asilo alla corte di Istanbul. Prima della partenza dichiarò che sarebbe ritornato a Suceava in breve lasso di tempo; riconfermò, le mani accoste alla croce, la propria fedeltà all'ortodossia, ma la notte stessa, in preda a furore iconoclasta, infranse il crocifisso e lo scaraventò in una latrina. Se ne partì in tutta fretta – il cronista osserva ironico che "se ne avesse avuto la possibilità, avrebbe volato nell'aria fino a Costantinopoli" (Panaitescu 1959: 121) – e, una volta giunto, rinnegò la propria fede, assunse il nome di Maometto e "perdette assieme alla signoria la sua stessa anima che brucia nella Geenna inestinguibile" (Panaitescu 1959: 121).

Salito al trono in sua vece, il fratello si mostrò all'inizio prodigo di liberalità verso l'alto clero, i preti e i monaci, "[...] come si addice a un principe devoto" (Panaitescu 1959: 121), ma, d'improvviso, cominciò a comportarsi nella maniera più invereconda: si accompagnava a prostitute e invertiti, si abbandonava a orge e depravazioni, compiva nefandezze di ogni sorta, e tutti "[...] presero ad abbandonarlo e a fuggire da lui come da un'orrida serpe" (Panaitescu 1959: 122). Il cronista plaude quindi agli aristocratici che, stretti in una congiura, ne avevano decretato e compiuto l'uccisione; insiste sulle iniquità e le infamie dell'indegno sovrano, quasi volesse porre in rilievo ancora maggiore le eccelse qualità del successore, Alexandru Lăpușneanu, la cui fama aveva presto varcato i confini moldavi, talché lo stesso Solimano gli aveva donato uno scettro prezioso e l'aveva confermato nell'alta carica.

Azarie mantiene un ben diverso atteggiamento nei confronti di Ștefan, oggetto della più totale riprovazione del collega, e imputa il suo orrendo assassinio alle invidie della nobiltà, che: "si sollevò a mo' di briganti contro il voivoda, che fu ammazzato in maniera miseranda, sotto una tenda, ahimè, come un agnello, sul ponte di Tuțora che è sul Prut" (Panaitescu 1959: 140–141). Poche in questa cronaca le notizie sul nemico turco, a parte i cenni alle continue ingerenze di Solimano che intronizzava sovrani di proprio gradimento nei paesi soggetti e tributari o ne decretava, per i più svariati motivi, la deposizione e la morte. Lo preoccupa di più un'altra minaccia, la propagazione della dottrina protestante che pareva incunearsi nell'animo dei

connazionali, ed elogia l'azione decisa di Alexandru Lăpușneanu che l'aveva sventata con estrema risolutezza:

Si spensero i tizzoni con il fumo della falsa credenza, se ne fuggì il buio inverno degli immondi luterani e rifiorì la primavera, cagione di ogni sorta di gioia, ossia la buona condizione delle chiese, e in luogo dei marosi sorrisi la quiete (Panaitescu 1959: 146).

Aveva introdotto nel paese quella dottrina un principe dalla vita avventurosa, il greco Ioan Iacob Heraclid (Giovanni Giacomo Eraclide), che “portò seco sacerdoti di altra fede, i luterani, maledetti da Dio, perché anche lui era della loro stessa fede” (Panaitescu 1959: 143). Lo scrittore non soltanto non gli risparmia biasimo ed esecrazione, ma gli misconosce persino un innegabile merito – la fondazione della prima scuola pubblica di Moldavia, aperta a Cotnari negli ultimi tempi della sua tragica signoria e indirizzata in linea di principio ai sudditi protestanti di etnia tedesca e magiara della regione, sebbene non sia da escludersi che le sue aule fossero accessibili anche agli allievi di lingua romena, spesati, come tutti gli altri, dal sovrano (Crăciun 1997: 131).

Gli autori delle cronache moldave in lingua slava non allentano mai l'attenzione su quella che un giorno era stata la seconda Roma, ormai annientata e sottomessa agli infedeli; accompagnano con trepidazione la progressiva espansione territoriale dell'impero ottomano; ne annunciano con esultanza le sporadiche sconfitte; prevedono i guasti della conquista turca, che avrebbe di certo avuto ripercussioni di forte rilevanza politica, ma che avrebbe in primo luogo attentato alla saldezza della fede cristiana dei moldavi. Perché è proprio la dimensione confessionale dei fatti storici che preme di più ai devoti scrittori: l'autore della cronaca di Stefano il Grande considera la sua vittoria sulle armate turche a Vaslui il momento centrale di una guerra provocata da cause non solo politiche, ma anche religiose – il successo su un popolo di miscredenti, voluto e favorito dalla Provvidenza. Nel prosieguo della narrazione, allorché si sofferma sulla strage di nemici compiuta dall'esercito moldavo: “E Iddio le mise, genti infedeli, sotto il taglio della spada [...]” (*Letopisețul...* 2006: 46), impiega le medesime parole della già citata epistola inviata dal sovrano alle corti europee dopo la vittoria di Vaslui (Mihăilă 2006: 56, nota 75): “[...] vencemo loro et sotto li nostri predi li mettemo et tucti li mettemo a taglio della spada, et delle qual cosa Dio ne sia laudato” (*Monumenta...* 1877: 338).

Le narrazioni cronachistiche esaminate espongono gli avvenimenti del paese in frangenti di gravi difficoltà per la sopravvivenza della stessa Europa, messa a repentaglio dal progressivo ampliamento del dominio sultanale e dall'inarrestabile caduta di fortezze, borghi e città delle terre cristiane. Gli autori gioiscono per le vittorie dei loro voivodi; si rattristano per le sconfitte delle armi moldave e, più in generale,

cristiane. Temono in special modo che il nuovo “paganesimo” proveniente da Istanbul possa soffocare la religione avita, sebbene non sottovalutino la pericolosità di altre credenze, come l’armena e la luterana, professata finanche da un loro principe.

I cronisti esaltano i sovrani vissuti nella fedeltà al credo religioso dei padri e impegnati nella sua difesa da ogni manifestazione che potesse apparire eretica. Così, Macarie approva l’energica azione contro i seguaci della Chiesa apostolica armena decretata da Ștefan Rareș, quello stesso voivoda che nel giro di qualche mese si convertirà alla fede maomettana:

Ma costui, compiendo la volontà di Dio, demolì gli altari e chiuse i templi nei quali rendevano sacrifici vani i tenebrosi armeni e interruppe le sozzure vergognose e lo svolgimento di sacrifici immondi e ogni impurità e li condusse tutti alla sapienza di Dio e alla luce del vero battesimo, alcuni di spontanea volontà, altri con la forza (Panaitescu 1959: 105),

e trova per quelle drastiche misure le espressioni di plauso più altisonanti, tipiche di una scrittura e di uno stile intrisi di ampolloso manierismo: “E risonò la grande tromba guarnita d’oro, da un capo all’altro capo del mondo, echeggiando e strombettando dappertutto la sua fede nel Creatore” (Panaitescu 1959: 105). Eftimie denomina Alexandru Lăpușneanu “eroico virgulto dell’ortodossia”, si scaglia con veemenza contro Iliăș, che deride “[...] la nostra credenza ortodossa” (Panaitescu 1959: 119) e ancor più stigmatizza gli apostati della fede cristiana.

Talora le denunce di empietà erano pretestuose e tendevano a colpire un nemico politico, interno o estero: il principe, tanto osannato in un primo tempo da Eftimie, caldeggia l’elezione di Mircea Ciobanul (Mircea il Pastore) al trono di Valacchia, salvo poi a ricorrere all’ausilio stesso della Porta per destituirlo. In verità il voivoda valacco si era rivelato di un’inaudita crudeltà e aveva a più riprese massacrato nobili e religiosi, ma la sua mancanza di fede non è attestata da alcuna fonte storica, a parte la cronaca di Eftimie (se tale la vogliamo considerare)<sup>15</sup>, che gli imputa “[...] comportamenti malvagi, inganni ed empietà” (Panaitescu 1959: 124).

Né erano estranee alla riflessione degli autori le tensioni escatologiche che si manifestano con maggiore pregnanza nella pittura dei momenti più bui della storia della Moldavia, quando al paese sembrava preclusa ogni via di salvezza. Esempio

---

15 Tale la ritiene una ricercatrice, Monica Dragomirescu, che scrive in apertura di un saggio: “Nel secolo XVI furono redatte in Moldavia tre cronache ufficiali in slavone, di grande valore storico” (2019: 45), benché nelle conclusioni attenui l’asserzione e indichi un altro pregio delle stesse opere, questo, sì, incontestabile: “Sono servite da base diretta, da fonte di ispirazione e, al contempo, da modello diretto per la storiografia romena del secolo XVII e hanno costituito una tappa significativa della sua evoluzione” (2019: 58).



emblematico ne era il periodo di torbidi e lotte intestine che sconvolse il Principato sotto il governo di Bogdan III (1504–1517). A detta dello scrittore, la volontà di Dio consentì allora che infierissero epidemie, carestie e analoghe affezioni, mentre si diffondevano nel paese sgomento e timore, oscuri presagi e apocalittiche aspettative: “[...] molti dicevano che fossero i cattivi segni dell’avvento del malvagio imperatore, l’Anticristo, del quale si scrive” (Panaitescu 1959: 193).

I pii autori identificano la propria funzione con quella dello *scriba Dei* che serve la buona causa, veglia sulla religiosità dei fedeli, incensa i principi premurosi verso i bisogni della Chiesa, rampogna i miscredenti e gli apostati, sottolinea il sostegno dell’Onnipotente, della Vergine e dei santi nelle ore cruciali degli scontri armati, blandisce con tali cattivanti evocazioni il cuore e l’immaginazione del lettore. E questi ne riceve conforto e sollievo; si convince di stare dalla parte giusta quando impugna le armi; difende ogni lembo del suolo natio e, soprattutto, lotta per la vera fede. Perché, in ultima analisi, le scaramucce, le battaglie e le guerre di cui narrano i testi non contrappongono tanto ai nemici – magiari, polacchi, tatarsi o turchi che fossero – guerrieri arditi che combattono in nome di un ideale politico o nazionale, quanto piuttosto cristiani devoti, determinati a sbarrare la strada al nuovo “paganesimo” che non solo da oriente lanciava sfide allarmanti. Nella concezione dei cronisti sono proprio questi fervidi militi di Cristo, disposti a sacrificare la vita a tutela della patria e dell’ortodossia, gli eroi eccelsi da indicare quali inestimabili icone di contegno civile, morale e religioso a una platea avida di esempi edificanti e di parole salvifiche.

## Bibliografia

- Baronio Cesare (1876): *Annales ecclesiastici denuo excusi et ad nostra usque tempora perducti*. Ex Typis Cœlestinorum – Bertrand. Barri-Ducis. Tomus Vigesimus Nonus (1454–1480).
- Bogdan Ioan (1891): *Vechile cronice moldovenescă până la Urechia*. Texte slave cu studiu, traduceri și note. Lito-Tipografia Carol Göbl. București.
- Bogdan Ioan (1895): *Cronice inedite atingătoare de istoria romînilor*. Adunate și publicate cu traduceri și adnotațiuni. Editura Librăriei Socecă & Comp. București.
- Bogdan Ioan (1896): *Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui*. Studiu critic. Editura Librăriei Socecă & Comp. București.
- Chițimia Ion Constantin (1942): *Cronica lui Ștefan cel Mare*. (Versiunea germană a lui Schedel). Casa Școalelor. București.
- Crăciun Maria (1997): *Protestantism and Orthodoxy in sixteenth-century Moldavia*. In: *The Reformation in Eastern and Central Europe*. A cura di Karin Maag. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York.

- Djamo-Diaconiță Lucia (1965): *Contribuții la studiul terminologiei social-politice a slavonei românești (Termeni și sensuri specifice cronicilor)*. "Romanoslavica". XII (Filologie), pp. 93–108.
- Djurić Ivan (2009): *Il crepuscolo di Bisanzio. La fine dell'impero romano d'Oriente (1392–1448)*. Introduzione di Mario Gallina. Traduzione di Silvia Vacca. Donzelli editore. Roma.
- Documente privitoare la Istoria Românilor* (1894): culese de Eudoxiu de Hurmazaki. Stabilimentul grafic I. V. Socecu. Bucuresci. Vol. VIII (1376–1650).
- Dragomir Mioara (2007): *Hronograf den începutul lumii (MS. 3517). Probleme de filologie*. Editura Trinitas. Iași.
- Dragomirescu Monica (2019): *Cronicile oficiale moldovenești din secolul al XVI-lea*. "Acta Moldaviae Meridionalis". XL, pp. 45–59.
- Giurescu Constantin C. (1943): *Istoria românilor*. Ediția a patra, revăzută și adaogită. Fundația Regală pentru Literatură și Artă. București. II/1 (*Dela Mircea cel Bătrân și Alexandru cel Bun până la Mihai Viteazul*).
- Istoria românilor* (2001). Coordinatori: Ștefan Pascu Răzvan Theodorescu. Editura Enciclopedică. București. III (*Genezele românești*).
- Letopisețul de când s-a început Țara Moldovei – Letopisețul lui Ștefan cel Mare* (2006). Ediție îngrijită, traducere, studiu introductiv și note de G. Mihăilă. Editura Academiei Române. București.
- Lur'e Anatolij Isakovič (1989): *La letteratura del XVI secolo*. In: *Storia della letteratura russa dei secoli 11–17*. A cura di Dmitrij Lichacëv. Edest. Genova.
- Machiavelli Niccolò (1857): *Il Principe e Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* premessevi le considerazioni del prof. Andrea Zambelli sul libro del Principe. Felice Le Monnier. Firenze. Seconda Edizione.
- Marchesani Pietro (1986): *La Polonia nella storiografia italiana del XVI e XVII secolo: i clichés ideologici e la loro evoluzione*. "Europa Orientalis", n. 5, pp. 203–231.
- Mihăilă Gheorghe (2006): *Studiu introductiv și note*. In: *Letopisețul lui Ștefan cel Mare*. Ediție îngrijită, traducere, studiu introductiv și note de G. Mihăilă. Editura Academiei Române. București.
- Monumenta Hungariae Historica. Magyar diplomacziái emlékek. Mátyás Király korából, 1458–1490* (1877). Szerkeszték Nagy Iván és B. NyáryAlbert. A. M. Tud. Akadémia Könyvkiadó–Hivatatalában. Budapest. Második kötet.
- Niculescu Adrian (1998): *Diplomazia veneziana e il principe Stefan cel Mare di Moldavia (1457–1504) durante la guerra contro i turchi del 1463–1479*. In: *Italia e Romania: due popoli e due storie a confronto (secoli XIV–XVIII)*. A cura di Sante Graciotti. Leo S. Olschki Editore. Firenze.
- Ostrogorsky Georg (1968): *Storia dell'impero bizantino*. Traduzione di Piero Leone. Giulio Einaudi editore. Torino.

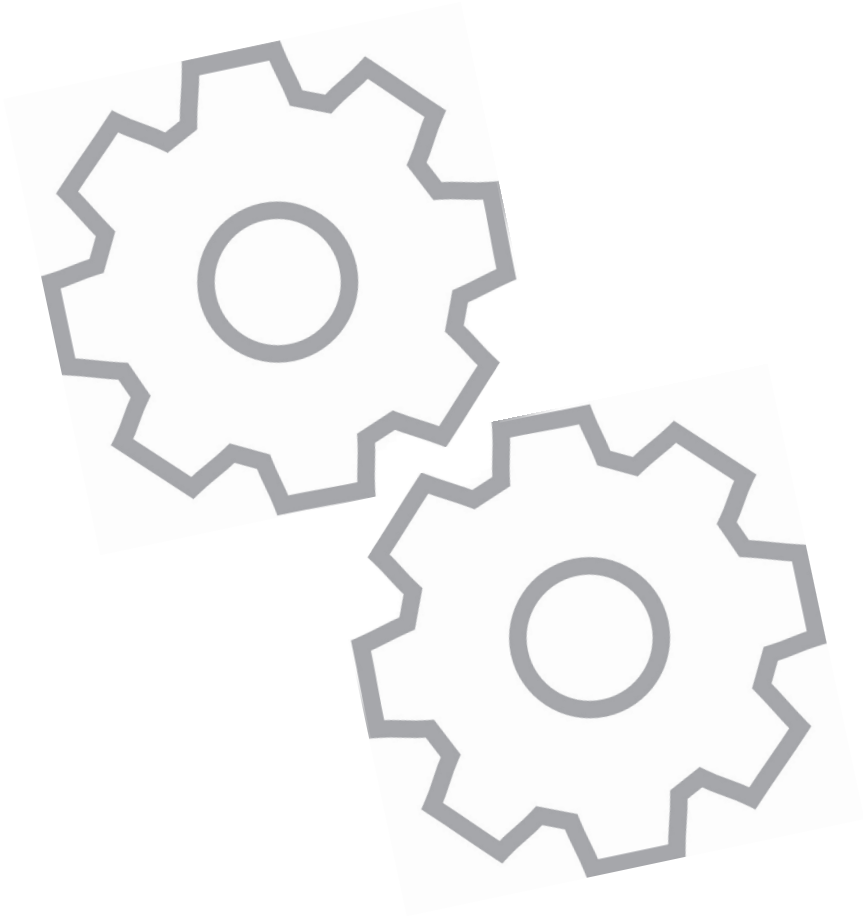
- Panaitescu Petre P. (1959): *Cronicile slavo-romîne din sec. XV–XVI*. Publicate de Ioan Bogdan. Ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu. Editura Academiei Republicii Populare Romîne. București.
- Păun Radu G. (1998): *Încoronarea domnilor în cronicile slavo-române. Letopisețul lui Macarie*. "Sud-Estul și Contextul European". Buletin IX-b, pp. 85–98.
- 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), pp. 117–150.
- Sanuto Marino (1894): *I diarii*. Fratelli Visentini Tipografi Editori. Venezia. Vol. XLI.
- Sismondi Jean Charles Léonard Simonde de (1840): *Histoire des Républiques italiennes du Moyen Âge*. Furné et C<sup>e</sup>. Libraires-Éditeurs. Treuttel et Wurtz, Libraire. Paris. Nouvelle édition. Tome septième.
- Stahl Henri H. (1976): *La comunità di villaggio. Tra feudalesimo e capitalismo nei principati danubiani*. A cura di Bianca Valota Cavallotti. Jaca Book. Milano.
- Ștefănescu Ștefan (1978): *Cuvînt înainte*. In: *Petru Rareș*. A cura di Leon Șimanschi. Editura Academiei Republicii Socialiste România. București.
- Turdeanu Émile (1985): *L'activité littéraire en Moldavie de 1504 à 1552*. In: *Études de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principautés roumaines*. E. J. Brill. Leiden.

## Abstrakt

### Obraz Turka w kronikach mołdawskich spisanych w językach słowiańskich

Kroniki mołdawskie z XV–XVI wieku ukazują wydarzenia kraju w czasie poważnych trudności dla przetrwania chrześcijańskich państw Europy, zagrożonych ekspansywną polityką imperium osmańskiego. Autorka z uwagą śledzi postępującą rozbudowę Wielkiej Porty oraz upadek gmin, cytađeli i miast (Gallipoli, Sofia, Wielkie Tyrnowo, Saloniki), a także Chilii, Cetatea Albă, ufortyfikowanych cytađel mołdawskich. Naturalnie kronikarze cieszą się z najrzadszych zwycięstw na polu bitwy europejskich władców i książąt mołdawskich; są zasmuceni porażkami, jakie poniosła armia mołdawska i szerzej: chrześcijańska. Przede wszystkim obawiają się, że nowe „pogaństwo”, pochodzące z podbitego już Konstantynopola, może zdusić religię przodków, choć nie zaniedbują niebezpieczeństwa innych wierzeń, takich jak luteranizm, wyznawany przez księcia. W ostatecznym rozrachunku kronikarz uważa się za *scriba Dei*, który musi wychowywać czytelnika i umacniać go w prawdziwej wierze, ortodoksji.

**Słowa kluczowe:** kroniki mołdawskie w językach słowiańskich, Macarie, Eftimie, Azarie, imperium osmańskie, Półwysep Bałkański, Mołdawia



**PREZENTACIJE**



Stanley E. Gontarski

---

FLORIDA STATE UNIVERSITY  
e-mail: [sgontarski@fsu.edu](mailto:sgontarski@fsu.edu)  
 <https://orcid.org/0000-0002-2899-4209>

PREZENTACJE

## On Fragments: A Piece of Art and the “I” – or Not

### Abstract

---

This essay explores the philosophical implications inherent in Samuel Beckett’s most enigmatic and metonymic late theater work, *Not I*, even as he frequently abjured any interest in philosophy, which he claimed neither to read nor to understand. The play is profoundly ontological, however, and its metonymic stage image engages the classical philosophical conundrum of the relationship of the part, a piece or fragment, say, to the whole, an issue with which Beckett has at least been intrigued for most of his creative life.

**Key words:** fragments, Modernism, Romanticism, ontology, metonymy, Samuel Beckett, James Joyce, Immanuel Kant, Julia Kristeva, Slavoj Žižek

**Parole chiave:** frammenti, Modernismo, Romanticismo, ontologia, metonimia, Samuel Beckett, James Joyce, Immanuel Kant, Julia Kristeva, Slavoj Žižek

With much confidence and tranquility, Whitman states that writing is fragmentary, and that the American writer has to devote himself to writing in fragments. [...] America brings together extracts, it presents samples from all ages, all lands, all nations.

Gilles Deleuze

## Prelude

On 16 February 1961 Samuel Beckett was interviewed by French novelist and critic Gabriel D'Aubarède. The exchange went as follows:

Gabriel D'Aubarède: "Have contemporary philosophers had any influence on your thought?"

Samuel Beckett: "I never read philosophers."

GD: "Why not?"

SB: "I never understand anything they write."

GD: "All the same, people have wondered if the existentialists' problem of being may afford a key to your works."

SB: "There's no key or problem. I wouldn't have had any reason to write my novels [or plays, we might add]<sup>1</sup> if I could have expressed their subject in philosophic terms."

GD: "What was your reason then?"

SB: "I haven't the slightest idea. I'm no intellectual. All I am is feeling. Molloy and the others came to me the day I became aware of my own folly. Only then did I begin to write the things I feel." (Graver and Federman 1979: 219)

What Beckett is resisting in this exchange seems to be the quest for totality, unity, wholeness or foundations, the historical concerns of philosophy. He is not dismissing philosophical issues, or thought in general, however. Art exists at the intersection of emotion and thought, and Beckett's leanings tend toward the former – without, however, dismissing the latter. He is, after all, as he insists, an artist, but not without intellectual interests, and even those of philosophy. Certainly, his concerns have dealt with aesthetics, epistemology and ontology, three of the five fields of philosophy (I'm leaving out, for now, philosophy's other traditional fields of logic and

---

<sup>1</sup> All comments within quotations enclosed in square brackets are mine, SG.

ethics), and those three overlapping fields of interest are shared between philosophers and artists, Beckett included. What Beckett seems to be suggesting is that he is not out to solve philosophical issues, nor to present them in philosophical language, but he does engage them, at least piecemeal. He presents them as felt. The mode is affect not reason. He offers images of absent solutions, of the crisis of ontology, say, the nature of being included, what it means to be – and some, Gabriel D'Aubarède, for instance, might consider those existential issues.

I will deal with roughly two issues in the following essay, although they tend to bleed into one another:

- 1) Fragments, or parts, or pieces – which may be a matter of aesthetics, or aesthetic theory – and their relationship to wholes, unities, totalities, and the like; and
- 2) Being, or ontology, coupled with epistemology, or how we know what we think we know.

## The Part and the Whole

Can we approach and understand what appears to be only a piece of something – a scrap of text, a portion of a body, a slice of a life – as somehow complete in itself, its own whole, say? One Beckett theater piece is called *A Piece of Monologue* (Beckett 1984a: 263–270), for instance, but they are all what we call pieces of art. What are the implications if art can only ever be a piece of something or someone, a fragment – that is, the whole, of a story, of a life, say, would take a lifetime to present, and that life could never be complete, whole, say, until it ended. Until then life, and so art, since art has no other subject, is an unstable, elusive entity, a work in progress. If we posit that the necessary condition of art is the fragment or that art itself can only be achieved, perceived or witnessed as fragmented, an entity with missing parts, perhaps, and so includes or is based on an *absence*, it offers, thereby, the presence of absence – or art as making absence present – most often through an image. This is especially the case with theater during which we witness a presentation, the presentness of absence, since art entails the condition of incompleteness rather than completion; a completion, on the other hand, tends to arrest or stop, to shut down possibilities. A brash, youthful Samuel Beckett put the matter thus: “[...] art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear, does not make clear [...]” (Beckett 1984b: 94) or “whole,” we might add.

But if art is a fragment or a piece, what precisely might it be a fragment or piece of? In the chapter *Art, a Fragment* from *The Sense of the World*, the late French



philosopher Jean-Luc Nancy (1940–2021) opens that question of art’s presentness, its “presentification,” in the awkward terminology of the German Romantics, or the concept of “liveness” in contemporary theater theory, and its relation to a broader totality, the notion that it fits comfortably into some broader biographical, political, theological, or philosophical system. “In short, this is Hegel’s thesis on the aesthetic religion of ancient Athens: the notion that particular art forms (notably tragedy and statuary in the Hellenic world) must be understood in the context of their roles in establishing and maintaining a civic religion,” but our contemporary culture has witnessed a breakdown of such metaphysical concerns and social systems as such generally unifying systems vanish. As critic John McKeane puts it, citing Nancy from *The Sense of the World*:

“Hegel *delivers* art for itself: he delivers it from service to transcendence in immanence, and he delivers it to detached, fragmentary truth. Hegel [...] registers and salutes in fact *the birth of art.*” [...] But in freeing, liberating, or delivering art from this role, Hegel is thought by Nancy to be enacting the *deliverance* of art. We can understand this term as a liberation, but also as a delivery lacking any given end or destination, a destiny that is also an errancy [...]. Its connection to a broader totality of aesthetic religion having been severed, and it therefore having become a fragment, art is not stripped of its role, but instead [is] set free, or indeed—like a baby—delivered. (McKeane 2023: 266)

So one question we can ask of art is what is the relationship between the piece, the fragment to the whole? That connection may be part of the traditional process of constructing meaning and understanding. But we now might ask, which whole – that may be what is at issue. The whole body? The whole landscape, much of which we cannot see? The world? The universe? But art does not explain and as such even verbal art is similar to painting in that it presents an image or images but without what Beckett calls “clarity,” without explanation or discourse from even its creator, because art always comprises or constitutes a gap, an absence. “Notice,” Nancy tells us, “that by drawing sense out of absence, by making *absense* [absence] *a presense* [presence], the image does not do away with the impalpable nature of absence.” And so, for Nancy, attempts at a solidification of identity (or presence), say, are an intrusion and so constitute an act of violence: “The *unity of the thing* [the artwork, say], of presence and of the subject, is itself violent” (Nancy 2005: 2). Art then has nothing to reveal, a point that Samuel Beckett has been making at least since the breakthrough success of *Waiting for Godot*. As he told Gabriel D’Aubarède in 1961, “There’s no key or problem.” In his plays, Beckett seems consistently to have urged us to take his characters and their situations at face value and this in isolation, unrelated to larger systems that Hegel called “aesthetic religion,” or to systems of any

kind, and he seemed perplexed by what he considered perpetual misunderstanding of his work in terms of implications beyond itself. In a letter to Pamela Mitchell of 18 August 1955 (Beckett 2011: 540), Beckett notes, “I am really very tired of *Godot* and the endless misunderstanding it seems to provoke. How anything so skeleton simple can be complicated as it has been is beyond me” (Beckett 2011: 540). Beckett liked the remark well enough to repeat it to Mary Manning Howe that same day, on 18 August, which letter does not appear in *The Collected Letters*. He would punctuate this view to D’Aubarède in 1961: “There’s no key or problem.” Or, rather, what Beckett was suggesting, as he often had, is that what problem exists, may be of our own making, and much of that is trying to link his work to what Hegel called “aesthetic religion” or to some sort of transcendental truth external to the work. If we then suspend our need for transcendence, for solutions, for *presence*, for a completeness or totality, and its accompanying failures, what remains? – perhaps only an incompleteness, and so an ungrounding as we are left with the fact that all thought (that is, philosophy itself), all art is fragment. What is left, however, remains an event, a presentation, an experience. This thread may lead us to issue #2, ontology, or being, or particularly self-consciousness, the experience of the self, which is central to what we might call the Modern or contemporary encounter with art.

Let us look at some further manifestations of this thread.

French philosopher Roland Barthes connects “the pleasure of the text,” or what he calls “a *jouissance* of meaning” (Kristeva 2000: 188), less with a linear reading for plot than with a concern for history (against accusations of being a mere structuralist who treats language in isolation), and he sees writing, what he calls *écriture*, “as a negativity, a movement that questions all ‘identity’ (whether linguistic, corporeal, or historical)” (Kristeva 2000: 193). This entails reading more like a writer than a traditional reader who may not take an active role in meaning creation. This thread resonated with Julia Kristeva’s thinking, her interest in meaning production as a combined effort between affects and drives on one side (which she calls the semiotic) and the larger system of symbolic law on the other (society, history), Hegel’s “aesthetic religion.” All being and its thoughts are thus fragments. Being, the I, say, or its “me,” is divided at least, more likely multiple, so fragmented, and so can be accurately presented or represented only as a fragment. As Rodolphe Gasché puts it in his essay-length *Foreword* to Friedrich Schlegel’s *Philosophical Fragments* (University of Minnesota, 1991), and Schlegel has as much impact on literary criticism as he did on philosophy:

Whether the very concept of the fragment, as well as its history, is indeed sufficient to describe the form of the more significant literary experiments from the late nineteenth century up to the present, as well as to conceptualize the intrinsic difference(s), heterogeneity, plurality, and so forth, of the text, has to

my knowledge never been attended to explicitly. What should be obvious is that if the fragment, or rather its notion, is to bring out the radical atotality of writing, or the text, it must be a notion of fragment thoroughly distinct from its (historically) prevailing notion(s). A concept of the fragment that merely emphasizes incompleteness, residualness, detachment, or brokenness will not serve here. A piece struck by incompleteness, a detached piece, a piece left over from a broken whole, or even an erratic piece, is structurally linked with the whole or totality of which it would have been, or of which it has been, a part. (Gasché 1991: vii)

Gasché goes on to trace a genealogy of the fragment:

[...] it is well established that Friedrich Schlegel introduced the form of the fragment into German literature after the strong impression he received from the publication in 1795 of Chamfort's *Pensées, maximes et anecdotes*—the Romantic fragment is not a *pensée*, maxim, saying, opinion, anecdote, or remark, all of which are marked by only relative incompleteness, and which receive their unity from the subject who has authored them [and this is a solution Beckett has resisted throughout his creative career]. Although Friedrich Schlegel refers to it as the “Chamfortian form,” the Romantic fragment is, as Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy have shown, “a determinate and deliberate statement, assuming or transfiguring the accidental and involuntary aspects of fragmentation.” The Romantic fragment “aims at fragmentation for its own sake.” (Gasché 1991: viii)

The *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, picks up the thread:

The fragment is among the most characteristic figures of the Romantic movement. Although it has predecessors in writers like Chamfort (and earlier in the aphoristic styles of moralists like Pascal and La Rochefoucauld), the fragment as employed by Schlegel and the Romantics is distinctive in both its form (as a collection of pieces by several different authors) and its purpose. For Schlegel, a fragment as a particular has a certain unity (“[a] fragment, like a small work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a hedgehog,” *Athenaeumsfragment* 206), but remains nonetheless fragmentary in the perspective it opens up and in its opposition to other fragments. Its “unity” thus reflects Schlegel’s view of the whole of things not as a totality but rather as a “chaotic universality” of infinite opposing stances. (<https://plato.stanford.edu/entries/schlegel/>)

Samuel Beckett takes up the issue directly in 1975–1976 with his translations, rather transformations or adaptations called, *Long after Chamfort*, that is, both of a time long gone and very far from Chamfort's versions, which are themselves often re-renderings. In his scathing review of *Samuel Beckett: Poems 1930–1989*, Christopher Ricks puts the matter in *The Guardian* on 31 May 2002,

A sequence of translations from Chamfort – not “After Chamfort” but “Long After Chamfort”, and that is not just a historical insistence – includes the Indian proverb upon which Chamfort muses: “Il vaut mieux être assis que debout, couché qu’assis, mort que tout cela.” In Beckett's calloused, workaday hands, this becomes:

Better on your arse than on your feet,

Flat on your back than either, dead than the lot.

(Ricks 2002: n.p.)

Such radical concision and metonymy are manifest in other work of this period, the poem *Something there* (1974), for instance, whose metonym is the eye (as it was earlier in his *Film*):

something there  
where  
out there  
out where  
outside what  
the head what else  
something there somewhere outside  
the head

at the faint sound so brief  
it is gone and the whole globe  
not yet bare  
the eye  
opens wide  
wide  
till in the end  
nothing more  
shutters it again

so the odd time  
out there  
somewhere out there  
like as if  
as if  
something  
not life  
necessarily

### Example 1, Stephen Dedalus, James Joyce's *Ulysses*

As Stephen Dedalus contemplates trying to evade paying his outstanding debts in James Joyce's *Ulysses*, he has a flash of insight: "Wait. Five months. Molecules all change. I am other I now. Other I got pound" (9.205–06). As he reviews moments from his own history as past versions of himself, other Is, he rather elegantly expresses the conundrum in terms of punctuation: "I, I and I. I." (9.212). The person who borrowed the money, that is, is not "I" any longer, as "I" am now other than he who borrowed, since he, the other I, exists "under everchanging forms." By the time he says "I," he is already other amid his "everchanging forms."

But a certain consistency of forms remains if not constant at least stable, and hence recognizable, he continues, "But I, entelechy, form of forms, am I by memory because under everchanging forms." What continuity exists between "I and I" or "I" and "I as other," is a function of memory that appears inescapable since always present, but what if memory falters, fails for some reason as in some form of illness – amnesia, dementia or Alzheimer's, say, disruptions of the body's neural connections, all. The I and the no longer I, the not I, say, are linked by a fragile neural bridge of memory, which, while always part of the present, is not always available and retrievable, at least at will, what French novelist Marcel Proust would call – and Beckett would explore – "voluntary memory," the ability to retrieve and so connect with the past at will.

Stephen's memory returns him playfully to the money he owes to an Irish mystical poet named George Russel, or to his pen name "Aeon." He goes by and published under its shortened version of AE, and so Stephen recalls "AEIOU," and so Stephen has, as Adam Piette phrases it, "the inability to forget" (Piette 1996: 146), as memory ties him to his past self, his other I that Stephen willfully tries to forget – his (and Ireland's) inseparably bound history, which is written memory, in Stephen's case personal, familial, cultural and religious, but he fails to forget. That nexus of history is – as he tells his employer, the headmaster of the school that employs him, Mr Deasy in the "Proteus" chapter of *Ulysses* – "a nightmare from which I am trying to awaken."

That is, as Stephen attempts to evade, outmaneuver, ignore or simply deny the constraints of his past – his consubstantial family, his conflicted, divided and dominated nation, his religious training (and indoctrination, it turns out) – he thinks through the meaning of “I,” what or who am “I,” and, what is as central since always connected, the denial, the “not I.” Somehow, however, the “not I” always seems centrally part of and so connected to the I. That is how definitions work, of course, by opposites, inclusions and exclusions, Aristotle tells us – and Stephen is very Aristotelian – what is in the category and, just as important, what is not – what is “I” and what is outside of, other than “I.” The not I then is not simply a denial of being or ontological identity, but its alterity, its otherness against which – and only against which – we can know the “I.” “Not” is thus a constituent part of “I,” the “I” unthinkable without the “not I,” a key component of the definition, and of being itself.

That split in, or the multiplicity of “I” that Stephen posits, is something of a fairly recent problem for humanity, for the human species. It is, of course, inscribed in language grammatically in a double pronominal form, an “I” and a “me,” as being, the self can be both subject, “I,” and object “me,” in discourse or conversation. The split has inflected philosophical thought, however, only since René Descartes (1596–1650), often considered the first “modern” philosopher since he acknowledged a split in being, the self, between, a thinking feature and an acting feature, between, say, mind and body. He famously elided the rift with a constant, “I,” however, *cogito ergo sum* he proclaimed in the academic language of the day, Latin, “I think therefore I am,” in translation. He got there through what he calls his *Discourse upon Method*, which was to doubt everything until one reached a point or a proposition that one could no longer doubt. For Descartes that was the existence of the thinker, the self, “I” itself, which was for Descartes an irrefutable certainty. It became a foundation for philosophy, a platform on which Descartes could build other premises and propositions.

Immanuel Kant (1724–1804), on the other hand, would take issue with what amounts to a tautology in Descartes’ thinking since the “I” is already present in the first part of the equation as he restated the disjunction, the split in something we might call “self” or “being.” That is, Descartes had already assumed what he was trying to prove. Russell Sbriglia explains Kant’s opposition thus:

Whereas Descartes presumed that the act of the *cogito* renders self-present and self-transparent the *res cogitans* [that is, the category ‘thinking thing’], Kant reveals the impossibility of these two entities, Descartes’ “radical dualism” [the thinking thing and the thing thought, matter, *res extensa*] ever coinciding or overlapping. [That is, the thing thought must always be other than the thing thinking.] In Kant’s idealist nomenclature, the “I” of “transcendental apperception” [that is, seeing a self from outside the self] and the “I or he or it (the

thing) which thinks” [that is, what that transcendental self sees] are forever incommensurable; the former, what is seen, can only ever be a “simple, and in itself completely empty, representation” of the latter, that which is doing the seeing, an emptiness, which Kant designates via an “X” [Kant, 1929, 331]. The “I” as “simple [...] completely empty, representation” is an “X,” an unknown and hence a “not I.” What the “I” is perceiving itself in an act of apperception can never also be coeval with what is doing the perceiving – they must needs be separate and different entities – the one not the other, the one perhaps empty, an empty signifier, the I trying to perceive itself views an “X,” an emptiness, a not “I”. (Sbriglia 2022: 222–225)

Slovoj Žižek explains that “the ‘I’ exists only as ex-sisting, at a distance from the ‘thing’ that it is” (Žižek 2019: 66). This is the paradox of self-consciousness with which Kant confronts us, that, as Žižek phrases it, “I am conscious of myself only insofar as I am out of reach to myself *qua* the real kernel of my being [‘I’ or he or it (the thing) which thinks],” that “I cannot acquire consciousness of myself in my capacity of the ‘Thing which thinks’” (Kant cited by Žižek 2009: 15). But what is the relationship between this empty “X” and the subject itself, the “I”? The point here is not to solve such disjunctions, the conflicted nature of the I. Žižek’s point is that such disjunction is insoluble and yet central to the illusory nature of being. While such issues remain a perpetual feature of ontological philosophy, that enigma itself can be explored creatively.

But the self, or what we generally call the “I,” is evidently a fairly recent invention, what the German philosopher Johanne Gottlieb Fichte, an intellectual descendent from Immanuel Kant, would call the “Ich,” the “I.” Like his predecessors Kant and Descartes, he was interested in subjectivity, consciousness, or more particularly self-awareness or self-consciousness, our sense of ourselves, not in and of itself, but as the center of everything, and we can pretty much date the invention of the “I,” not only in Germany but the tiny university town of Jena, and at a particular time, at the end of the 18th century, roughly 1789. Goethe was there, as were the Schlegels, August Wilhelm and his wife Caroline, who were translating Shakespeare into German verse, and Friedrich Schelling’s *naturphilosophy*, or *Romantische Naturphilosophie*, would see the self as one with everything living. This would extend German idealism but develop Romanticism as well, and art, literary or plastic, that is, imaginative or material, was its expression and union. Creating what we generally call Modernism, James Joyce was fascinated with German idealism, and with Goethe in particular, as were T. S. Eliot and, our subject in the present text, Samuel Beckett. Those issues dominated his post-War series of French novels, loosely called the trilogy. Between their writing, he wrote plays, and the stage offered Beckett alternate possibilities for exploring such issues.

So, if we follow Slavoj Žižek, the most contemporary of our cited philosophers, what we perceive as our self, what Kant called apperception, can only be an empty cipher, an “X,” a nothing, since what we are is separate and doing the perceiving. Transfer such theorizing to the stage, as Beckett often did. That is, Beckett has always been less interested in telling stories with traditional conflicts and resolutions than in exploring problems that involve human existence as the felt experience of life: what appears on stage, for instance, is self-evidently such an appearance as well – and thus not a real something; even as it may appear in the guise of the real, it is empty of significance; at best it is an appearance of the real, so all theatre at least, if not all art, entails a philosophical problem beyond the story it tells or the world it tries to represent – what is real and what is not, is something else, or where do we find the real – outside the artwork, outside the theater, perhaps, or within, inside the characters, inside ourselves. But what if the appearance does not coincide with or denies the story being told, the story not that of the appearance we witness, the story that of another, which, nonetheless, is connected with the teller.

### Example 2, Mouth and the *Not I*

Beckett was uncertain about whether or not this piece he conceived for theater was theater at all, whether it was theater or something else. His American director Alan Schneider was equally unsure and puzzled for its world premiere scheduled for the Repertory Theater of Lincoln Center, New York, 22 November 1972, with Jessica Tandy as Mouth and Henderson Forsythe as Auditor (Hume Cronyn is mistakenly listed as Auditor in the Grove Press edition).

American actress Jessica Tandy experienced enormous difficulties in the role. Schneider wrote to Beckett on 3 September 1972: “Because Jessie having great psychological problem with learning lines in *Happy Days* and *Not I* at same time, we have been working with small ‘teleprompter,’ which has her *Not I* lines printed on roller controlled by stage mgr. She’ll be using this until quite sure of lines; this mechanism, of course unseen by audience” (Harmon 1998: 279). Tandy was never quite weaned from the technology and found the experience of following Beckett’s theatrical dictates exasperating. When she complained directly to Beckett that the running time of 23 minutes rendered the work unintelligible to audiences, Beckett telegraphed back his famous (but oft misinterpreted) injunction: “I’m not unduly concerned with intelligibility. I want the piece to work on the nerves of the audience” (cited in Gontarski 1997: 91). The play worked on the nerves of one other actress, Billie Whitelaw: “*Not I* came through the letter-box. I opened it, read it, and burst into tears, floods of tears. It had a tremendous emotional impact on me. I knew then that it had to go at great speed” (Whitelaw 1978: 86). Her work on *Play* a decade



earlier had prepared her for the extraordinary ordeal of *Not I*. The experience was nerve-racking. Blindfolded with yet another hood secured over her face, she suffered sensory deprivation in performance: "The very first time I did it, I went to pieces. I felt I had no body; I could not relate to where I was; and, going at that speed, I was becoming very dizzy and felt like an astronaut tumbling into space. I swore to God I was falling" (Whitelaw 1978: 86).

Schneider's ten questions to Beckett in his letter of 3 September suggest yet again how baffled he was by this new (in all senses) play; that is, as was often the case, Schneider was asking the wrong questions: "Hate to be too specific because I know how you are about defining meanings. I think she's dead, can't believe it, refuses to believe it, accept it, pushed thought away, can only deal with it in terms of someone else, cannot imagine it for herself" (Harmon 1998: 283–284). In his response on 16 October Beckett reminded Schneider that he was not a traditional or a Realist playwright: "I no more know where she is or why thus than she does. All I know is in the text. 'She' is purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of a stage text. The rest is Ibsen." To one of Schneider's questions about the play Beckett responded bluntly: "This is complete misunderstanding"; and concluded his letter with a cutting assessment: "The remains of some convention seems to lie between us" (Harmon 1998: 283–284).

Part of what puzzled Schneider, Tandy, and most early audiences was the neo-surrealist, metonymic stage image, a pair of spotlight lips some eight feet above stage level (Mouth), all that is left of a body Mouth calls the machine, and a ghostly, shadowy, silent figure who makes four brief movements "of helpless compassion" (Auditor). That is, Mouth has an audience within the play as written, but it is often performed without that representation of an audience whose actions may mimic our own. The audience experiences some 23 minutes not of comprehensible monologue but of linguistic ejaculation, logorrhea, language as machine gun, say. Mouth's speech, Beckett said, is "purely a buccal phenomenon" (Harmon 1998: 283). Mouth is apparently possessed by a voice whose story recounts a loveless childhood and life for some 70 years when inexplicably she blacks out. Conscious and sentient she first thinks she is being punished for her sins, but she is not suffering. In addition to the buzzing she hears in her skull, there is a light, meant to torment, as in *Play*. She feels no pain, as in life she felt no pleasure, even when she was supposed to. At best she could perform a scream, like Winnie in *Happy Days*, but the "she" recognizes that after years of speechlessness, even in the supermarket or the courtroom, words were now flowing from her. She recognizes the voice as her own by vowel sounds "she had never heard [...] elsewhere." Beckett's suggestions for pronunciation (which he reminded Schneider has nothing to do with an Irish accent) were: baby as "babby," any as "anny," either as "eether," etc. Her reasonable thought is that she must have something to tell but never knows what. In addition to this

enigma is the tension between the speaking voice and the “I” of identity or consciousness, of a unified character that Mouth continues to resist despite the proddings of some force, on occasion represented by an Auditor on stage. To this refusal of Mouth to acknowledge that she is one with the voice and so might use the first person pronoun, the Auditor responds with his four gestures. He alone has any apprehension of the text, according to Beckett, the audience sharing Mouth’s confusion (Harmon 1998: 283).

We have what appears to be a monologue presented by a body part, a fragment, a Mouth. Is this body part, this fragment of being attached to anything? What, in short, is it a fragment of? The lips we see need to be attached to other systems if they are to function, to neural and circulatory machinery, but can we, or should we imagine such a larger apparatus, since even that would be a fragment, a part of something else, which, in turn, would be a part of something else. That is, the lips we see illuminated high on a platform, a stage, so called, are part of a system of communication in at least two senses, or part of at least two systems, the neuro-electrical bio system that allows muscle movement and the system of communication, a semiotic system that allows art to speak. That is a literary practice, which, according to Julia Kristeva, channeling Roland Barthes, is a “located literary practice at the intersection of subject and history.” Barthes could study “this practice as symptom of the ideological tearings in the social fabric” (Kristeva 1980: 93). Barthes’ connecting “the pleasure of the text” or “a jouissance of meaning” (Kristeva 2000: 188) with a definition of writing (*écriture*) “as a negativity, a movement that questions all ‘identity’ (whether linguistic, corporeal, or historical)” (Kristeva 2000: 193) resonated with Kristeva’s interest in meaning production as a combined effort between affects and drives on one side (the semiotic) and the symbolic law on the other (society, history). All these theoretical affinities between Kristeva’s and Barthes’ work are held together by his challenge of meaning itself which he relates to a conception of the subject as non-unified, shifting and dispersed. Questioning “a unity – an ‘I’, a ‘we’ – that can have meaning or seek meaning,” Barthes encounters the limits of “*the possibility of meaning itself*” and offers instead “the abyss of a polyvalence of meaning, as well as a polyphony internal to subjects investigating meaning” (Kristeva 2000: 189).

But theater has traditionally offered another sort of presence, an embodiment of text which entails something of a co-presence in theater, performers and observers, listeners, auditors who function like readers. Beckett has mimicked this theatrical co-presence within the play itself as monologue becomes something of a dialogue, or duologue, a mouth, functioning as text, and an auditor or Listener functioning as reader – at least as written. Whether or not contemporary directors choose to stage such an echo of the theatrical experience, is open to directorial choice, even according to Beckett.

By way of conclusion, and in short, I would posit that Mouth in *Not I* becomes on stage a pressing emblem for Modern literature, theater, and philosophy.

## References

- Beckett Samuel (1984a): *Samuel Beckett: The Collected Shorter Plays*. Grove Press, New York. Full text available at: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5012762/mod\\_resource/content/2/COLLECTED%20SHORTER%20PLAYS-%20BECKETT.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5012762/mod_resource/content/2/COLLECTED%20SHORTER%20PLAYS-%20BECKETT.pdf).
- Beckett Samuel (1984b): *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn. Grove Press, New York.
- Beckett Samuel (2011): *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 2, 1941–1956*. Ed. George Craig et al. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Beplate Justin (2007): *Stephen's lyrical language: memory and imagination in Ulysses*. "Études anglaises" 2007, vol. 60, no. 1, pp. 42–54.
- Deleuze Gilles (1997): *Whitman*. In: *Essays Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 46–47.
- Gasché Rodolphe (1991): *Foreword to Friedrich Schlegel's Philosophical Fragments*. University of Minnesota, Minneapolis. Full text available at: [https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Schlegel\\_Philosophical\\_Fragments\\_UMP\\_edition.pdf](https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Schlegel_Philosophical_Fragments_UMP_edition.pdf).
- Gontarski Stanley E. (1997): *Staging Himself, or Beckett's Late Style in the Theatre*. "Samuel Beckett Today / Aujourd'hui" 1997, vol. 6, pp. 87–97. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25781211>.
- Graver Lawrence and Raymond Federman (eds.) (1979): *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Routledge, London. Full text available at: [https://www.academia.edu/5191322/L\\_Graver\\_R\\_Federman\\_Samuel\\_Beckett\\_The\\_Critical\\_Heritage](https://www.academia.edu/5191322/L_Graver_R_Federman_Samuel_Beckett_The_Critical_Heritage).
- Harmon Maurice. (1998): *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Joyce James (1986): *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*. Eds. Hans Walter Gabler et al. Random House, New York.
- Kant Immanuel (1929): *Critique of Pure Reason*. Translated by Norman Kemp Smith. Macmillan, London, p. 331.
- Kristeva Julia (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York.
- Kristeva Julia (2000): *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*, vol. I. Translated by Jeanine Herman. Columbia University Press, New York.

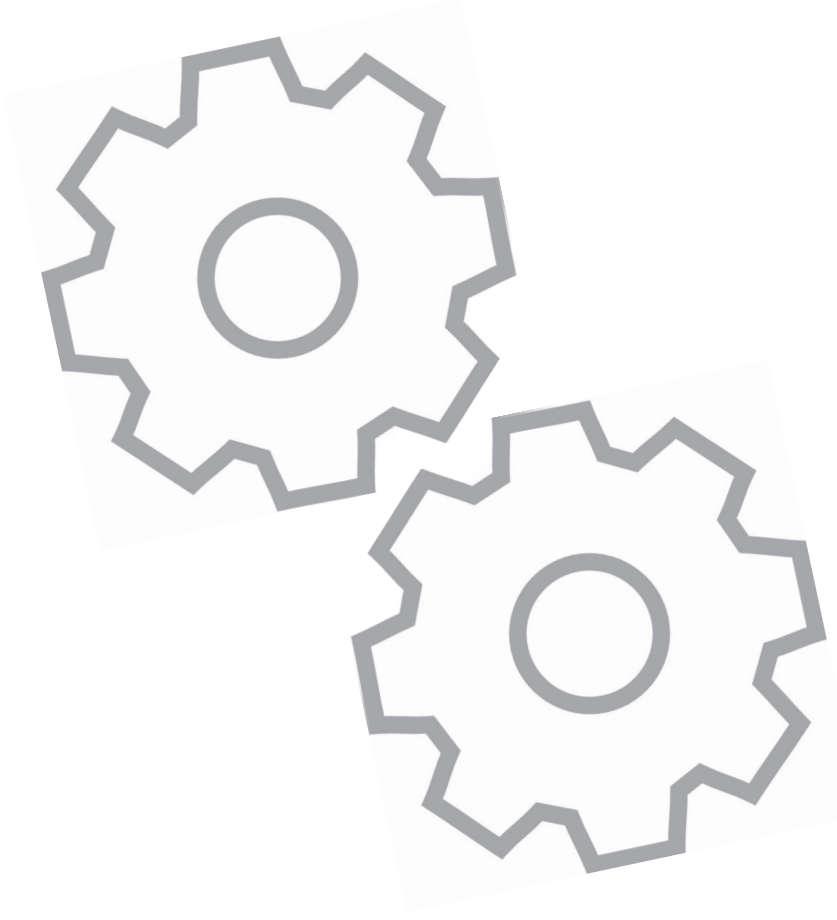
- Loh Vanessa (2021): review of: Sbriglia Russell and Slavoj Žižek (eds.) (2020): *Subject Lessons: Hegel, Lacan, and the Future of Materialism*. "Studies in 20th & 21st Century Literature," vol. 45. Northwestern University Press, Evanston, IL. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2189>.
- Margaroni Maria (ed.) (2022): *Understanding Kristeva, Understanding Modernism*. Bloomsbury Academic, New York.
- McKeane John (2023): *Art (and Its Deliverance)*. In: *Understanding Nancy, Understanding Modernism*. Ed. Cosmin Toma. Bloomsbury Academic, New York, pp. 265–267.
- Nancy Jean-Luc (1997): *Art, a Fragment*. In: *The Sense of the World*. Translated by Jeffrey S. Librett. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 123–139.
- Nancy Jean-Luc (2005): *The Ground of the Image* (Perspectives in Continental Philosophy). Trans. Jeff Fort. Fordham, NY: Fordham University Press. Full text available at: [https://issuu.com/Iso\\_rj/docs/nancy\\_-\\_the\\_ground\\_of\\_the\\_image](https://issuu.com/Iso_rj/docs/nancy_-_the_ground_of_the_image).
- Piette Adam (1996): *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*. Oxford University Press, Oxford.
- Record Jehl Roby Evan (2013): *The "Nightmare of History" in James Joyce's Ulysses*. "Vanderbilt Undergraduate Research Journal," no. 9. Available from: <https://doi.org/10.15695/vurj.v9i0.3766>.
- Ricks Christopher (2002): *Imagination dead imagine*. "The Guardian," 1 June 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/jun/01/highereducation.news1>.
- Segall Matthew D. (2022): *Time and Experience in Physics and Philosophy: Whiteheadian Reflections on Bergson, Einstein, and Rovelli*. In: *Einstein vs. Bergson: An Enduring Quarrel on Time*. Eds. Alessandra Campo and Simone Gozzano. De Gruyter, Berlin, Boston, pp. 273–298. Available from: <https://doi.org/10.1515/9783110753707-016>.
- Sbriglia Russell (2021): *Notes Toward an Extimate Materialism: A Reply to Graham Harman*. "Open Philosophy" 2021, vol. 4, no. 1, pp. 106–123. Available from: <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0175>; <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/opphil-2020-0175/html>. See also: <https://www.youtube.com/watch?v=IsTHleWu3x0>.
- Sbriglia Russell (2022): *The Subject*. In: *Understanding Žižek, Understanding Modernism*. Eds. Jeffrey R. Di Leo, Zahi Zalloua. Bloomsbury Academic, New York, pp. 222–225.
- Whitelaw Billie and James Knowlson (1978): *Practical Aspects of Theatre, Radio and Television*. "Journal of Beckett Studies" 1978, no. 3, pp. 85–90. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44783121>.
- Žižek Slavoj (2019): *Sex and the Failed Absolute*. Bloomsbury Academic.
- Žižek Slavoj (2019): *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. Verso, London.

## Abstrakt

### O fragmentach. Dzieło sztuki i „ja” – albo nie

W eseju badane są implikacje filozoficzne obecne w późnym, najbardziej enigmatycznym i metonimicznym dziele teatralnym Samuela Becketta *Nie ja*. Implikacje te są bezsprzeczne, mimo że autor *Czekając na Godota* często zaprzeczał swym (sugerowanym przez krytyków) zainteresowaniom filozofią, której – jak twierdził – ani nie czytał, ani nie rozumiał. Wspomniana sztuka jest jednak dziełem głęboko ontologicznym, a metonimia w jego obrazie scenicznym przywołuje klasyczną filozoficzną zagadkę, dotyczącą relacji części (tu: utworu lub jego fragmentu) do całości. Jest to kwestia, która Becketta intrygowała przez większą część jego twórczego życia.


**Słowa kluczowe:** fragmenty, modernizm, romantyzm, ontologia, metonimia, Samuel Beckett, James Joyce, Immanuel Kant, Julia Kristeva, Slavoj Žižek



DYSKUSJE, OMÓWIENIA, GLOSZY



Anna Gwadera-Dec

UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH  
e-mail: [anna.gwadera-dec@us.edu.pl](mailto:anna.gwadera-dec@us.edu.pl)  
 <https://orcid.org/0000-0002-1141-1206>

## Radość czytania (Conrada)

**Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej.* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, 364 s.**

### Abstract

#### The Joy of Reading (Conrad)

**Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej.* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, 364 s.**

The review surveys Agnieszka Adamowicz-Pośpiech's monograph *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*. The study is divided into three parts, which concern separate fields of art – graphic novels and comic books, literary transformations, and theatrical and film productions. The author, conducting a meticulous analysis of selected works, puts forward an innovative thesis that not only Conrad's works but also his biography are subject to adaptations. The publication is a valuable contribution to the field of Conrad studies, significantly supplementing the state of research.

**Key words:** Joseph Conrad (Józef Konrad Korzeniowski), *Heart of Darkness*, Conrad studies, adaptations, multimodality

**Słowa kluczowe:** Joseph Conrad (Józef Konrad Korzeniowski), *Jądro ciemności*, conradologia, adaptacje, multimodalność



Lektura jest pierwsza. Z niej dopiero mogą się wyłonić wszystkie instytucje tekstu i nauki o literaturze.

Krystyna Koziołek

Czy tekst naukowy/krytyczny, napisany zgodnie z zasadami metodologii, może być egzemplifikacją, namacalnym dowodem radości czytania? Potwierdzenie tezy, że analiza i interpretacja nie wykluczają odczuwania radości przeżywania tekstu, znaleźć można w wielu mniej lub bardziej bezpośrednio wyrażonych opiniach badaczy. Przytoczyć tu można chociażby fragment recenzji pod znamienym tytułem *Przyjemność czytania* Marka Oktawiana Bulanowskiego, stanowiący omówienie związku między doświadczeniem czytelnika i twórczością badacza w jednej osobie – Henryka Markiewicza: „Zatem o przygodach lektury Markiewicza można powiedzieć, że są rezultatem przyjemności literackich, jakie wzbudziła w nim bogata spuścizna Irzykowskiego” (Bulanowski 2014: 263–264). Lektura monografii Agnieszki Adamowicz-Pośpiech stwarza sposobność paralelnych doznań. Na ten trop naprowadza odbiorcę wywiad, jakiego udzieliła sama autorka Instytutowi Książki w 2022 roku, bezpośrednio po opublikowaniu pracy (Cieślik 2022). Pola semantyczne używanych przez conradystkę terminów (fascynacja, czytelnicze zachwyty, lektury dla przyjemności, ulubione adaptacje etc.) nie pozostawiają wątpliwości co do faktu, że radość czytania jest tutaj warunkiem pierwszym wszystkich dociekań i interpretacji naukowych.

Praca *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej* (Katowice 2022) Agnieszki Adamowicz-Pośpiech stanowi wypełnienie dotychczasowej luki na gruncie polskiej conradologii, o czym świadczy także patronat honorowy publikacji, nadany przez Polskie Towarzystwo Conradowskie. Autorka, podejmując temat szeroko pojętych adaptacji w odniesieniu do twórczości i biogramu Josepha Conrada, przeprowadza skrupulatną analizę wybranych dzieł. Studium podzielono na trzy części, które dotyczą odrębnych dziedzin sztuki – powieści graficznej i komiksu, przetworzeń literackich oraz przedstawień teatralnych i filmowych. W samym tytule autorka stawia nowatorską tezę, że adaptacjom podlegają nie tylko dzieła Conrada, ale także jego biografia, którą traktuje jak odrębny tekst kultury, stanowiący m.in. tworzywo literackie. Twórcą konceptu, po który sięgnęła Agnieszka Adamowicz-Pośpiech, jest Zdzisław Najder postulujący przekształcenie badań biograficznych w studium kultury (zob. Najder 2000: 20–21). W świetle jego ustaleń biografia „rzuca nowe światło nie tylko na poszczególne dzieła pisarza, ale i na kulturę(-y), w której powstała” (Adamowicz-Pośpiech 2022: 19). Autorka monografii szczególną uwagę poświęca teorii adaptacji, mechanizmom i środkom, którymi posługują się ich twórcy. Badaczka, świadoma konsekwencji zmiany medium (język-obraz, język-film/teatr/słuchowisko), przeprowadza szeroko zakrojoną komparatystyczną analizę wybranych przez siebie utworów. Wyodrębnia trzy sposoby wykorzystania sylwetki

Conrada przez artystów: adaptację wyłącznie biografii, łączenie biografii i twórczości oraz przetwarzanie wyłącznie jego dzieł.

Część pierwsza, zajmująca niemal połowę publikacji, dotyczy analizy adaptacji w formie powieści graficznych i komiksu. Przedstawiono w niej pięć utworów: *Jądro ciemności. Powieść graficzna* Catherine Anyango i Davida Z. Mairowitza, *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności* Toma Tirabosco i Christiana Perrissina, *Joseph Conrad's Heart of Darkness* Petera Kupera, *Au coeur des ténèbres* Séphane'a Miquela i Loica Godarta oraz *Niesamowite opowieści Josepha Conrada* Łukasza Godlewskiego i Macieja Jasińskiego. Autorka, świadoma uwarunkowań gatunkowych poszczególnych tekstów, przeprowadza precyzyjną analizę środków artystycznych, charakterystycznych dla kodu wizualno-werbalnego. Na szczególną uwagę zasługują perfekcyjnie dobrane ilustracje, ułatwiające percepcję tego rozbudowanego dociekania. Autorka sięga po szeroki zasób swojej wiedzy o postaci i twórczości Conrada, i.a. wykazując nieprzypadkowe podobieństwo wizerunku Marlowa z dzieła Anyango i Mairowitza do portretu Josepha Conrada z epoki oraz wysoką zbieżność stylu rysowniczego niektórych elementów utworu *Au coeur des ténèbres* do kultowych ilustracji Johna Tenniela do *Alicji w Krainie Czarów* Jonathana Carrolla (co stanowi nowatorski wkład w interpretację francuskiego utworu). Podkreśla także kilkakrotnie wpływ filmu *Czas apokalipsy* F.F. Coppoli na graficzne walory omawianych dzieł, a przede wszystkim na wykorzystane środki artystyczne. Badaczka wykazuje, że stanowi to typowy przykład cyrkulacji pamięci kulturowej, która sprawia, że „kolejne adaptacje nie sięgają już do pierwowzoru, lecz są polemiczne wobec poprzednich adaptacji i/lub oddziałują na siebie” (Adamowicz-Pośpiech 2022: 39). Na wyróżnienie zasługuje analiza metod przeniesienia literackich zabiegów stylistycznych na grunt graficznych środków wyrazu – przekodowania koniecznego przy zmianie medium (z języka na obraz). Efektem dokonanych badań są liczne, autorskie, pieczołowicie opracowane schematy przestrzenne, ilustrujące te sposoby przedstawienia i/lub orientację przestrzenną grafik, które niosą ze sobą nieoczywiste dla laików znaczenia, wpływające na interpretację utworów.

Druga część monografii poświęcona została materii literackich przetworzeń. Autorka, świadoma niemal wszechobecności motywów conradystycznych w literaturze polskiej i światowej, dokonuje selekcji tekstów wartych uwagi. Sama podejmuje się opracowania przetworzeń tematu conradowskiego, które ukazały się po roku 2000 i nie były do tej pory poddawane analizie. Są to: Jacka Dukaja *Serce ciemności*, Jakuba Małeckiego *Dżozef* i Eustachego Ryłskiego *Warunek*. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech ponownie przeprowadza precyzyjną analizę literaturoznawczą wymienionych dzieł. W wypadku rozdziału poświęconego utworowi Jacka Dukaja, sięga po teksty towarzyszące wydaniu spolszczenia *Jądra ciemności*, gdyż stanowią one klucz interpretacyjny tej publikacji (Dukaj 2017; Sobolewska, Bendyk 2017). Ponadto zwraca uwagę, że Jacek Dukaj dokonał pierwszego przetworzenia noweli

Conrada w opowiadaniu *Serce mroku*. Analizując *Serce ciemności*, Agnieszka Adamowicz-Pośpiech posługuje się tezami medioznawcy Marka Hendrykowskiego, dotyczącymi narzędzi adaptacji, przenosząc je na grunt literaturoznawstwa (Adamowicz-Pośpiech 2022: 22–23; Hendrykowski 2013: 179). Wynotowując i omawiając liczne fragmenty tekstu Jacka Dukaja, wykazuje, że pisarz posłużył się amplifikacją, eksplikacją, inwersją, jak również kompresją i redukcją, pisząc na nowo *Jądro ciemności*. Pewien niedosyt powoduje fakt, iż autorka nie pogłębiła analizy poprzez przywołanie podstaw retoryki, które – w przypadku licznych i różnorodnych Dukajowych zabiegów amplifikacji – poszerzałyby znacząco pole interpretacyjne, a także stanowiłyby przyczynek metodologiczny, ważny ze względu na transobszarowość dociekań. Skromne omówienie zabiegów kompresji i redukcji skutkuje zatarciem granic pól semantycznych obu terminów i ich praktycznego odniesienia do tekstu Dukaja. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech pobieżnie traktuje problem współczesnienia języka przez Dukaja. Wyróżnia jedynie, bez szerszego kontekstu interpretacyjnego: stosowanie kolokwializmów, wyrażen niegramatycznych, wykorzystanie żargonu korporacyjnego, zbieżność z językiem bieżących reklam i polityki oraz użycie wulgaryzmów. Wykazuje co prawda, że z jednej strony środki te potencjalnie zwiększają dostępność treści dla młodego czytelnika (którego określa jako zdefiniowanego odbiorcę adaptacji Dukaja), z drugiej zaś mają pokrycie w biografii Josepha Conrada. Pisarz bowiem starał się odwzorowywać w swoich utworach żargon branżowy – marynarski – obfity w wulgaryzmy. Spotykało się to jednak z dezaprobatą wydawców i redaktorów, którzy wymuszali na autorze językowe zmiany w tekstach (Adamowicz-Pośpiech 2013: 87–166). Autorka niestety nie podejmuje się krytyki zabiegu współczesnienia dokonanego przez Dukaja, który obok słów rodem z XXI wieku, symultanicznie wprowadzał wyrazy nieprzystające do tych czasów, jak na przykład jegry, janczar, gangrena, podagra, wodewil czy klinczować.

Analiza pozostałych dwóch powieści skupia się wokół wątków przewodnich. W przypadku *Dżozefa* są to halucynacje, a dla *Warunku* – widma. Tym samym w opracowaniu powieści Ryłskiego badaczka sięga po koncepcję filozoficzną Jacques’a Derridy – widmontologię i jej podporządkowuje interpretację utworu. Wyróżnia kilka poziomów występowania widmowości tekstu: scenerię, fabułę, jak również kreację bohaterów, i każdy z nich skrupulatnie bada.

Trzecia część dotyczy adaptacji teatralnych i filmowych. Wielkim zdziwieniem napełnia czytelnika monografia nieobecność w tym rozdziale filmu F.F. Coppoli *Czas apokalipsy*, który stanowi jeden z punktów odniesienia we wcześniejszych rozdziałach (łącznie z analizą grafiki). Nie znalazło się tutaj także jasne uzasadnienie dla tego pominięcia. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech skupia się w tej części na sztukach teatralnych (*Conrad* Ingmara Villqista, *Wyspiański/Conrad* Tomasza Mana) oraz omawia niezrealizowany scenariusz filmowy, który zaadaptowano na słuchowisko radiowe (*Zwycięstwo* Harolda Pintera). Analiza sztuki Villqista zawiera zdjęcia ze spektaklu

wystawionego w Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego w Katowicach w 2017 roku. Natomiast omówienie filmowych wizji Pintera, zrealizowanych ostatecznie w formie słuchowiska, obejmuje obszerne cytaty z tego utworu, które zostały zanalizowane według wspomnianej już i stosowanej przez badaczkę propozycji Hendrykowskiego. Autorka przygląda się również funkcji ciszy w słuchowisku, ze względu na to, jaką wagę do pauz przykładał jego twórca.

W zakończeniu monografii Agnieszka Adamowicz-Pośpiech stawia pytanie o kwestię istnienia i sposób funkcjonowania marki „Conrad”, wychodząc tym samym poza obszar dociekań literaturoznawczych. Konsultacjom ze specjalistą z zakresu kreowania marki osobistej, Tomaszem Sańpruchem, zawdzięcza badaczka możliwość podjęcia próby dokonania syntezy różnorodnych przedsięwzięć, wykorzystujących postać i nazwisko polskiego pisarza w działaniach marketingowych. Bierze na warsztat pierwotne reklamy twórczości Conrada, jak i te, w których później występował jako podmiot reklamujący, już na etapie ugruntowania swojej kariery (zarówno on, jak i jego twórczość). Na gruncie polskim autorka przywołuje w tym miejscu przykład wybijania monet i emisji znaczków z wizerunkiem pisarza. Ponadto omawia kreacje marki „Conrad” w Roku Conrada (2017) oraz znamienne motywacje twórców Festiwalu Conrada, dla których nazwisko pisarza jest niemal wyłącznie gwarantem jakości i rozpoznawalności.

Cennym elementem pracy Agnieszki Adamowicz-Pośpiech jest aneks, w którym autorka zamieszcza krótkie opracowania czterech tłumaczeń *Jądra ciemności*: Patrycji Jabłońskiej, Jędrzeja Polaka, Barbary Koc oraz Magdy Heydel. Udało się badaczce bardzo trafnie wykazać, że tłumaczenie Jabłońskiej wydane przez wydawnictwo Greg w serii Lektura z Opracowaniem jest, ze względu na edycję tekstu, sprzeczne z zamysłem twórczym Conrada. Umieszczenie nakazów interpretacyjnych pośród tekstu źródłowego zaburza znacząco jego recepcję i możliwość analizy stylistycznej. Słusznie i odważnie autorka wskazuje, że interpretacja jednego z kluczowych fragmentów noweli jest błędna. Dokonując metaanalizy, opisuje też kontekst wydawniczy i parateksty przekładów, wskazując, że wielokrotnie to one są źródłem refrakcji (profilowania tekstu), a nie sam tekst tłumaczenia.

Publikacja Agnieszki Adamowicz-Pośpiech to cenny wkład w dziedzinę studiów conradologicznych, znacząco uzupełniający stan badań jako źródło odniesień i nowych perspektyw badawczych. Bez wątplenia autorka wykazała się znakomitym warsztatem metodologicznym, a dzięki wykorzystaniu szerokiego repertuaru multidyscyplinarnych narzędzi badawczych jej ustalenia stanowią istotną część transgranicznych studiów komparatystycznych. Pasja jest tu jednak prymarnym gwarantem jakości. Nie dziwi więc radość lektury, jaka staje się udziałem czytelnika monografii i badacza w jednej osobie.

## Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka (2013): *Seria w przekładzie: polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka (2022): *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Bulanowski Marek Oktawian (2014): *Przyjemność lektury*. „Przestrzenie Teorii”, nr 22, s. 263–267.
- Cieślik Krzysztof (2022): *Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: zawsze przyciągała mnie literatura, która bada dylematy moralne*. <https://instytutksiązki.pl/aktualnosci,2,nocny-stolik-73-agnieszka-adamowicz-pospiech-zawsze-przyciagala-mnie-literatura-ktora-bada-dylematy-moralne,7557.html> [dostęp: 20.12.2023].
- Dukaj Jacek (2017): *Żyj mnie*. „Książki”, nr 3, s. 91–92.
- Hendrykowski Marek (2013): *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Teorii”, nr 20, s. 175–184.
- Koziołek Krystyna (2017): *Czas lektury*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Markiewicz Henryk (2011): *Czytanie Irzykowskiego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Najder Zdzisław (2000): *Sztuka i wierność: szkice o twórczości Josepha Conrada*. Uniwersytet Opolski, Opole.
- Sobolewska Justyna, Bendyk Edwin (2017): *Transfuzja ciemności. Jacek Dukaj o nowym przekładzie „Jądra ciemności” Josepha Conrada*. „Polityka”, nr 46, s. 86–87.

## Abstract

### La gioia di leggere (il Conrad)

**Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: *Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada w kulturze współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, 364 s.**

Questa recensione è dedicata alla valutazione della monografia di Agnieszka Adamowicz-Pośpiech *Adattamenti della biografia e delle opere di Joseph Conrad nella cultura contemporanea*. Lo studio è diviso in tre parti che riguardano aree distinte dell'attività artistica del Conrad: *graphic novel* e fumetti, trasformazioni letterarie e produzioni teatrali e cinematografiche. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech, attraverso un'analisi approfondita delle opere selezionate, avanza una tesi innovativa secondo cui non solo le opere di Conrad sono soggette ad „adattamenti”, ma anche elementi della sua biografia. La pubblicazione costituisce un prezioso contributo nel campo della ricerca sul Conrad (conradologia), integrando in modo significativo la conoscenza sull'opera dello scrittore.

**Parole chiave:** Joseph Conrad (Józef Konrad Korzeniowski), *Cuore di tenebra*, ricerca sul Conrad (conradologia), adattamenti, multimodalità



Redakcja: Aleksandra Paliczuk, Katarzyna Więckowska, Krystian Wojcieszuk

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](http://www.journals.us.edu.pl) oraz na stronie [www.fabricalitterarum.com](http://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](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 14,5.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2658-185X

4 4



9 772658 185408

Więcej o książce

