

The background of the cover is a dramatic, close-up photograph of intense orange and yellow flames. In the bottom left corner, a portion of a human skull is visible, its dark, hollow eye sockets and nasal cavity contrasting with the bright fire.

Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2007





Aleksander Nawarecki

Aleksandra Źabjek

Mario Petrone

Zbigniew Kadłubek

Anna Cerbo

Tadeusz Sławek

Enzo Albano

Michaela Böhmig

Genius loci
w kulturze europejskiej:
Kampania i Neapol

Szkice komparatystyczne

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2522

Genius loci
w kulturze europejskiej:
Kampania i Neapol

Szkice komparatystyczne

pod redakcją
Tadeusza Sławka i Aleksandra Wilkonja
przy współudziale
Zbigniewa Kadłubka



Redaktor serii: Komparatystyka Literacka i Kulturowa
Tadeusz Sławek

Recenzent
Ewa Rewers

1786/2522



BG 359598

Spis rzeczy

Wprowadzenie

(Tadeusz Sławek, Aleksander Wilkoń)

7

Aleksander Nawarecki

„Nasz naród jak lawa”

Romantycy polscy pod Wezuwiuszem

9

Aleksandra Żabjek

Zakochać się w Neapolu

Genius loci po słoweńsku

27

Mario Petrone

Luisa Sanfelice,

czyli o pewnym aspekcie *genius loci* Neapolu

38

Zbigniew Kadłubek

Gwardia przyboczna życia

— geniusze miejsc, lary i św. January

43

Anna Cerbo
Neapol i neapolitańczycy
w twórczości Giacoma Leopardiego

63

Tadeusz Sławek
Vedi Napoli, e poi muori!
Neapol i *genius loci*

82

Enzo Albano
Francesco M. Pagano
O neapolitańskim filozofie, prawniku i męczenniku rewolucji

128

Michaela Böhmig
Mit południowych Włoch w poezji rosyjskiej
z przełomu XIX i XX wieku

138

Indeks nazwisk

159

Riassunto

167

Summary

169

Wprowadzenie

Studia zebrane w przedstawianym Czytelnikowi tomie są owocem zainteresowania przestrzenią nie jako zwykłym „pojemnikiem”, w którym upływa życie człowieka, lecz jako podstawowym ontologicznym żywiołem, bez którego nasze bytowanie nie byłoby możliwe. Chodzi zatem najpierw o to, by — nim zajmimy się tym czy innym konkretnym miejscem — odnowić poczucie wagi i znaczenia przestrzeni jako siły kształtującej emocjonalne i racjonalne sposoby konstruowania egzystencji. Bez wątpienia mamy rację, gdy nasuwa się nam na myśl pojęcie „krajobraz”, ale szybko zdamy sobie sprawę z tego, że sens przestrzeni, który chcemy przekazać, posługując się terminem „pejzaż”, niezależnie od tego, dokąd nas zaprowadzą nasze rozważania, bierze początek także w elemencie „a-naturalności”, poczuciu specyficznego braku w naturze, braku mobilizującego nas do podjęcia kompensujących działań. John Barrell w swej dawnej, lecz wciąż ważnej książce o poezji Johna Clare’a, zauważając znaczenie malarstwa Nicolasa Poussina i Claude’a Lorraine’a dla ukształtowania się naszego sposobu myślenia i reprezentowania przestrzeni, pisze, że „[...] na tym wczesnym etapie tworzenia się tej tradycji pejzażu [...] nie wchodziło w rachubę to, aby obraz przedstawiał jakieś miejsce, określoną dolinę inaczej, niż tylko w nader ogólny sposób; malarz malujący z natury czy poeta opisujący pole widzenia niechybnie w wysokim stopniu zmieniliby układ przedmiotów tak, aby zadowolić wymagania kompozycji całości”¹. Tak jak Carl Sauer, myślimy „o pejzażu

¹ J. Barrell: *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730—1840. An Approach to the Poetry of John Clare*. Cambridge 1972, s. 11.

(*landscape*) jako o obszarze utworzonym z wyraźnego układu form zarówno fizycznych, jak i kulturowych”².

Eseje autorów związanych z Uniwersytetem L’Orientale w Neapolu i z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach podejmują tematykę pejzażu Kampanii, ze szczególnym miejscem, jakie zajmuje w nim Neapol, jako rekoniesans i zapowiedź dalszych prac nad tematyką *genius loci*, którą rozumiemy jako badanie sposobu zapisu i opisu przestrzeni będącej podstawową sytuacją bytową człowieka, która nie tylko jest splotem historycznych, estetycznych, ekonomicznych czy politycznych okoliczności, określających nasze decyzje, ale którą także modyfikujemy swym działaniem. Owo sprzężenie zwrotne jest tym, co szczególnie interesujące w relacjach między człowiekiem a przestrzenią. Za słuszną uznajemy myśl Davida Wyatta, że istnieją dwie fazy lokalizowania się człowieka w przestrzeni: to, co w sposób zrozumiwały zaczyna się od topografii, kończy się na historii jako na zapisie metod naszego zakotwiczenia się w miejscu:

Aby kultura była umiejscowiona, musi ona jednocześnie być reakcją na pewne miejsce i zapisem owego reagowania. [...] „Ziemia” zaczyna się od gleby, pejzażu, terytorium, lecz przechodzi w pismo, historię, literaturę. Umiejscawiamy się nie tylko poprzez samo miejsce, ale także poprzez językowy zapis naszego poczucia miejsca³.

W nadziei, że zebrane tutaj teksty będą sprzyjać refleksji nad podstawowym dla wszystkich zagadnieniem miejsca, w którym zamieszkujemy i które współtworzymy naszym życiem, polecamy je uwadze Czytelnika.

² C.O. Sauer: *The Morphology of Landscape*. In: *Idem: Life and Land*. Berkeley 1963, s. 321.

³ D. Wyatt: *The Fall into Eden. Landscape and Imagination in California*. Cambridge 1986, s. 15.

Tadeusz Sławek
Aleksander Wilkoń

Neapol—Katowice, luty 2005 r.

Aleksander Nawarecki

„Nasz naród jak lawa” Romantycy polscy pod Wezuwiuszem

Mówią, że człowiek, który widział ducha, nigdy już nie będzie wesoły. O moim ojcu można by powiedzieć coś wręcz przeciwnego: nigdy nie poddał się bez reszty ponurym nastrojom, bo zawsze mógł wspominać Neapol.

Johann Wolfgang von Goethe: *Podróż do Włoch*

Boże mój! Kto w Neapolu, ten powinien z Golfem i Wezuwiuszem się zadawać, bo to są duchy miejsca, ale nie z ludźmi, bo to są miejsca płazy i muszle.

Zygmunt Krasiński: *List do Delfiny*

1. Powitanie

Rankiem 7 maja 1830 roku pocztowy dyliżans ruszył w kurs z Rzymu do Neapolu. Po opłaceniu 10 skudów, do karety zaprzęgniętej w cztery konie wsiadło sześcioro pasażerów: Włoch, dwóch Szwedów i troje Polaków, a wśród nich Adam Mickiewicz. Wetura po kolei mijała miejscowości: Genzano, Velleri, Cisterna, Torre di Tre Ponti, Mesa, Bocca di Fiume, Ponta Maggiore, Terracina, Fondi (komora celna na granicy), Mola di Gaeta, Garigliano, Santa Agata, Saparansi, Kapua, Aversa. Proszę wybaczyć mnogość szczegółów, ale znamy ich znacznie więcej; choćby to, że bawoły spotkane na tej trasie mają rogi zakrzywione w tył, a wzdłuż drogi, tuż za Gaetą, „[...] aloes rośnie dziko jak u nas łopuchy”. Detali jest wręcz bez liku, bo notujący je Antoni Edward Odyniec przekonany był o wadze każdej informacji. Dokumentował przecież najważniejszą podróż polskiego romantyzmu — eu-

ropejską eskapadę Mickiewicza! Zapisywał to, co widział (podobnie jak Goethe w *Podróży włoskiej*), i to, co usłyszał od Adama (podobnie jak Eckermann w *Rozmowach z Goethem*). A czasem też rymował swoje wrażenia z ironicznym dystansem (podobnie jak Byron, wszak i on sam był poetą). Pod wieczór następnego dnia utrudzony kronikarz zdrzemnął się w kabriolecie, dopóki nie zbudził go okrzyk konduktora: „Ecco Napoli!”:

Otworzyłem oczy i widzę — notuje Odynieć — księżyc w pełni na niebie (ale jakim niebie!) świeci nad morzem (ale jakim morzem!), uładzonym jak szyba zwierciadła, mieniącym się jak w tęczę opalu, a rozciągającym się w przestrzeń bez końca! A nad nim w amfiteatr, w półkole, na tle masy i ciemnej zieloności drzew, bielejące w świetle księżyca: domy, gmachy, kościoły, wieże skupione lub rozsiane od góry do dołu! A dalej w mgle błękitnawej, w bok morza, pasmo gór i na ich czele mroczny, groźny, odosobniony, pod baldachimem z dymu zaczerwienionego od spodu jakby łuną pożaru — Wezuwiusz!¹

Otwieram oczy i budzę się w rajskim królestwie Wezuwiusza — taki jest sens tej ekstatycznej wypowiedzi. Ale czy można ufać poetyckiej egzaltacji podróżnika, skoro chwilę wcześniej wyznał, iż Neapol

[...] tak poetyczne sprawił na mnie wrażenie, jak gdyby na przykład nasz parafialny młodzieńczyk wprost z bryczki wszedł nagle na teatr i ujrzał primabalerinę w gazach, w kwiatkach, w podskokach, i to w świetle ogniów bengalskich².

Odynieć najwyraźniej przestraszył się siły swojego zachwytu. Nocny widok Neapolu wydał mu się bowiem zjawiskiem spoza rzeczywistości, jakby sceniczną iluzją, w której Wezuwiusz staje się machiną miotającą fajerwerki. Podróżny zmieniony w teatralnego widza wstydzi się swego młodzieńczego uniesienia i prowincjonalnej naiwności. Chce odzyskać krytyczny dystans, a zatem ucieka się do autoironicznych żartów. Ale to zaledwie część powitalnej gry, jaka toczy się na progu Neapolu. Cytowaliśmy dotąd środkowe partie listu, tymczasem jego początek brzmi jeszcze bardziej literacko — i więcej w nim pozy, sztuczności i wielosłowa:

O! Czarodziejski grodzie Partenopy!
Kto nie drgnie w sercu wieszczymi pochopy
Widząc te niebios lazuruowe stropy,
To zwierciadlane morze u twej stopy,

¹ A.E. Odynieć: *Listy z podróży*. Oprac. M. Dernałowicz. T. 2. Warszawa 1961, s. 322.

² Ibidem, s. 321.

To napowietrzne gwiazd, nie iskier snopy,
Koroną góry — gdzie Wulkan z cyklopy
Kują pioruny i smolne ukropy
Warzą na ognia sodomskie potopy,
I ten kraj-ogród, ten Eden Europy,
Gdzie gryzać lauru liść, jak antylopy,
Lada muł gotów za Pegazem w tropy
Piąć się na „skałę pięknej Kalijopy”,
Myśląc, że rymów zebrałem pół kopy,
Ma już hymn godny grodu Partenopy!³

Ta rymowanka jest oczywiście żartem, ale by uniknąć wątpliwości, autor listu dodaje: „Ja tego wcale nie myślę, a więc i ten muł nie odnosi się do mnie”. I tym razem Odyniec czuje się zażenowany swoim mułowatym czy raczej krowim zachwytem, ale też nie do końca może się go wyprzeć. Jakże się męczy, jakże zwodzą go własne wrażenia i słowa! Ale to przecież nie on jest geniuszem poezji ani głównym bohaterem opowieści, lecz Mickiewicz. Co dzieje się z Adamem? Informacja na ten temat, dosyć lakoniczna, znajduje się dopiero pod koniec listu, tuż po bedekerowej wyliczance mijanych stacji. Ostatnim punktem pokonanej trasy była Aversa, a tam:

Widoków szczególnych żadnych. Zboże, drzewa i między nimi rozwieszony girlandami winograd. Ale widziałem już Wezuwiusz!!! Ujrzelśmy go z wierzchu jednej góry. Nie odpowiedział wszakże mojej wyobraźni. Wygląda jak skruszona baszta. Adam zdjął sam i kazał mi zdjąć czapkę, aby go powitać⁴.

Uszanujmy powściągliwość Antoniego Edwarda, wyjątkową u tego autora, a trafnie oddającą powściągliwość samego Mickiewicza. Komentarz niech zastąpi inny, wcześniejszy o trzy tygodnie, rzymski fragment zapisków z tej podróży, epizod osobliwy, a zarazem podobny do opisanego:

Godz. 3 min. 10. na drodze.

Widzimy kopułę Św. Piotra. Adam zdjął sam i kazał mi zdjąć czapkę przed tą „tiarą świata”, jak ją nazwał. Pomodliłem się w duchu za was wszystkich. Odtąd już, jak pielgrzymi, piechotą idziemy do Rzymu⁵.

Pokorny gest pątników nie powinien dziwić, bo Wieczne Miasto było zasadniczym celem pielgrzymującego Mickiewicza. A jednak na widok Wezu-

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 330.

⁵ I d e m: *Listy z podróży*. T. 1..., s. 579.

wiusza zachowuje się z podobną powagą i atencją jak wobec „tiary świata”. Znowu powtarza Mojżeszowy gest wobec świętego miejsca.

Podsumujmy te trzy powitania. Przy pierwszych dwóch Odyniec zalewa czytelnika słowami. Najpierw jest to komiczna „aria” na jednym rymie, pełna literackich aluzji od Homera po Kochanowskiego; potem próbka egzaltowanej prozy poetyckiej, z której wyłania się neapolitański nokturn. Wreszcie lakoniczna notatka ze spotkania kolosów: Wezuwiusza i Mickiewicza. Skalę emocji oddaje tylko potrojony wykrzyknik dodany do nazwy miasta. Sam Mickiewicz milczy. Nie trwoni słów, zastępuje je gestem. Jednym tylko gestem. Najprostszym. Zdjęcie czapki najlepiej wyraża hołd dla świętego miejsca i powagę spotkania. Spotkania wielkich duchów.

2. Niewyraźność i stereotypy

Gdy Odyniec po raz drugi odwiedził Pompeje, stwierdził: „Mądre to przysłowie: *bis repetita placent*”. Powtórzenie sprzyja poznaniu prawdy i wyrażeniu uczuć, ale wobec Wezuwiusza nie wystarcza repetycja. Trzeba co najmniej trzech aktów powitania, co nie dziwi, jeśli pamiętamy, że Goethe trzykrotnie zdobywał tę górę i planował jeszcze czwarte wejście. Odyniecowi nie wystarczają rozbłyśki humoru ani okrzyki zachwyty; trzeba pokornego milczenia; tak jakby w języku żywych brakowało słów na wyrażenie neapolitańskiej cudowności. „Jest przysłowie we Włoszech — pisze Odyniec w następnym liście — *Vedi Napoli, e poi muori!* (Obacz Neapol, a potem umieraj)”. Kto patrzy na Neapol z górującym Wezuwiuszem, ten doświadcza niewyraźnego. To przeżycie wzniosłości, które estetycy tradycyjnie kojarzą z fenomenem wulkanów. Już Pseudo-Longinos wyrażał zdziwienie, że zapalony przez nas płomyk nie wydaje się nam „godniejszy podziwu niż kratery Etny, której wybuchy wyrzucają z otchłani kamienie, a niekiedy i strumienie owego ognia z ziemi zrodzonego”⁶. Kant w *Analityce wzniosłości* eksponował „wulkany w całej swej niszczącej potędze”, Schiller zaś pisał wprost „o zdrażliwym kraterze Wezuwiusza”, dostrzegając w nim „budzące grozę i wspaniałe widowisko zmian niszczących wszystko i tworzących na nowo, by znowu niszczyć”⁷. Chateaubriand tak wytrwale kontemplował

⁶ Pseudo-Longinos: *O wzniosłości*. W: *Trzy poetyki klasyczne*. Przekł. T. Sinko. Wrocław 1951, s. 141.

⁷ I. Kant: *Krytyka władzy sądenia*. Przekł. J. Gałęcki. Warszawa 1964, s. 158; F. Schiller: *O wzniosłości*. W: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przekł. I. Krońska i J. Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 184.

tam „przerazającą dostojność natury”, iż zyskał przydomek „Samotnika z Wezuwiusza” („*le Solitaire de Vésuve*”)⁸. Goethe ryzykował życie wśród kamieni miotanych z krateru, ale kiedy już z oddali podziwiał tę „dymiącą górę”, wtedy czuł się jeszcze bardziej bezradny — „brak mi środków do opisanie tego wszystkiego”, opis zaś neapolitańskiego piękna wydawał się daremny: „Można o tym wszystkim mówić i opowiadać, można malować, ale to, co się widzi, przekracza wszelkie wyobrażenie”⁹. Doświadczał ułomności tych przedstawień, a zarazem rozumiał, że to właśnie one kształtują naszą wyobraźnię: „Wszędzie po drodze, z prawa i z lewa natrafialiśmy z bliska na te wszystkie śliczne widoki, znane nam z niezliczonych rysunków”¹⁰. Artyście zagraża bowiem także miły banał popularnych przedstawień. Podobnie rozumował Odyniec piszący do Chodźki:

A teraz cóż ci powiem o Neapolu? Pamiętasz, jak kiedyś w Zalesiu u księżny Ogińskiej admirowaliśmy dwa jego widoki, bodajże przez Canalettego [sic!] i nie chcieliśmy wierzyć pannie Amelii, żeby oryginał mógł być piękniejszy niż portret? Teraz widzę, że tak jest w rzeczy samej, ale czyż ja językiem lub piórem odmaluję go lepiej niż pędzlem? Kusić się nawet o to nie myślę [...]. Maluj go sobie dalej sam w wyobraźni!¹¹

A w następnym liście przypieczętuje przewagą pędzla nad piórem, posyłając przyjacielowi widoczek Wezuwiusza o walorach dewocyjnej pamiątki, bo kupiony jak „obrazek na cudownym miejscu”.

Mickiewicz nie łamał jeszcze pióra, ale też czuł ów respekt dla niezwykłości Neapolu, czuł go tym mocniej, że zwracał się do kochanej i bezskutecznie adorowanej Henrietty Ankwiczówny. W liście zaadresowanym do jej matki, Zofii, pisał:

O moich podróżach odkładałam do przyszłego listu dokładny raport. Niestety, panna Henrietta zna Neapol lepiej ode mnie, a o kraterze Wezuwiusza tyle słyszała opowiadań, ile menuetów *Don Juana* i rondo Herza. Wystąpię przeciw z opisem krateru i świątyni Paestum. [...] Dodam tylko, że mój pobyt w Neapolu nie bardzo zachwyca, może to wskutek złego humoru i niedobrego zdrowia. Powietrze tutaj zgoła mi nie służy¹².

⁸ Por. I. Grudzińska-Gross: *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna*. Przekł. B. Shallcross. Warszawa 1955, s. 170.

⁹ J.W. von Goethe: *Podróż włoska*. Przekł. i oprac. H. Krzeczowski. Warszawa 1980, s. 168, 189.

¹⁰ Ibidem, s. 178.

¹¹ A.E. Odyniec: *Listy z podróży*. T. 2..., s. 332—333.

¹² A. Mickiewicz: *Listy*. Część I. W. Idem: *Dziela*. (Wydanie Narodowe). T. 14. Warszawa 1955, s. 535—536.

Mickiewicz zdaje sobie sprawę, że niełatwo zaimponować osobie obytej w Italii, która w Rzymie była jego anielskim *cicerone*. Powątpiewa też w oryginalność swojej relacji z Wezuwiusza, skazanej na rywalizację z legionem sławnych poprzedników i zalewem spetryfikowanych wyobrażeń. Więc szarżuje, próbując przelicytować konkurentów — „Mam jeszcze coś ciekawszego: byłem w Sycylii w czasie trzęsienia ziemi i wybuchu Etny”¹³. W sukurs idzie mu Odyniec, którego zdaniem Adam nie myślał umierać na widok Neapolu, lecz zapragnął „widzieć dalszy jeszcze punkt południowy i — jak mówi — małżonkę Wezuwiusza, Etnę”. Ale z korespondencji Mickiewicza z Franciszkiem Malewskim wiadomo, że ambitny podróżnik nie widział zachmurzonej Etny, a trzęsienie ziemi po prostu przespał¹⁴.

Wyprawa na Sycylię przyniosła zatem rozczarowanie, a rzekome dreszcze zdają się błagą służącą epatowaniu nieosiągalnej kochanki. Przeciwwstawienie łgarstw, adresowanych do pań, szczerości wobec przyjaciół wydaje się jednak naiwne. Należy raczej sądzić, że w obu relacjach, zarówno tej miłosno-uwodzącej, jak i koleżeńsko-serdecznej, posługiwał się Mickiewicz inną figurą niewyraźności. Balansował raczej, podobnie jak inni wędrowcy, między poczuciem braku słów (wzniosłość) a jałowością ich nadmiaru (banał konwencji).

3. Na Wezuwiusz!

Mickiewicz wszedł na Wezuwiusz 1 czerwca 1830 roku, a dokładnie sześć lat później, także w czerwcu, w tym samym miejscu stanął Juliusz Słowacki. Oto dwa „słońca” polskiej poezji znalazły się na szczycie krateru! Porównanie relacji z tych zdarzeń, tj. listu Odyńca z listem Słowackiego do matki, wydaje się ekscytujące, tymczasem oba sprawozdania więcej zawierają podobieństw niż różnic. Przypominają nadto relacje innych polskich turystów, a także słynnych poprzedników: Goethego i Madame de Staël. Pewnie dlatego, że scenariusz wyprawy i amplituda emocji nie uległy w tym czasie większym wahaniom¹⁵. Istotne odmienności ujawniły się dopiero na wierzchołku, gdzie wszystko zależało od aktywności wulkanu. A poza tym — rutyna. Wszyscy zwracali uwagę na naturalną granicę żywej zieleni i mar-

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 542.

¹⁵ Scenariusz wypraw tylko nieznacznie zmienił się na początku XX wieku wraz z budową kolejki krzesełkowej. Bardzo staranne porównanie współczesnych realiów z romantycznymi świadectwami przeprowadził Bronisław Biliński: *Kwerenda pustelnicza. Ze Słowackim na Wezuwiuszu*. „Nowa Kultura” 1960, nr 3.

twjej gleby wulkanicznej, wszyscy też odpoczywali obok domku pustelnika. Obowiązkowo raczyli się dojrzewającym tam winem *Lacrima Christi* i snuli rozważania o naturze malowniczych przewodników — lazzaronów. W tym samym miejscu spoglądali w stronę Neapolu, a potem kontemplowali strukturę lawy, żużlu, popiołów i siarkowego nalotu, zgodnie kojarząc je z piekłem. I bodaj tylko Słowacki błysnął tu infernalnym konceptem antycypującym fantazmaty Vernowskiej *Wyprawy do wnętrza Ziemi*:

Na wulkanie przychodziły mi do głowy różne dziwaczne myśli. Na przykład — myślałem sobie, że nie byłoby cudem wielkim przyrodzenia, gdyby trumny złych ludzi, zakopane w ziemi, przerzynały się przez nią jak strumienie i wpadały podziemnymi drogami do żaru wulkanicznego¹⁶.

Od chóru zgodnych opinii może jeszcze bardziej odbiega głos przyrodniej siostry Słowackiego, Hersylii:

Widziałam Herculanium, Pompeję, wszystko, co jest bardziej ciekawe, oprócz Wezuwiusza, ale to sekret i Ty o tym nie mów. Opowiem Ci najdokładniej, co to jest, jak on wygląda, i nie widząc, doskonale mam wyobrażenie. Był Julek, Teofil, fatyga tak wielka, że trzeci z nimi idący omdlewał kilka razy, mając piersi słabe, będąc ciągniętym przez gidów, jadąc pierwszy na osle. Kobiety unoszą, ale to niesienie, z takim trudem niosących połączone, tak jest straszne, z taką obawą osunięcia się nogi, żem wyrzekła się widzenia, tym bardziej jak mi powiedziano o kilku napisach, że trud nie jest wart tego, co się widzi, czyli bardziej, bom źle napisała — to, co widzisz, nie warte trudu Twego, jakiś poniósł¹⁷.

Można zatem wiedzieć wszystko o Wezuwiuszu, nie wchodząc nań! Tak był sławny, obgadany i opisany, że wydawał się „spalony” dla ambitniejszych piór. A jednak Mickiewicz, który w trakcie włoskiej podróży zupełnie nie używał pióra, właśnie tu zrobił wyjątek i spisał „raport” z wyprawy. Jego powstanie i rychłą przesyłkę szumnie zapowiedział już w cytowanym liście do Ankwiczej („Wystąpię z opisem krateru”) i co więcej, korzystając z okazji, wysłał tenże tekst do druku w „Tygodniku Petersburskim”. Niestety, artykuł się nie ukazał, korespondencja z Ankwiczami nie zachowała się w całości, a sam autograf „raportu” zaginął bezpowrotnie, jakby go porwały zazdrosne duchy.

¹⁶ J. Słowacki: *Listy do matki*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 11. Wrocław 1949, s. 268.

¹⁷ List Hersylii Januszewskiej do Jerzego Mianowskiego, Neapol, sierpień 1836 r. W: *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Słowackich*. Oprac. S. Makowski, Z. Sudolski. Red. E. Sarymowicz. T. 1. Warszawa 1960, s. 648—649.

4. Dymiący wulkan i cygaro

Przepadł szczegółowy raport wieszczka, ale z osobistej relacji Mickiewicza ocalało jedno esencjonalne zdanie zawarte w liście do Malewskiego: „Byłem w Kraterze Wezuwiusza nad samą paszczą i zajrzałem mu w gardziel, w jego ogniu zapaliłem łaskę i cygaro”¹⁸. Brzmi to jak przechwałka pogromcy potworów, co jednak trzeba uzupełnić informacją, iż sejsmiczny olbrzym trwał wówczas w dobrotliwej drzemce. Rozczarowani tym faktem zdobywcy zamiast piekielnego żaru zobaczyli płomień na miarę ludzkiej wyobraźni: taki „jak w hucie”, „jak z pieca”, a nawet „jakby na patelni”. Dlatego mogli śmiało przykleknąć nad rozjarzoną szczeliną i zapalić cygara, a niedopałki, jak notuje Odyniec, „na pamiątkę sobie zachować”¹⁹. W tym romantycznym geście ocalania pamiątek jest jednak coś błazeńskiego, wszak święty płomień natury zostaje komicznie pomniejszony i zduszony w niedopałku! Podobną dezynwolturą, już u stóp Wezuwiusza, popisuje się Słowacki: „Chodziłem po ulicach Pompei z cygarem w zębach jak po spalonej wiosce”. Z lodowatą obojętnością traktuje cmentarzysko lawy, natomiast o paleniu tytoniu pisze z zastanawiającą namiętnością. Spory passus następnego listu do matki wypełnia reklama palenia lulki, którą z pasją aplikował wujowi: „[...] nauczyłem go pławić myśli na falach błękitnego dymu i ziarno padło na dobrą rolę — dymi ciągle jak komin, a jeżeli Sylka wróci czarniejsza niż była, to nie od słońca neapolitańskiego, ale od ciągłego wędzenia się przy tureckim tytoniu”²⁰. Podobne motywy znajdziemy także na samym początku jego niedokończonych, włoskiej powieści pt. *Pan Alfons*. Jej tytułowy bohater pojawi się „pod warkoczem dymu czarnego” na pokładzie parowca płynącego do Neapolu, z cygarem „della Fama” w zębach:

Nad nim tęcza czarna przecięła niebo całe od południa ku północy... tęcza z dymu, gorąca jeszcze, pełna iskier, jak gdyby z wulkanu wyrzucona... miodra... i w przezroczu miedzianego koloru... Skry czerwone jak listki po niej latają... gwiazdy błękitne jak płatki śniegu przez nią migocą i topnieją w niej i gasną... Pan Alfons patrzy na nie... Westchnął i zapalił cygaro...

Wtem wiatr skłębził tuman dymu — zniżył go i nakrył nim jak czarnym rozjadem, posagową grupę wojażerów stojących na samym zadzie pokładu [...]. Tu się pan Alfons uderzył w głowę, przypomniał sobie, że cyga-

¹⁸ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 14..., s. 541.

¹⁹ Owo nadpalone cygaro można było oglądać w grudniu 1998 roku na krakowskiej wystawie „Śladami Adama Mickiewicza” w Bibliotece Jagiellońskiej (por. R.R.: *Pierwodruk, listy i cygara*. „Gazeta Wyborcza” z 21 grudnia 1998 r.). Ten szczegół zawdzięczam wnikliwości Jarosława Marka Rymkiewicza.

²⁰ J. Słowacki: *Listy do matki...*, s. 274.

rów na pokładzie, w towarzystwie dam palić nie wolno... Rzucił więc swoje do morza, a wielki ludożer płynący za okrętem połknął je...²¹

Dym z komina i z ust Alfonsa bucha „jak gdyby z wulkanu”; oto wzniosłość olbrzyma poddaje się groteskowemu skarleniu. Ale to jeszcze nie koniec ironicznej miniaturyzacji, bo Słowacki prześle matce, jako pamiątkę z Wezuwiusza, „wanienkę z lawy na łyzy po Julku”.

5. Co ja tutaj robię?

Zachciało się mojej żonie do Włoch. Z kraju mnie więc powlokła aż do Florencji, skąd chciałem powracać, a z Florencji do Rzymu, skąd chciałem powracać, z Rzymu do Neapolu, skąd chciałem powracać²².

Jest to cytat z opowiadania Zygmunta Krasińskiego pt. *Trzy myśli pozostałe po ś.p. Henryku Ligenzie* (z 1840 roku), którego narrator, prowincjonalny szlachciura, wydaje się siłą sprowadzony do Włoch przez snobistyczną małżonkę (czytelniczkę Balzaka i Chateaubrianda) oraz podobną do niej córeczkę Teodolińnię. Bo po cóż pocziwy gospodarz z Pińszczyzny miałby się wyprawiać tak daleko od domu? Autor zdaje się w groteskowym stylu przywoływać figurę rubasznego Sarmaty. Ale w tym momencie zupełnie rozmija się z prawdą historyczną, gdyż sarmaccy przodkowie Stefana Szczęsnego Mielikowskiego herbu Gozdawa począwszy od połowy wieku XVI przynajmniej do końca wieku XVII masowo ciągnęli do Neapolu — po naukę i dla przyjemności²³. Czuli Wergilego i relikwie św. Januarego, a od roku 1655 wspinali się na Wezuwiusz. Czuli się tam świetnie, tworząc liczną polską kolonię. Ten ruch osłabł u progu XVIII wieku, ale już w jego drugiej połowie ruszyli wybitni poszukiwacze naukowego oświecenia: Niemcewicz, Czartoryski, Krasicki, Poniatowski, a zwłaszcza Staszic, codziennie biegający po wulkanie i kreślący projekty zagospodarowania pompejańskich ruin. Ale co sprowadzało do Neapolu romantyków?

To nie jest oczywiste, co potwierdza choćby przypadek Krasińskiego. Autor *Trzech myśli...*, podobnie jak ich bohater, unikał tego miasta, a trafił tam niechętnie, śladem kochanki, Delfiny Potockiej. W 1844 roku za pa-

²¹ Idem: *Pan Alfons*. W: Idem: *Dzieła*. T. 11..., s. 94.

²² Z. Krasiński: *Trzy myśli pozostałe po ś.p. Henryku Ligenzie*. W: Idem: *Dzieła literackie*. T. 2. Wybór i opracowanie P. Hertza. Warszawa 1973, s. 743.

²³ Por. H. Barycz: *Podróże polskie do Neapolu w XV—XVIII wieku*. W: Idem: *Spojrzenie w przeszłość polsko-włoską*. Wrocław 1965, s. 77—139.

nią Kalergis dotarł tam również Norwid. Dodajmy jeszcze, że lektura rzymskich listów pasierbicy Salomei Bécu, Hersylii, zdaje się sugerować, że ta sentymentalna czytelniczka *Korynny* w stronę Wezuwiusza popchnęła swego męża oraz przyrodniego brata Juliusza. Ale czy kaprysy bowarycznie rozmierzonych pań mogą uzasadnić neapolitańskie wizyty najwybitniejszych polskich romantyków? Czy nie istnieją bardziej zasadnicze powody?

Znajdziemy je na samym początku znakomitej *Podróży do Szwajcarii i Włoch*, którą w roku 1825 odbył dwukrotny zdobywca Wezuwiusza, senior świetnego rodu polskich frankistów, dziadek Celiny Szymanowskiej Mickiewiczowej — Franciszek Wołowski:

Ciągłe cierpiący, usłuchałem rady lekarzy w Paryżu i pojechałem do Włoch szukać zdrowia w towarzystwie żony i siedmioletniego synka Felusia²⁴.

Motywacja jest oczywista i — jak się wydaje — typowa, bo w połowie XIX wieku, co przypomina Susan Sontag, medycy często zalecali pacjentom, szczególnie tym cierpiącym na gruźlicę, zdrowotny wyjazd do południowych Włoch²⁵. Ale kuracja Wołowskiego odbyła się jeszcze w okresie przedpowstaniowym, natomiast po tej cezurze czasowej polscy emigranci jakby mniej dbali o zdrowie. Wiemy co prawda, że w stanie galopujących suchot zmierzał tam bohaterski powstaniec Garczyński (wspierany przez Mickiewicza), ale nie zdążył odetchnąć owym cudownym powietrzem.

A powietrze ma w sobie coś mydlanego, niby kapie ci do płuc, jak przedziwna oliwa, wyborne dla suchotników; szkoda że od urodzenia zawżdy miałem piersi jak mur²⁶.

W tych słowach wypowiedzianych przez jowialnego narratora *Trzech myśli...* trudno nie zauważyć ironii, tym bardziej że piersi ich autora bynajmniej nie przypominały muru. Bo szczególnie chorowity Krasiński w zniechęconym Neapolu czuł się podle, podobnie jak wyjątkowo zdrowy Mickiewicz. Wąty Słowacki skarżył się na osłabienie wywołane zdrowotnymi kąpielami w Sorrento, a jego siostra w wymarzonym Neapolu przeżyła poważny kryzys sił. A zresztą, jak się rzekło, suchotnicze rodzeństwo Słowackich wcale nie wybrało się pod Wezuwiusz w celach kuracyjnych. Nie mniej ważnym powodem wydają się profesjonalne zainteresowania męża Hersylii i wuja Juliusza, Teofila Januszewskiego, który był malarzem. Podobną chyba motywacją kierował się towarzyszący im architekt Jakub Gaj czy

²⁴ F. Wołowski: *Podróż do Szwajcarii i Włoch rozpoczęta w 1825 roku*. Paryż 1845, s. 1.

²⁵ Por. S. Sontag: *Choroba jako metafora*. Przekł. J. Anders. Warszawa 1999.

²⁶ Z. Krasiński: *Trzy myśli...*, s. 744.

spotkany po drodze pejzażysta — January Suchodolski. To grono dopełniało jeszcze dwoje muzyków, którzy w Italii nie tylko chcieli się dokształcić (tu przeżyli rozczarowanie), ale nade wszystko szukali okazji do koncertowania (dla chleba). Ale to familijno-przyjacielskie towarzystwo za główny cel wyprawy obrało Wieczne Miasto. Bo Polacy zazwyczaj pielgrzymowali do Rzymu, harmonijnie łącząc cel religijny z artystycznym. To samo możemy powiedzieć o podróży Mickiewicza, Krasińskiego czy Norwida. Wyjazd do Królestwa Obojga Sycylii był dla nich jedynie dodatkiem, jedną jeszcze, nieco dłuższą pozarzymską wycieczką. Ale jej punktem docelowym wcale nie był Neapol, gdyż zarówno Mickiewicz, jak i Krasiński natychmiast pędzili dalej, na Sycylię, z nadzieją transgresyjnego doświadczenia kresu Europy i spojrzenia w stronę Afryki. Mickiewicz marzył nadto o dalszej wyprawie do Grecji, Jerozolimy i Konstantynopola, a to, co planował Mickiewicz, zrealizował Słowacki. Dla nich obu miasto pod Wezuwiuszem było jedynie punktem pośrednim, portem otwierającym drogę ku wielkiej podróży do Ziemi Świętej z Neapolu właśnie.

6. Przeciw turystyce

Nie jestem turystą! — ta myśl prowadzi po Italii bohatera opowiadania Krasińskiego, szczególnie zaś wtedy, gdy obstępuje go nienawistna zgraja miejscowych *gidów*:

Ledwośmy wysiedli, dwóch, trzech, czterech, dziesięciu obdartych, jak spod ziemi, wysypało się hultajów — każdy krzyczy, że jest przewodnikiem, Ciceronem, jak to tam się zowią; — musiałem ich sam rozganiać, bo żonę moją chwyтали za suknię²⁷.

Ani fama zabytków, ani naturalne piękno „Edenu Europy”, ani nawet grób Wergilego nie przynaglały polskich romantyków. Odwiedzając Neapol i jego okolice, czuli się wolni od turystycznych programów obowiązkowych. Kiedy Słowacki opuszcza legendarne miasto dla przyjemniejszego zakątka, to kierują nim wyłącznie osobiste upodobania:

Przepędziłem miesiąc cały w Sorrento, blisko Neapolu — sam jeden, bo Teofilowie miasta nie chcieli porzucić — ja zaś potrzebowałem przeżyć choć miesiąc jeden między drzewami — daleki od zgiełku brukowego —

²⁷ Ibidem, s. 745.

i znalazłem sobie mały pokoik, z którego nic nie widać było prócz gaju cytrynowego i morza — za morzem w mgle oddalenia Wezuwiusz. — Całe dnie przepędzałem z sobą samym i z Szekspirem²⁸.

Słowacki nie chce widzieć niczego oprócz zamglonego Wezuwiusza, żyje zaciśniętym swoim zwyczajnym rytmem, chwali dobrotliwą nudę, a w codziennych włóczęgach spotyka, a raczej mija (z wyniosłą pobłażliwością) osobliwych wędrowców:

Czasem chodząc po górach, przyglądałem się oryginalnym figurom Niemców i Anglików, którzy, przyrośli na grzbietach osłów jak centaury mitologiczne, zachwycali się widokami Sorrento²⁹.

Figurom zwiedzających Niemców i Anglików więcej uwagi poświęci Odyniec:

Ci dwaj Niemcy np. z Zurichu, po których dziedziczymy mieszkanie, przyjechali do Włoch w końcu lutego, byli tam wszędzie, gdzie my, zwiedzali miasto Turyn, Genuę, Livorno, itd., i nie tylko widzieli wszędzie wszystko, co było do widzenia, ale wszystko jak najporządniej zapisali w swoich dzienniczkach i już przy końcu maja popłynęli sobie szczęśliwie do Marsylii, na podobne zwiedzanie Francji. Prawda, że przez cały ten czas, jak mi sami mówili, pracowali jak maszyny, nie jak ludzie, ruszając się dzień cały od świtu do zmroku, a w nocy zapisując, co widzieli we dnie. Znajomości nie zawierali żadnych, prócz chyba jak z nami np. w traktierze, nie marnując nigdzie na próżno ani grosza ani minuty. Z Anglikami znowu przeciwnie (a nie mówię tutaj o wszystkich w ogólności, ale o egzemplarzach, które sam widziałem, stanowiących jednakże większość zwyczajnych turystów). Nie chodzi im jednak ani o naukę, ani nawet o wrażenie. Dość, aby byli wszędzie i spojrzeli na wszystko, co sławnego jest gdzie do widzenia, żeby móc kiedyś potem z przekonaniem powiedzieć sobie albo drugim: „*I have been, I have seen*” (byłem, widziałem). A daje się to łatwo wnosić z pośpiechu, z jakim niektórzy z nich przebiegają galerie, pomniki, a nawet okolice, zatrzymując się zaledwie przed sławniejszymi obrazami lub widokami, ale bardzo starannie zaznaczając ołówkiem te wszystkie, na których ich oko spoczęło, a które są wymienione w *Przewodniku podróży*, będącym w rękę każdego z nich i który zdają się studiować troskliwiej niż wskazane przezeń przedmioty³⁰.

²⁸ J. Słowacki: *Listy do matki...*, s. 271.

²⁹ Ibidem, s. 272.

³⁰ A.E. Odyniec: *Listy z podróży*. T. 2..., s. 402—403.

Odyniec oczywiście nie odhacza ołówkiem „zaliczonych” zabytków. A jeśli nawet ulega „światosłynnej sławie *Guide du voyageur*”, to korzysta z *Przewodnika* bez uległości i rutyny, bo nawet nie potrafi „podróżować po niemiecku lub po angielsku”. Nie jest przecież typowym turystą!

A więc zechcesz może zapytać, po jakiemu my podróżujemy? Odpowiadam bez wahania: po polsku, co znaczy wpół po poetycku, wpół po pańsku, to jest używamy swobodnie *d z i s i a j*, a jutro — jakoś to będzie!³¹

„Podróżować po polsku” to znaczy — z zachowaniem wolności, tyleż pańskiego kaprysu, co poetyckiego natchnienia. „Grunť rzeczy tylko na tym, żeby Anioła Stróża nie zagniewać czym dzisiaj, za co by nas na jutro samym sobie zostawił”, ów zaś anielski dozorca, wyjaśnia Odyniec, jest „łagodny i wyrozumiały”. Nie jest to jakiś „nieubłagany kontroler”, który by „obliczał wszystkie chwile stracone lub słowa powiedziane na próżno”, bo to anioł stróż o cechach polskich, jakże daleki od angielskiej czy niemieckiej restrykcyjności. Taki duch czuwał też nad Adamem, który wyznawał w liście do Ignacego Domeyki pisanym spod Wezuwiusza:

Kiedy lulki pałac, radzimy czy karnawał w Neapolu, czy w Rzymie przepędzić, czy na zimę do Paryża czy do Londynu jechać — można by nas kłaść w równi z udziałnymi książętami, których tyle się tu włóczy. Mamy szczęśliwy talent nie myśleć o jutrze i nikt mnie nie wytłumaczy, żebym nie był wielkim panem, póki mam w kieszeni napoleondory³².

Podróżować po polsku to biec za głosem swojego geniusza, jego tylko słuchać. Ale czy to wyklucza kontakt z innymi swawolnymi duchami? Odpowiada Odyniec:

Albo mamże żałować tych kilkunastu dni przepędzonych zanadto może w Neapolu, kiedy im oprócz tylu słodkich wrażeń i wspomnień tylu nawet względem higienicznym zawdzięczać? Nigdy w życiu nie czułem się zdrowszym, a przypisuję to zwłaszcza tutejszemu powietrzu, kąpielom morskim i wodzie siarczanej. Ta ostatnia, przezczysta jak roztopiony brylant, odrażała mię zrazu swoim zapachem. Ale później tak do niej nawykłem, że mi była nie mniej przyjemną jak przesiąknięta morską *venticello del mare*, który tu już o godzinie czwartej z południa tak najwyższy upał łagodzi, że skwaru bynajmniej nie czujesz, a tylko jakby światłem słonecznym oddychasz. Ot i w tej chwili właśnie, gdy to piszę, ten rozkoszny skrzydlaty swawolnik tak dmucha na mnie przez otwarte okno, że papier pod palcami rusza się

³¹ Ibidem, s. 403.

³² A. Mickiewicz: *Listy...*, s. 541.

jak woda, a zaś woda widna przez okno, to jest morze, tak wdzięcznie szumi, szemrze i pluska o brzegi, że jak owa zakłeta fala w *Świteziance*:

Tak serce nęci, tak ucho łechce,
Tak szepce coś poufale,
Że już mi dłużej pisać się nie chce,
Idę do willi Reale³³.

7. Kangur a sprawa polska

„Skrzydlaty swawolnik” wyłaniający się z zatoki, by czarować Odyńca, owa wietrzna wodnica spokrewniona ze Świtezianką, lekko trąci siarką, bo niewątpliwie jest duchem żywiołu, emanacją natury. To czyni ją godną uwagi, gdyż zgodnie z przekonaniem Mickiewicza — „tu królowa jest Natura, nie Sztuka, więc i my powinniśmy adorować pierwszą”. I rzeczywiście adorowali przyrodę, zwiedzali groty, wysepki, jeziora, wiele uwagi poświęcali chtonicznym osobliwościom wulkanicznej krainy: ziemi, kamieniom, lawie, popiołom. Oczywiście także roślinom: różom, palmom, mirtom, laurom. „Znasz li ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa” — napisał Mickiewicz zaraz po zejściu z Wezuwiusza, a Odyniec się dziwił, że powszechnie tu rosnące pomarańcze nie są tak słodkie, jak kupowane na Litwie. Ale większe jeszcze wrażenie zrobiły na nich swojskie truskawki:

Wracając zaś do Avellino, nie mogę też pominąć milczeniem truskawek, największych i najsmaczniejszych, jakie są na pewno na świecie [...]. Zbieraliśmy je sami po grzędach, ubiegając się w pośpiechu i grzeczności z płcią piękną, to jest częstując się nimi nawzajem. Adam zwłaszcza cieszył się jak student, bo od wyjazdu, jak mówił, nigdzie dotąd sam ani jagód, ani grzybów nie zbierał³⁴.

Wędrujący samotnie w okolicy Villi Floridany Odyniec wszedł do ogrodu, skąd dobiegł go „krzyk niezwyčajny, ostry, dziki, przeraźliwy”, a potem zobaczył „stado jakichś nieznaných zwierząt, z pozoru coś na kształt zająców, ale bez porównania większych, na ogromnych nogach tylnych, a z krótkimi z przodu, z szeroką torbą na piersiach”³⁵. Zanim dowiedział się, że to kangury, został zrugany przez czarodziejsko piękną właścicielkę ogrodu, która wzięła go za angielskiego turystę. Kiedy jednak intruz okazał się Po-

³³ A.E. Odyniec: *Listy z podróży*. T. 2..., s. 404.

³⁴ Ibidem, s. 388.

³⁵ Ibidem, s. 347.

lakiem — natychmiast przyjęty został z nadzwyczajną gościnnością. Wzruszona dziewczyna powołała się na wuja, zaprzyjaźnionego z Polakami weterana kampanii 1812 roku. Nie dowiemy się już, skąd wzięły się na górze Sant’Elmo australijskie torbacze, bo opowieść zdominowały serdeczne emocje i historyczne szczegóły włosko-polskiej przyjaźni. Podobny finał miała wizyta w szlifierni koralu, której dyrektor rozrzewnił się nadzwyczajnie na wzmiankę o Oszmianie, znanej mu z młodzieńczej wizyty na Litwie.

Jakże znamienne są te przywołania ojczyzny! Powiew od zatoki kojarzył się ze *Świtezianką*, włoskie truskawki z litewskim ogródkiem itd. Kiedy Mickiewicz na zboczu Etny urwał gałązkę pieprzu, to właśnie dlatego „ażeby potem powiedzieć w Litwie, że mię los zapędził tam, gdzie pieprz rośnie”³⁶. Jeszcze dosadniej ujął to narrator *Trzech myśli...*, któremu prawie nic nie podobało się w Italii, tylko „błota pontyńskie, całkiem do naszej Pińszczyzny podobne”.

W Neapolu, jak nigdzie na świecie, ogarnia Polaków nieznosna nostalgia za ojczyzną. Antoni Gorecki miał opowiadać Odyńcowi o takim napażdzie tęsknoty, którego nie łagodziły nawet lekarstwa. Dopiero w modlitewnym natchnieniu wpadł na pomysł, by pobrać sumę pieniędzy gwarantującą przewóz do Wilna w ciągu 10 dni. I dopiero taka rękojmia powrotu przyniosła mu ulgę.

Podobnie cierpiał Słowacki, który wyjaśniał matce, że po trzech spokojnych latach szwajcarskich w Neapolu utracił równowagę:

Wyznam ci także droga, że brak mi *podpórki*... Podpórka nazywa się u mnie... trudno mi to wytłumaczyć... jest coś, co mnie kocha... coś, co mnie broni od myśli, że jestem samotny na świecie — jakaś postać, co mi patrzy ze łzami w myślące czoło i oczy. Przywykłem nie do kochania czegoś — ale do lubienia czegoś na ziemi. Dlatego jestem niespokojny, dlatego w Neapolu nie chce mi się dłużej siedzieć — a w Sorrento przywołaniem na pomoc mocnych myśli będę się starał zapełnić tę czczość³⁷.

Owa egzystencjalna czczość „nadto lekkim czyniła” poetę goszczącego w Neapolu. I dlatego obudziła w nim zupełnie wyjątkową, obcą mu tęsknotę za natychmiastowym zakorzenieniem:

Kiedy patrzę na Wezuwiusz i na białe domki u stóp jego nad morzem, myślę, że można byłoby w jednym z tych domków szczęśliwie pełnić dni — trzeba by tylko z trzykroć majątku. Wtenczas ty, moja droga, miałabyś mieszkanie z ogródkiem pełnym róż, tulipanów i anemonów — ja miałbym także cichą i żaluzjami zielonymi zasłoniętą pracownię, łódkę z białym żagielkiem na

³⁶ A. Mickiewicz: *Listy...*, s. 542.

³⁷ J. Słowacki: *Listy do matki...*, s. 268.

morzu, konia, a potem może miłą i dobrą żonę, różowe dzieci — a potem niechby choć popiół przysypał nasze grobowce³⁸.

To sielankowe marzenie to zupełny wyjątek w wyobraźni samotnika. Ale trzeba pamiętać, że Słowacki umieścił je w liście między opisem Pompei a opisem wspinaczki na Wezuwiusza. Szczęśliwy domek, ale w cieniu Wezuwiusza, a raczej pod jego lawą. To po prostu grobowiec. Tu dojmująca bezdomność przywołuje jakieś lary i penaty, ale w rzeczywistości są to duchy grobowe. Tu polski romantyk żyje „bez podpórki”, żyje z trudem, chciałby umrzeć, ale bynajmniej nie nasycony pięknem Neapolu, lecz jego czczością.

8. Taniec na wulkanie

Polski romantyk czuje się tutaj „nadto lekki”, bo mierzi go lekkość i powierzchowność życia turysty, kuracjusza albo męża swojej żony. Jeżeli przygnał tu za kochanką, to podobnie jak Krasiński mógł poczuć, że w tak wesołym i hałaśliwym mieście „kochać jest męczarnią, bo miłości potrzeba pewnej powagi, pewnej ciszy”³⁹. Ale miłości, a nawet namiętne uczucia, nie mówiąc o spacerach, wycieczkach czy zdrowotnych kąpielach, nie są stosownym zajęciem dla wygnańca, który utracił ojczyznę. Gdyby w tej kwestii pozostawały wątpliwości, to rozstrzygnął je Mickiewicz w ewangelicznie brzmiących *Księgach*: zadaniem wędrującego Polaka jest narodowe pielgrzymstwo.

Ale zanim jeszcze rozbrzmiała ta narodowa ewangelia, to przewodnikiem Polaków mogła być natchniona Korynna, przestrzegająca przybyszów przed skutkami łatwego życia pośród „przecudnej natury”. Jej ofiarą padli przecież Rzymianie: „Gardzili niegdyś tą rozkoszną krainą, a rozkosze jej tylko wrogów ich podbić potrafiły. [...] w miejscach tych osiedli, gdy siła ducha dawała jedynie żywiej czuć wstyd i boleść, zniewieścieli, nie zaznawszy trosk”⁴⁰. Jakże łatwo można tu popaść w słabość i duchowe niewolnictwo; tutaj życie stracił Cynceron, Scypion i Mariusz, tu łąły się żałobne łzy Kornelii i Agryppiny, tu dokonały się obrzydliwości i zbrodnie Tyberiusza. *Improwizacja* Korynny odsłania źródła tego ryzyka: „Okolice Neapolu są obrazem ludzkich namiętności, zapalne jak siarka i bogate; niebezpieczeństwa

³⁸ Ibidem, s. 267.

³⁹ Z. Krasiński: *Listy do Delfiny Potockiej*. Oprac. Z. Sudolski. T. 1. Warszawa 1975, s. 44.

⁴⁰ A.L.H. de Staël: *Korynna, czyli Włochy*. Przekł. Ł. Rautenstrauchowa i K. Witte. Wrocław 1962, s. 328.

ich i rozkosze powstają z tych gorejących wulkanów, które tak uroczy widok dają, a pod stopy nasze wyrzucają pioruny”⁴¹. Trzeba zatem wystrzegać się tych rozkoszy, a myślą przebijać się głębiej:

Uderzcie tu tylko w ziemię, a odezwą się wam podziemne sklepienia; zdaje się, że świat cały jest żywą powłoką, która lada chwila rozerwać się może⁴².

Za radą Korynny podąża narrator opowiadania Krasińskiego; czuje bowiem instynktowną niechęć do piękna przyrody, jak i do zabytków natrętnie reklamowanych przez przewodników. Porusza go jedynie brzmienie zasłyszanej mowy ojczystej i wieść o pobliskim grobie rodaka: „Co mi tam freski, kiedy o kilka kroków dalej Polak leży”. Rusza ofiarnie tym śladem, by znaleźć świeży grób zmarłego w 1840 roku suchotnika, dogorywającego tu samotnie żołnierza tułacza, syna znakomitego rodu, Henryka Ligenzy. Znajdzie też pozostawione przez niego papiery. I choć te osobliwe dokumenty wydają się pocziwemu Mielikowskiemu jedynie „smalonymi dubami”, to jednak zostaną upublicznione. Odsłonią apokaliptyczne obrazy, proroctwa, sceny z ostatecznej historii, w której dokona się apoteoza bohaterskiego narodu — dawnej polskiej szlachty.

Krasiński, wzorem wieszczki Korynny, a wcześniej Wergiliusza, rozumie, że ta ziemia rodząca owoce i kwiaty została wcześniej oblana łzami i krwią, i potrafi wywołać zakłęte tam duchy. Ale, o dziwo, obok widm miejscowej historii, dostrzeże tam także duchy swoich bohaterskich przodków! To prawdziwie polska sztuka: spoglądać na Wezuwiusz i na wulkaniczną ziemię, a myśleć o duchu swojego narodu, a nawet rozmawiać z polskimi duchami.

Tę sztukę, choć inaczej, posiadał także autor napisanych po francusku *Konfederatów barskich*. W niedokończonym dramacie Mickiewicza z ust Doktora, „rosyjskiego agenta dyplomatycznego”, niewątpliwie bywalca Neapolu, padnie znamienna kwestia:

Zauważyłem, że mieszczenie krakowscy zwracają za często głowę w stronę gór, jak lazzaroni w stronę Wezuwiusza, co zawsze jest zapowiedzią wybuchu⁴³.

Inny Rosjanin powątpiewa w tę wróżbę: „Pan Pułaski nie zrobi z Krępaku Wezuwiusza”. Ale Jenerał się myli, nie doceniając wulkanicznej mocy konfederata — Pułaskiego. Jakby nie czytał *Korynny*, a już na pewno

⁴¹ Ibidem, s. 327.

⁴² Ibidem.

⁴³ A. Mickiewicz: *Konfederaci barscy*. W: I d e m: *Dziela*. (Wydanie Rocznicowe). T. 3: *Dramaty*. Warszawa 1995, s. 375.

III. części *Dziadów*, gdzie inny polski bohater, przyszły powstaniec, Wysocki, w *Salonie Warszawskim* przemówi słowami, które brzmią jak parafraza prorocтва Korynny:

[...] Nasz naród jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi⁴⁴.

Dzięki wulkanicznym doświadczeniom znalazł Mickiewicz figurę oddającą osobliwość jego narodu. Oto powierzchniowa martwość, jałowość warstwy przewodzącej, pod którą kryje się niewidzialny nurt podskórny, wytrwały zapal zniewolonego ludu, który kipiąc w głębi, może wybuchnąć po latach, tak jak zerwali się Polacy po stuleciu zaborów. Bo kiedy Mickiewicz w czerwcu 1830 roku stał na uśpionym wulkanie, to uśpioną Polskę ledwie parę miesięcy dzieliło od listopadowej erupcji. I ta metafora przyniesiona z Wezuwiusza, wykradziona opiekunczemu duchowi Neapolu, okazała się najcelniejszą i zarazem najstynniejszą definicją ducha polskiego.

9. Powrót

Schodząc ze szczytu wulkanu, zanotował Odyniec:

Koniec końców — dobrze, żeśmy byli na Wezuwiuszu, lepiej żeśmy już, Bogu dzięki, szczęśliwie wrócili, a najlepiej, że takich ciekawości nie ma u nas nad Niemnem i Wisłą⁴⁵.

⁴⁴ Idem: *Dziady. Część III*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty...*, s. 209.

⁴⁵ A.E. Odyniec: *Listy z podróży*. T. 2..., s. 375.

Aleksandra Žabjek

Zakochać się w Neapolu *Genius loci* po słoweńsku

Pisarze słoweńscy, tak jak twórcy innych narodów, są silnie związani z rodzimą kulturą. Mocy, którą posiada opiekuńcze bóstwo jakiegoś miejsca, upatrują w rekurencyjnym i wiecznie dominującym związku z miejscem urodzenia. Kultura słoweńska przez długie wieki walczyła o swoją tożsamość na różnych polach:

- jako niewyróżniająca się niczym, mała słowiańska wspólnota w codziennym kontakcie z mocarstwowymi siostrami;
- jako kraj rozwijający się pod względem społeczno-politycznym, ekonomicznym i kulturalnym (zarówno w lokalnym, jak i szerszym pojęciu), kształtując wizerunek społeczeństwa podlegającego najpierw wpływom habsburskim, następnie zjednoczony w jugosłowiańskiej federacji, aż do przemian w 1991 roku;
- jako ostoja każdego pojedynczego wystąpienia twórców, opartego na tradycji słoweńskiej, wzbogaconej o doświadczenia najpierw europejskie, a następnie światowe.

Przewrotna gra, napięcie pomiędzy tym, co miejscowe, a tym, co powszechne, pomiędzy tym, co narodowe, a tym, co „zagraniczne”, nigdy nie ustała ani na chwilę, dając siłę różnym odmianom *genius loci*, które nakładają się nieustannie w czasie i przestrzeni. Niewielu jest autorów, którzy pozostają odporni na bodźce zewnętrzne. Zazwyczaj otwierają się oni na doświadczenia, które nacechowane są odwołaniami do rzeczywistości. Pisarze słoweńscy do ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku z upodobaniem podejmowali problematykę patriotyczną. Przez długi czas zorientowani na potrzeby własnego świata, tak dobrze im znanego i wymagającego

troski, stopniowo go poszerzali, chłonąc nowe zjawiska: cechy charakterystyczne jakiegoś prądu literackiego, formy, style, gatunki literackie rozpowszechnione w danym czasie, tematyka, nowe sposoby pisania. A potem rozpoczęli śmiały lot, odbyty już wcześniej przez innych literatów, i zanurzyli się w przestrzeni świata, pozornie zapominając o swoich korzeniach. Społeczeństwo, w przekonaniu pisarzy, straciło ostatecznie tę „pasterską” patynę, którą wydawało się pokryte i którą turystyczna propaganda uwielbia odkurzać aż do tej pory¹.

Twórcy słoweńscy zapomnieli o rodzimej kulturze tylko pozornie, ponieważ więzi lokalne, nawet jeżeli są ukrywane lub zamaskowane, nie znikają nigdy, choć oczywiście z biegiem czasu zmieniają się i osłabiają. A jednak dyskretne, mimo to zauważalne w tle, odniesienia do wielkich ojców literatury słoweńskiej pozostały. Aby się nie zatracić, wielojęzyczność i wielokulturowość narzuciły językowi słoweńskiemu rygor bycia zawsze czujnym; równocześnie jednak pozwoliły mu na zachowanie szczeliny otwartej na inne kultury. Zabytki Fryzyngii (niem. Freising w Górnej Bawarii) w rzeczywistości odzwierciedlają historię średniowiecznego społeczeństwa słoweńskiego, zakorzenionego w tradycji słowiańskiej, która jednak już przekraczała swoje granice kulturowe, nie zapominając wszakże o swej przeszłości. Nowe ziemie, kontakty z innymi narodami, pierwsze zapisane dokumenty — to wszystko przygotowywało plemiona słoweńskie do innego życia.

Z powodu skromnych warunków socjalnych, a w konsekwencji ekonomicznych, świat kultury słoweńskiej nie wysławiał wielkich podróżników², mimo że niespokojni synowie swojej ziemi przemierzali pięć kontynentów w ubiegłym tysiącleciu. Kilku z nich zdołało nawet napisać warte przypomnienia z podróżniczej przeszłości.

Jednym z nich był bez wątpienia sławny dyplomata austriacki, urodzony w Vipacco, Sigismund Herberstein, który w 1549 roku opublikował *Rezum moscoviticarum commentarii*³, owoc podróży do odległych i nieznanых miejsc. Książka została napisana po łacinie, zgodnie z panującym zwyczajem, przetłumaczona przez samego autora najpierw na niemiecki, a potem na słoweński. Herberstein należał do tych Słoweńców, których język wyuczony w dzieciństwie, mimo pogardy ze strony towarzyszy zabaw (młodych

¹ „Na sončni strani Alp” („Po rozświetlonej stronie Alp”) to jeden ze sloganów, który stawia społeczeństwo słoweńskie w pewnej izolacji, używany jednak bez ironii.

² Koncepcja „wielkiego podróżnika” często wiązała się z trwaniem w smutnej rzeczywistości, a z tej perspektywy każde dłuższe przemieszczenie, nawet jeśli jest wędrowką, pielgrzymką albo zwykłym przejściem, wydaje się wielką podróżą. Wiadomo, że Prešeren w czasie studiów odbywanych w Wiedniu tylko kilka razy wracał do domu, ponieważ jedynym środkiem transportu, na jaki mógł sobie pozwolić, były jego nogi!

³ Zob. A. Żabjek: *Un mito rimasto mito*. In: *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*. Salerno—Napoli 2005, s. 91—105.

potomków miejscowych szlacheckich rodów), okazał się potrzebny do należytego wypełnienia niewdzięcznej misji cesarskiego wysłannika przy rosyjskim carze. *Genius loci* dzieciństwa Herbersteina pozwolił mu lepiej zrozumieć kulturę odmienną od tej, którą poznał na dworze austriackim. Wiek XVI, choć trudny, był dla mieszkańców Słowenii wiekiem wielkich możliwości. Dzięki protestantom literaci podróżujący z konieczności między ojczyzną a państwami ościennymi zobaczyli pierwsze książki wydrukowane w języku, który — choć pozornie bez znaczenia — odegrał ważną rolę również w dyplomacji. Język ludowy wzbogacił się o wariant literacki. Jednak był to dopiero początek trwającej przez wieki nierównej walki, dzięki której możemy dzisiaj zapoznać się z dziełami literackimi powstałymi w języku słoweńskim. Mocne trwanie pomiędzy łaciną, niemieckim, włoskim, węgierskim i chorwackim uczyniło ten język jeszcze bardziej zakorzenionym w swojej kulturze. Nie przypadkiem jest postrzegany jako jeden z najbardziej zarchaizowanych języków słowiańskich, w którym zachowały się formy gramatyczne gdzie indziej już nieobecne⁴. Często i z upodobaniem posługuje się on podwójnym rejestrem słów⁵, prezentuje literaturę, która pomogła narodowi ustanowić własną pozycję nie tylko kulturalną, ale też polityczną.

Środowisko literackie długo było z konieczności związane ze specyficznymi zwyczajami lokalnymi, z zawirowaniami dziejowymi ojczystych ziem, po których bohaterowie poruszali się pomiędzy rzeczywistością a fikcją, mitem a świadectwem, obrazem a dokumentem. W tle majaczyło rozpoznawalne miasto, jakaś rzeka, góra, region, jakiś obyczaj słoweński, określony moment historyczny, odtwarzany w przygodach lokalnych bohaterów. Był to wybór niemal obowiązkowy, jeżeli chciało się przybliżyć tę kulturę szerszej publiczności! Nie udało się uniknąć nadania cudzoziemcom cech negatywnych, a w szczególności tym, z którymi Słoweńcy mieli bezpośredni kontakt w ciągu wieków. Opisywanie sąsiadów poprzez uwydatnianie ich wad, na podstawie własnych doświadczeń albo wierzeń ludowych, przyczyniło się do utrwalenia się szerokiej gamy stereotypów⁶. Poszukiwanie uzasadnień au-

⁴ Pochodzi dokładnie z XVI wieku, kiedy to stosowanie rodzaju podwójnego (*dualis*) jako kategorii gramatycznej pozwalało Słoweńcom opisywać różnorodnie miłość — intensywne uczucie, które można dzielić we dwoje.

⁵ Słowo pochodzenia słowiańskiego jest stawiane obok słowa obcego o tym samym lub podobnym znaczeniu. Obydwa terminy znajdują się w słowniku. Tym, co je odróżnia, jest rejestr: terminy słowiańskie mają swoje liczne odpowiedniki w dialekcie, natomiast słowa obce albo przenikają do uniwersalnego zasobu leksykalnego, albo zatrzymują się na poziomie dialektalnym.

⁶ Skłonność do przeciwstawiania lokalnego bohatera, człowieka wartościowego, cudzoziemcowi pełnemu wad, nie jest wyłącznie cechą słoweńską. Austriacka i włoska literatura XIX-wieczna oraz z pierwszej połowy XX wieku obfituje w przykłady zarówno nieokiełznanых, jak i podporządkowanych bohaterów. Postępująca globalizacja i liczne wymiany kulturalne zmieniają sytuację na lepsze, osłabiając schematy, które z czasem zanikają. Analizując współczesne utwory młodych pisarzy, obserwuje się coraz większą chęć rozumienia i akceptowania innych.

tonomicznej egzystencji kulturalnej często wiązało się z narzucaniem narodowi treści dla niego zrozumiałych i budujących tożsamość. Udana seria książek „Slovenska Matica”⁷, poświęcona wielkim miastom, m.in. Lublania, Mariborowi, Celje oraz miastom przygranicznym, takim jak Triest czy Klagenfurt, ważnym dla kultury słoweńskiej i drogim literatom, odkrywa silny związek miłości, czasami nienawiści, pisarzy słoweńskich do ich korzeni, prawdziwych lub wymyślonych. Najwięksi twórcy zatrzymywali się w Lublanie w poszukiwaniu ducha życia wspólnego, który nakazywał Słoweńcom zaakceptować własny język i przeciwstawić go innym, dając mu możliwość kreowania innej kultury. Twórcy ci krzepili się siłą lublańskiego *genius loci* i połączyli to oryginalne doznanie z przeżyтыми już doświadczeniami. Świat słoweński mógłby się wydawać mały, ale to tylko pozory. *Genius loci* stolicy zachował charakter polifoniczny obszarów, z których się wywodził. Jest to polichromiczny element mozaiki, która się rozciąga na różnorodne regiony, od alpejskich, śródziemnomorskich, po górzyste na południu. Każdy pisarz wzbogacił przykład lokalny własnymi barwami. Lojze Kovačič, Szwajcar z urodzenia, lublańczyk (najpierw z konieczności, a następnie z wyboru), opowiada o mieście⁸, opisując prostych ludzi i ich niewy-

Nawet język ulega zmianom. Dwoje współczesnych autorów, Polona Glavan w powieści *Noč v Evropi / Una notte in Europa (Noc w Europie)* i Andrej Skubic w powieści *Grenki med / Miele amaro (Gorzki miód)* opowiada chwile z życia osób wywodzących się z całkowicie odmiennych kultur. Pierwsza powieść rozgrywa się w pociągu między Paryżem a Amsterdamem, natomiast druga w Lublanie. Utwory te są odzwierciedleniem językowej i kulturowej polifonii, którą czytelnik bez trudu dostrzega.

⁷ Przywołuje się najbardziej znaczące przykłady literatury słoweńskiej na podstawie różnych interpretacji *genius loci*, które inspirowały już wcześniej prozaików i poetów. Miasta, które, co oczywiste, powstawały w odmienny sposób, różnią się zarówno w wymiarze lokalnym, jak i ogólnym. Utwory przedstawiające Lublanę, Maribor, Triest, Celje lub Klagenfurt nie są typowymi książkami historycznymi; wydarzenia opowiedziane przez historię różnią się od wydarzeń literackich. W rzeczywistości jedynym toposem słoweńskim w sensie heglowskim, z typowymi bohaterami wydarzeń historycznych lub mitycznych, jest miasto najmniejsze wśród nich: Celje. Miejsca są jak dzieje. Odkrywamy je, czytając o związkach między ludźmi, walkach wewnętrznych, zwycięstwach, klęskach, uczuciach wzniosłych i przyziemnych. Duch miejscowy, o którym mówił także Frank Levstik w *Potovanje iz Litije do Čateža / Il viaggio da Litija a Čatež (Podróż z Litija do Čatež)*, jest ważny dla rozwoju literatury słoweńskiej. Autorzy szukający własnej drogi starali się nie tracić z pola widzenia swoich odbiorców, dlatego nie wykraczali poza granice kulturowe. Wybór wpływał na decyzję pisarzy dotyczącą przekroczenia granic narodowych. Niektórzy z nich decyzyjnie taką podejmowali bardzo późno. Poza tym, wielka siła ekspresji takich twórców, jak poeta France Prešeren czy powieściopisarz Ivan Cankar, dwóch głównych postaci literackiej sceny słoweńskiej, jasno określiła trudną kwestię dotyczącą wyboru otoczenia. Na potwierdzenie tej tezy wystarczy wspomnieć słoweński Eden I. Cankara.

⁸ Pisarz debiutował w 1954 roku zbiorem *Novеле / Nouvelle (Nowele)*, razem z takimi autorami, jak A. Hieng i F. Bohanec. Tłem utworu jest właśnie Lublana, kochana i znienawidzona, ta, która towarzyszyła na dobre i na złe całej serii bohaterów w ich trudnym codziennym życiu. Jedna z książek jest nawet zatytułowana *Ljubljanske razglednice / Le cartoline lubiane-*

górowane potrzeby w szarej, powojennej rzeczywistości. Odsłania tym samym ogromne bogactwo nie tylko człowieka, ale i miejsca. Umberto Saba i Srećko Kosovel opiewają blask i biedę Triestu i triesteńczyków, zarówno po włosku, jak i po słoweńsku. Tomaž Šalamun, jeden z bardziej znanych w świecie poetów słoweńskich, nie tylko ze względu na liczne tłumaczenia obcojęzyczne jego dzieł, ale też z powodu swoich ciągłych podróży, które pozwoliły mu poszerzyć inspiracje poetyckie, wzbogacając je o obrazy amerykańskie, meksykańskie, francuskie, greckie, komunikuje się swobodnie z nowymi przyjaciółmi. Zbliży się do zapomnianych kultur i dostrzega w nich silny wpływ natury, szczególnie w regionach pozbawionych granic. Nawet ponury cień wojny jugosłowiańskiej pod koniec ubiegłego wieku nie zdołał przyćmić jego głębokiego zrozumienia, spokoju i szczerości, które zdominowały nigdy wcześniej nieskrywaną niepewność i strach.

Odmienny jest los autorów „na dobrowolnym wygnaniu”, jeżeli wolno tak nazwać wszystkich tych, którzy opuścili z własnej woli miejsca urodzenia, nie popadając przy tym w wieczną i przygnębiającą nostalgię. Właśnie miejsce pochodzenia pozwala im widzieć świat na nowo. Utwory Briny Švigelji Mérat⁹ dopiero po zmianie przez nią środowiska nabierają głębi. Autorka nadal wykorzystuje wątki literackie sceny słoweńskiej. Można to dostrzec również w ostatniej powieści, napisanej po francusku, a później przetłumaczonej na słoweński przez samą pisarkę. Zdawałoby się, że wybór języka determinuje umiejscowienie autora w danej kulturze. Powieść *Con brio* (*Z życiem*), napisana po słoweńsku, należy tylko częściowo do tej kultury. Jej akcja rozgrywa się bowiem w Paryżu, na ulicy Balzaka:

si (*Pocztówki lublańskie*). Podtytuł *Ljudje so postalimojstri vsakdanjih stari / Gli uomini sono diventati maestri delle cose di tutti i gorni* (*Ludzie stali się mistrzami spraw codziennych*) precyzuje jednak faktyczną treść nowel i przywraca właściwą pozycję miastu.

⁹ W 1980 roku, w wieku 26 lat, po obronie pracy magisterskiej na Wydziale Literatury i Filozofii w Lublanie pisarka przeniosła się do Paryża. Nigdy nie porzuciła literatury. W okresie dostosowywania się do nowego środowiska napisała kilka scenariuszy, w tym dwa do własnych filmów krótkometrażowych *Nikola* i *Balkan*; zrealizowała film dokumentalny o wielkiej aktorce francuskiej Jeanne Moreau. Od lat współpracuje z lublańskim dziennikiem „Delo”/„Il lavoro” („Praca”), zamieszczając w dodatku literackim *Književni list / Il Folio letterario* (*Literacka kartka*) swoje przenikliwe obserwacje na temat intelektualnej i literackiej sceny francuskiej. W 1998 roku przerwała długie milczenie literackie krótką powieścią *April / L'aprile* (*Kwiecień*). Potem przyszły kolejne dwie powieści, jedna o miłości *Con brio* (*Z życiem*), druga, epistolarna, *Navadna razmerja / Un legame semplice* (*Prosty związek*), napisana wspólnie z przyjacielem Peterem Kolškem. W 2000 roku wydała powieść poetycką *Sort slovenske primadonn / La morte di una primadonna slovena* (*Śmierć pewnej słoweńskiej primadonny*), dzieło szczególne, opowiadające o przejściu z rzeczywistości słoweńskiej do świata, w którym naturalnemu pięknu przeciwstawiona zostaje prowincjonalna duchota, doprowadzająca bohaterkę Leę Krajl do śmierci. W 2003 roku wyszła ostatnia powieść *Moreno*, której akcja rozgrywa się w Toskanii.

Pariz je bil najino mesto. Ne le zato, ker naju je življenje vsakega posebej zajelo v njem, ker sva se tu srečala in tu živela. Alpak predvesem, ker je bila najina zgodba, takšna, kakršna je bila in kakršna je, mogoča le v tem mestu. Nikjer drugje na vetu ne bi bila tako nepredvidljiva, nemotena in neusmiljena in nikjer drugje se ne bi odvijala pod tako intenzivnim nebom¹⁰.

Paryż był naszym miastem. Nie tylko dlatego, że życie w nim zaskoczyło nas, każdego z osobna, ale ponieważ spotkaliśmy się i żyliśmy tam. Przede wszystkim zaś dlatego, że nasza historia dawna i obecna była możliwa tylko w tym mieście. W żadnym innym miejscu na świecie nie byłyby taka nieprzewidywalna, niezakłócona i okrutna, i w żadnym innym miejscu nie rozwinęłyby się pod tak płomiennym niebem.

W powieści roi się od cudzoziemców: narrator, pisarz R.A. Tibor, portugalska guwernantka Amalia Rodriguez, arabski taksówkarz, pierwsza żona, Francuzka Baleli/Elizabeth Brander, oraz druga żona Grušenjke, urodzona w Trieście, której dokładne pochodzenie, choć wiadomo, że cudzoziemskie, nie jest znane:

Jaz sem pomislil predvsem na to, da tudi ona ni Francozinja. Ne zaradi imena — v Parizu sem poznal razne Ivane, Mitje in Aljoše — amok zaradi nagusa na prvem zlogu, zaradi a-ja, ki je bil temen in globom in ki je napol izdihnil v jenem grlu. Francuzi nikoli ne pustijo izdihniti zadnjega zlega v grlu¹¹.

Pomyślałem przede wszystkim o tym, że ona również nie była Francuzką. Nie z powodu imienia — w Paryżu poznałem różnych o imieniu: Ivan, Mitja i Alojś — ale z powodu akcentu na pierwszą sylabę, z powodu tej ciemnej i głębokiej samogłoski „a”, w połowie wypowiedzianej w krtani. Francuzi nigdy nie pozwalają umrzeć ostatniej sylabie w krtani.

W tle żyje miasto — wieloetniczny i wielobarwny Paryż, skrępowany jarzmem wiekowej narodowej chwały. Jest to inny Paryż niż ten znany wielkim literatom francuskim. Autorka z dużą pewnością siebie porusza się w tym świecie i — czerpiąc z bogactwa kulturowego, z którym się spotyka — modyfikuje tradycyjne charaktery paryżan. Słoweńskość pisarki, jej silne poczucie więzi z ojczyzną są widoczne szczególnie w sposobie przedstawiania bohaterów, a zwłaszcza w opisie dzieciństwa i młodości Briny¹². Dramatyzm wydarzeń z końca ubiegłego wieku i wielkie przemiany społeczne, jakie dokonały się w tamtym czasie w Słowenii, odcisnęły na bohaterach powieści

¹⁰ B.Š. Mérat: *Con brio*. Lublana 1998, s. 32–33.

¹¹ Ibidem, s. 16–17.

¹² Pseudonim ten — w przekonaniu pisarki — miał ułatwić wymowę słoweńskiego imienia za granicą.

piętno, przez co stali się rozpoznawalni. Niektórzy badacze literatury dostrzegają się paraleli między Kati, bohaterką powieści, a ludową postacią słoweńską Lepą Vidą, młodą kobietą, która potrafi kierować własnym życiem i spełniać swe pragnienia i oczekiwania¹³. Jej postać autorka przeciwstawiła słabemu i bezwolnemu Tiborowi, który staje się obiektem jej manipulacji. Banalny wątek miłości sześćdziesięciolatka do dwudziestolatki przekracza schematy narracyjne dekadentyzmu, wprowadzając nowy sposób interpretowania tej relacji. W powieści zostały podniesione odwieczne problemy relacji: rzeczywistość — fikcja, prawda obiektywna — subiektywna prawda życia, egzystencja rzeczywista — obiektywna egzystencja innych. Wszystko to wiąże pisarkę z literacką sceną słoweńską, wzbogaconą o nowe elementy, które są owocem doświadczenia życia za granicą. Inna powieść autorki, zatytułowana *Moreno*, napisana w języku francuskim, której akcja rozgrywa się we Włoszech, należy również do literatury słoweńskiej właśnie z powodu słoweńskiego pochodzenia Briny Svit, która świat postrzega inaczej niż jej koledzy.

Naturalnie, sytuacja pisarzy, którzy przekroczyli granice własnego języka w celu przyswojenia innej rzeczywistości językowej, ulega zmianie. Zjawisko to nie jest całkiem nowe dla Słoweńców¹⁴, jest natomiast wyjątkowe, jeśli się weźmie pod uwagę powolne powstawanie szkół nauczających w języku narodowym. Do dzisiaj problem ten nie został wystarczająco głęboko zbadany. Długa jest lista literatów XX wieku, od Czecha Milana Kundery, Rumuna Émila M. Ciorana, Bośniaka Josipa Osti, po Słowenkę Brinę Svit, którzy zrezygnowali z języka ojczystego, nie rezygnując z literatury. Ich pisarstwo ciągle się zmienia, zmieniają się tematy lub bohaterowie, ponieważ nie należą już do nowego świata autora. Przeszłość miesza się z teraźniejszością, jedna kultura przenika drugą, typowe elementy narodowe, aż do tego momentu dominujące, słabną, rodzi się nowy styl. Jednak pisarze, którzy w dojrzałym wieku przeszli z jednego kręgu kulturowego do innego, przyznają, że proces zrywania z przeszłością jest bardzo trudny. Czy Josip Osti mógłby zapomnieć miejsca i odgłosy swojego ukochanego Sarajewa?¹⁵

¹³ W interpretacji filozofa Tine Hribara określenie zachowania jako „lepovidiano” miało na celu podkreślenie żądy bohatera, jednej z typowych cech bohaterów literatury słoweńskiej.

¹⁴ Jakże bardzo zmieniła się ta sytuacja, a z nią opinia publiczna! Jeszcze dwa wieki temu Stanko Vraz został uznany za zdraycę z powodu zaprzestania pisania w języku ojczystym. Ewidentny rozwój kultury słoweńskiej od czasów Prešerena do dzisiaj wzmocnił tolerancję i zwiększył elastyczność w procesie uznawania obcych elementów za nie całkiem szkodliwe dla Słowenii.

¹⁵ Dedykacja ze słoweńskiej powieści *Učitelj ljubezni* (*Nauczyciel miłości*) z 2004 roku: „Ta mozaičen knjižni Roman posvečam: babici, mami, očetu, teti, stricu ... golobom, mačkam, psom ...” („Dedykuję tę powieść mozaikową: babci, mamie, ojcu, cioci, wujkowi ... gołębiom, kotom, psom...”) eliminuje wszelkie wątpliwości, przywołując magiczny mikrokosmos dzieciństwa bośniackiego. Tylko pozornie okres ten przypomina dzieciństwo innych dzieci jugo-

Ten rodzaj czasowej lub ostatecznej adaptacji prowadzi do zmian bardziej radykalnych w pisarzu w porównaniu z tymi, które zachodzą w podróżniku przemieszczającym się z powodów zawodowych lub dla przyjemności. To zjawisko nie dotyczy tylko twórców słoweńskich i wymaga głębszej analizy.

Słoweńscy podróżnicy dzielą się na dwie grupy: wędrowców, którzy stali się okazjonalnymi literatami, i pisarzy-podróżników, którzy na początku naśladowali główne tendencje migracyjne i podróżowali do Austrii i Włoch, aby studiować, czy do innych krajów Europy albo do Ameryki, aby pracować. Jednak dopiero wraz z nastaniem prawdziwego *exodusu* turystycznego Słoweńcy rozproszyli się po świecie. Wcześniej tylko nieliczni podróżnicy dotarli do odległych ziem, pozostawiając tam ślady swej bytności. Zaliczają się do nich misjonarze, którzy osiedlali się w mało znanych rejonach Afryki lub Ameryki¹⁶, kierowani pragnieniem chrystianizowania świata.

Wcześniej ekonomiczna sytuacja nie pozwalała Słoweńcom na podróże, szczególnie te dla przyjemności. Przygodą taką mogłaby się okazać wyprawa do Neapolu i w jego okolice, stymulująca literacko, a jednak prawie nieobecna w kontekście słoweńskim. Literatura dysponuje nielicznymi tekstami, które odnoszą się do piękna neapolitańskiego, do hałaśliwych dźwięków miasta, do jego odurzających lub odpychających zapachów. Neapol jest obecny jedynie w negatywnych stereotypach, utrwalanych nieustannie przez mass media. Obchody 90-lecia nauczania języka słoweńskiego w Neapolu, zorganizowane w 2004 roku, otworzyły nowe możliwości dla Słoweńców żyjących w tej wielkiej południowej metropolii. To kosmopolityczne miasto nie straciło uroku ważnej niegdyś stolicy borykającej się z tysiącem codziennych problemów; bywa znienawidzone przez samych neapolitańczyków, źle rozumiane przez cudzoziemców. Radość życia miesza się tu ze strachem, który towarzyszy mieszkańcom; nocą miasto zamienia się w ziemię niczyją.

Irena Novak Popov¹⁷ podczas swojego pobytu w Neapolu na przełomie września i października 2004 roku chłonęła atmosferę miasta z pasją, bez uprzedzeń i bez obaw. Poświęciła mu jeden ze swoich wierszy, jeszcze niewydany, udostępniony mi dzięki uprzejmości Autorki, który już w tytule przedstawia stan duszy poetki:

słowiańskich, w rzeczywistości jest ono silnie nacechowane indywidualizmem i przez to właściwe tylko pisarzowi.

¹⁶ Ignacij Knoblehar (1819–1858), misjonarz afrykański, zmarły w Neapolu, jest uznawany za jednego z twórców słoweńskiej prozy podróżniczej. W 1850 roku została opublikowana w Lublanie pod redakcją Vinko Fereri Kluna jego książka *Potovanje po beli reki (Podróż po białej rzece)*. Natomiast Friderik Baraga, inny misjonarz, założył swoją misję w Ameryce.

¹⁷ Profesor współczesnej literatury słoweńskiej w Instytucie Literatury i Filozofii w Lublanie, znawczyni poezji, również poetka.

Zaljubljena v Neapelj

Milo naepeljsko sonce prihaja v zavest,
ko naposled ugasnem resničnost,
prisluhnem šepetom. Pesmi in slike
v shrambi, v amfori vonji vina in olj.

Ulice v mestnem središču preozke,
prenasljene hiše, odpadli ometi,
obledeli opleski, kot bi nesrečni meščani
zbežali iz atrijev z limonami, bršljani.

Na balkonih, ki se kličejo z osebnimi
imeni, suito perilo, življenje vrvi
na cesti, sprytni motorki, cenne stojnice,
k zaprti cerkvi naslonjeni smetnjaki.

V milem neapeljskem soncu se tlaki
svetlikajo in pogledi objemajo. Nobeden
me ne sleče, razreže, le polt in premori
v pojočem narečju tiščijo v nevarno temo.

Zagragrajo *camorra*, srknem *limoncello*,
macchiato za hip stisne srce. Med palmami
za vlažnim zrakom slutnja valov, pod
milim neapeljskim soncem v začetku oktobra¹⁸.

Autorka już w pierwszych wersach wiernie odtwarza atmosferę *genius loci*, zanurzając się całkowicie w klimacie Neapolu. Pozostaje jednak Słowenką z całym bagażem kulturowym, chłonącą nową rzeczywistość. Neapol to miasto, które się albo akceptuje, albo odrzuca. Niejednokrotnie rozpała ono uczucia, jak wyrażona w wierszu wielka miłość poetki, miłość, która staje się niemal namacalna. Neapol pobudza wszystkie zmysły: słuch, któ-

¹⁸ *Zakochana w Neapolu*

Słodkie neapolitańskie słońce wchodzi do umysłu / kiedy w końcu gaszę rzeczywistość, / słucham szeptu. Śpiewy i obrazy / w schowku, w amforze zapachy wina i oliwy. // Bardzo wąskie ulice miejskiego centrum, / przepełnione domy, odrapany tynk / wyblakłe kolory, jakby nieszczeniwi mieszkańcy / uciekli z cytrynowych atriów porośniętych bluszczem. // Na balkonach nazwanych imionami osób / rozwieszone pranie, życie mieszka / na ulicy, zręczne centaury, skromne stoliczki / kosze na śmieci oparte o zamknięty kościół. // W słodkim neapolitańskim słońcu granit / błyszczą a spojrzenia się krzyżują. Nikt / mnie nie rozbiera, nie przygląda mi się, tylko karnacja i zwłoka / zdradzają mnie w niebezpiecznej ciemności poprzez harmonijną mowę. / *Camorra* śpiewa trele, łyk *limoncello*, / zakrapiana kawa szybko pobudza bicie serca. Między palmami / z tamtej strony wilgotnego powietrza przecucie fal / słodkie neapolitańskie słońce na początku października.

ry chłonie hałasy, węch, który wyczuwa aromaty lub odór nieusuniętych śmieci, wzrok, który podziwia zabytkowe centrum, dotyk, który doświadcza pieszczoty neapolitańskiego słońca, i smak, który pozwala rozkoszować się *limoncello* lub kawą. Wiersz rozpoczyna się i kończy wspomnieniem słońca neapolitańskiego: „Milo naepeljsko sonce prihaja v zavest, [...] pod milim naepeljskim soncem v začetku oktobra”: między rzeczywistością a wyobraźnią, między blaskiem a upadkiem, między aromatem a odorem, między pogodą ducha a obawą, między tym, co znane, i tym, co nieznanie — tylko intuicja. Wiersz jest grą kontrastów, które przepełniają miasto. Realistyczny opis jednej ze zniszczonych części starówki został natychmiast zrekomensowany przywołaniem odurzających zapachów i żywych kolorów atriów, ukrytych przed oczyma przypadkowych przechodniów. Rytm życia wąskich i ludnych uliczek z balkonami, które prawie się dotykają, pełnymi suszącego się prania, przeciwstawiony został cichemu obrazowi opuszczonego kościoła. Wybrukowane, wydeptane ulice mieniają się w słońcu. Przechodnie nie mijają się niezauważeni; ich spojrzenia krzyżują się ze spojrzeniami obserwujących ich mieszkańców kamienic. Słowa niosą spokój, ale wiadomo, że za tym dźwięcznie brzmiącym dialektem kryje się zagrożenie. Camorra czyha, przez moment wyczuwa się jej obecność i wtedy strach ściska serce. Wilgoć w powietrzu przypomina o bliskości morza. W pięciu czterowersowych strofach poetka odmalowała całe miasto.

Inni literaci słoweńscy, którzy przebywali w Neapolu w ubiegłym wieku (Figar, Tomińsek, Loos, Drofenik), ulegając stereotypom i przesadom, wyrażali albo całkowitą akceptację, albo negatywną opinię o mieście, twierdząc, że je kochają albo nienawidzą. Czasami mieszały obserwacje miasta z własnymi uprzedzeniami, ze stwierdzeniami „słyszałem, że...”, nie usiłując zrozumieć choć trochę charakter tego miejsca. Ich utwory są przepełnione entuzjazmem albo — przeciwnie — pesymizmem. Natomiast analizowany wiersz, łagodnie dotykając miasta i jego słonecznej złocistości, przedstawia żywy, wielobarwny obraz, z niewieloma ciemnymi zakątkami, które pozwalają zaledwie przeczuć uciążliwość tutejszego życia. Figury retoryczne sprawiają, że dyskurs poetycki staje się jeszcze bardziej obrazowy. Przerzutnia jest obecna w każdej strofie. Pauzy rytmiczne zostały wyeliminowane w celu uwydatnienia głębokiego związku, jaki łączy rzadkie momenty ciszy z ciągłym ruchem miasta. Klimaks w drugiej strofie stwarza ogromne napięcie: obraz degradacji zabudowy wywołuje uczucie niepokoju i podpowiada ucieczkę, ale stan ten szybko mija, a życie toczy się nadal. Rytm jest zmienny, na początku powolny, na końcu śpieszny; następowanie po sobie grup spółgłosek „gr”, „rr” i „sr” wydaje się naśladować dźwięki szybkich skuterów, które hałaśliwie mkną po wąskich ulicach w poszukiwaniu ofiar napadu. Średniówka ostatniego zdania dzieli myśl na dwie części jak fala, która rozbija się o skalisty brzeg. Precyzyjne określenie czasu na końcu wiersza zamy-

ka krótkie neapolitańskie doświadczenie poetki, przywołując dwuznaczny obraz przyjemnej, lecz przemijającej jesieni.

Słoweńska percepcja świata zmieniała się wraz z sytuacją lokalną. Siła własnej kultury, opartej na wielowiekowym doświadczeniu podporządkowanego narodu, określiła i uwarunkowała poznawanie innych kultur. Odległy i ekstrawagancki świat śródziemnomorskiej metropolii¹⁹ słabo pasuje do mniej frenetycznego życia małych miast kontynentalnych. Na początku trzeciego tysiąclecia słoweński *genius loci*, nieśmiało promowany, zderza się brutalnie z siłą wspaniałego i eleganckiego, ale też smutnego i ponurego Neapolu, który pragnie przynajmniej w części odzyskać utraconą wielkość. Kiedy zamkniemy oczy, obrazy dwóch miejsc nakładają się, cisza i hałas następują po sobie, wrażenia się przeplatają. Neapol staje się coraz bliższy, coraz bardziej przyjazny i zrozumiały, nawet jeżeli postrzegany przez pryzmat kulturowego bagażu środkowoeuropejskiego.

¹⁹ Należy tu powiedzieć, że mieszkańców Słowenii jest niecałe 2 miliony, czyli tyle, ile liczy Neapol, z pominięciem ludności okolicznych rejonów.

Przekład: Aneta Chmiel

Mario Petrone

Luisa Sanfelice, czyli o pewnym aspekcie *genius loci* Neapolu

Luisa de Molina, która otrzymała od Aleksandra Dumas ojca przydomek La Sanfelice, jest bez wątpienia najodważniejszą i najnieszczęśliwszą córą przepięknego Neapolu. Wyrazista osobowość wyprzedzająca swoje czasy, niezwykła wrażliwość i niszczycielska kobiecość bohaterki czynią z niej samej *genius loci*, sytuując ją pośród najbardziej znaczących postaci starożytnej ziemi partenopejskiej.

Aleksander Dumas w ciekawej, niezbyt obszernej powieści, powieści, dodajmy, również słabo rozwiniętej narracyjnie, przekształca bohaterkę w słodką towarzyszkę Salvata Palmieriego (będącego literacką transpozycją Ferdinanda Ferriego¹), w podmiot obojętny na nieskończoną i niewinną miłość Gerarda Backera², zaniedbujący innego swojego kochanka, historyka nazwiskiem Vincenzo Cuoco³.

¹ Spośród trzech mężczyzn zakochanych w Luisie Sanfelice jej wybrankiem został Ferdinando Ferri, który w przeciwieństwie do Salvata Palmieriego — postaci nieszczęśnika stworzonej przez Dumas — po powrocie Burbonów ratował się ucieczką.

² Gerardo Baccher (poprawnie: Backer), jak nazywa go Dumas, został stracony przez republikanów razem z bratem Gennaro po tym, jak naiwnie wyjawiał kochanej bez wzajemności Luisie Sanfelice: „— Eh bien, Madame, sachez donc qu'une grande conspiration est ourdie, et que de nouvelles vèpres siciliennes se préparent, non seulement contre les Français, mais contre leurs partisans”. „Wiedz zatem Pani, że gotują nowy spisek i że szykują się nowe nieszpory sycylijskie nie tylko dla Francuzów, ale także dla wszystkich ich popleczników”. (A. Dumas: *La San Felice*. Paris 1996, s. 1003).

³ Autor m.in. *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana*, 1801 (*Esaj historyczny o rewolucji neapolitańskiej*).

Jedna ze scen jest pełna delikatnych i patetycznych szczegółów dotyczących historii miłosnej między Luisą i Salvatem, który — w odróżnieniu od postaci rzeczywistej dwulicowego Ferdinanda — został zastrzelony w nieudanej próbie odbicia ukochanej z więzienia, by ją uchronić przed tragicznym losem, jaki ją czekał:

Salvato passa la corde en dehors de la fenêtre, s'assura de sa solidité, tendit sa tête à Luisa pour qu'elle passât la chaîne de ses bras autour de son col, monta sur un tabouret qu'il avait préparé, passa avec Luisa à travers l'ouverture, et, sans s'inquiéter du frissonnement nerveux qui agitait tout le corps de la pauvre femme, il saisit de ses genoux la corde qu'il tenait déjà de ses mains, et se lança dans le vide⁴.

Salvato wyrzucił sznur za okno, upewnił się, że jest dobrze przymocowany, skinął na Luisę, by opasała jego szyję ramionami, wspiął się na przygotowany uprzednio taboret, stanął wraz z nią na parapecie, nie zwracając uwagi na drżenie przebiegające ciało nieszczęsnej kobiety, ścisnął kolanami sznur mocno trzymany w dłoniach i rzucił się w pustą przestrzeń.

Historia brawurowej ucieczki zakochanych z burbońskiego więzienia poprzedzona została wieloma perypetiami, naznaczonymi skrajnymi emocjami: od czułych uniesień miłosnego zbliżenia, przez pełne lęku bicie serca, aż do obaw płynących z niepewności przed tym, co może się za chwilę zdarzyć:

Luisa, appuyée au cœur de Salvato, sentir [sic], en quelque sorte, son cœur frémir.

— Qu'y a-t-il ? — demanda-t-elle en ouvrant d'effroi ses grands yeux.

— Rien — répondit Salvato. — Dieu nous protégera !

Et, en effet, les fugitifs avaient grand besoin de la protection de Dieu : une sentinelle se promenait au pied de la tour, et les forces de Salvato, suffisantes pour descendre, étaient insuffisantes pour remonter.

D'ailleurs, descendre, c'était la mort possible ; remonter c'était la mort assurée.

Salvato n'hésita point ! Il profita du moment où, dans sa promenade régulière et bornée, la sentinelle s'éloignait en lui tournant le dos pour achever de descendre. Mais, au moment même où il touchait la terre, le soldat se retournait.

Il vit à dix pas de lui un groupe informe s'agiter dans l'ombre.

— Qui vive ? — cria-t-il⁵.

Luisa przylgnęła do piersi Salvata i poczuła drżenie jego serca.

— Co się dzieje? — spytała, a w jej wielkich oczach pojawił się strach.

⁴ A. Dumas: *La San Felice...*, s. 1595.

⁵ Ibidem, s. 1596.

— Nic — odparł Salvato. — Bóg nas będzie strzegł.

I w rzeczy samej uciekinierom potrzebna była Boża pomoc: u stóp wieży czuwał bowiem strażnik, a siły Salvata wystarczające na to, by opuszczać się po sznurze, nie wystarczały już na ponowne wspięcie się w górę. Scho-dzenie oznaczało możliwą śmierć; wspinacza oznaczał śmierć pewną. Salvato nie wahał się ani chwili! Wykorzystał moment, kiedy wartownik w swym miarowym marszu odwrócony był tyłem i opuścił się na ziemię. Lecz w chwili, gdy postawił na niej stopę, żołnierz odwrócił się. Zobaczył bezkształtne postacie poruszające się w mroku jakieś dziesięć kroków od niego.

— Kto idzie? — wykrzyknął.

W ostatniej scenie dramatu, poprzedzonej przeczuciami wypełnienia się przeznaczenia nieszczęśliwie zakochanego, a także przeczuciem nieuchronnego końca tragicznej miłości, oboje uciekinierzy dostrzegają światło nadziei w powodzeniu tej niebezpiecznej akcji:

— Qui vive ? — cria une troisième fois le soldat, le fusil à l'épaule.

Et, comme la demande restait sans réponse, guidé par un éclair qui illumina le ciel en ce moment, le coup partit. [...]

Puis, au bout de cinq minutes, le combat pour ainsi dire se déchirait en deux : elle restait mourante aux mains des soldats, qui l'entraînaient vers la citadelle, tandis que les matelots emportaient dans leur barque Salvato mort, la balle du factionnaire lui ayant traversé le cœur [...]⁶.

— Kto idzie? — krzyknął żołnierz po raz trzeci, przykładając broń do ramienia.

Gdy zaś pytanie pozostało bez odpowiedzi, wystrzelił w chwili, gdy błyskawica rozświetliła niebo. [...]

Nie minęło pięć minut, a starcie rozpadło się na dwie sceny: gdy ona umierała na rękach żołnierzy niosących ją w stronę cytadeli, marynarze nieśli na statek martwe ciało Salvata, którego serce przeszły kula [...].

Legendę, która uczyniła Luisę Sanfelice „matką ojczyzny” ratującą republikę partenopejską przed spiskiem rodziny Baccher⁷, Dumas umieścił w powieści jakby mimochodem. W konstrukcji postaci przeważa bowiem jej

⁶ Ibidem, s. 1597.

⁷ „Cette foule répétait les paroles du prisonnier et disait en la montrant du doigt:

— C'est elle qui les a dénoncés”.

„Thum powtórzył słowa więźnia i wskazując na nią, wykrzyknął: — To ona go zdradziła” (ibidem, s. 1047).

Por. B. Croce: *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*. Palermo 2004. Por. również dzieło malarskie Modesta Faustiniego pt. *Aresztowanie Luisy Sanfelice* (muzeum w Brescii).

rola jako zbawicielki, rola ofiary zakochanej kobiety, pochłoniętej wyłącznie obroną bezpieczeństwa swojego ukochanego:

— Explique-toi, ma bien-aimée.

— Une conspiration contre-révolutionnaire devait éclater dans la nuit de vendredi à samedi : tous les Français, tous les patriotes dont les maisons eussent été marquées dans la soirée, devaient être massacrés pendant la nuit, à l'exception de ceux qui pourraient présenter cette carte et faire ce signe de reconnaissance.

Et Luisa montra à Salvato la carte fleurdelisée et fit le signe indiqué par André Backer⁸.

— Wyjaśnij mi to, kochana.

— Kontrrewolucyjny spisek miał wybuchnąć w nocy z piątku na sobotę; wszyscy Francuzi, wszyscy patrioci, których domy oznaczono odpowiednio poprzedniego wieczora, mieli zostać w nocy wymordowani, wyjąwszy tych, którzy mogli pokazać tę kartę i uczynić umówiony znak rozpoznawczy.

I Luisa pokazała Salvatowi kartę papieru ozdobioną burbońskimi liliami i wykonała znak wskazany przez André Backera.

Zaciekłość Burbonów w działaniach przeciwko tej nieszczęsnej kobiecie⁹ należy interpretować w kontekście ostrych represji, jakie zastosowano wobec nieprzestrzegających warunków kapitulacji, którą wcześniej podpisały z jednej strony władze reprezentowane przez Burbonów oraz Anglików, z drugiej zaś patrioci, zmuszeni poddać się i zgodzić na emigrację do Francji. Odnosnie do tych wydarzeń Anna Maria Rao pisze:

29 czerwca admirał Francesco Caracciolo został powieszony, po skazaniu go podczas lakonicznego sądu na statku Nelson. Wszyscy patrioci wymienieni w akcie kapitulacji weszli na statki, które miały ich wywieźć z Neapolu. Pozostali jednak dłużej niż miesiąc w oczekiwaniu na rozkaz wypłynięcia. Wielu z nich zostało zabranych ze statków, aresztowanych i zaciągniętych na plac Mercato.

⁸ A. Dumas: *La San Felice...*, s. 1025.

⁹ W rzeczywistości historycznej oraz w fikcji literackiej przedstawionej przez Dumas król Ferdynand IV Burbon daleki jest od wydania aktu łaski z powodu narodzin dziedzica tronu: „[...] zostało ustalone pomiędzy kobietami z rodziny królewskiej [...], aby zwrócić się do króla i przedstawić mu zamiast trzech zwyczajowych prośb o ulaskawienie, tylko jedną: łaskę dla biednej Sanfelice [...]. Kartka zawierająca jej prośbę oraz prośby księżniczek zostały włożone pomiędzy pieluszki dziedzica tronu, tak aby król je zobaczył [...]”. A on przez cały czas uśmiechał się: O kogo prosicie? »O biedną Sanfelice...« i dalej mówiła, ale przerwała pod wpływem ostrego wyrazu twarzy króla, który spojrzał na nią krzywym okiem, położył lub prawie rzucił infanta na łóżko matczyne [...]”. B. Croce: *La rivoluzione napoletana del 1799*.

Władze państwowe sfingowały więcej niż 8 tysięcy procesów. Sądzeni uznani zostali winnymi obrazy majestatu i skazani na karę śmierci. Byli to wszyscy ci, którzy zajmowali stanowiska cywilne oraz wojskowe w Republice, którzy walczyli o jej powstanie i w jej obronie, którzy występowali przeciw Burbonom; natomiast tych, którzy brali udział w posiedzeniach w Sali Patriotycznej, skazano na wygnanie. Tylko w samym Neapolu, wyłączając wyspy, wymierzono karę ponad 100 osobom w okresie od czerwca 1799 r. do 11 września 1800 r., kiedy została zgładzona Luisa Sanfelice. Ponad 80 egzekucji wykonano w ostatnich miesiącach w 1799 r., pomiędzy lipcem a grudniem. Każdego tygodnia plac Mercato stawał się teatrem rytualnej śmierci, co przypominało przemoc i złość sprzed półtora wieku¹⁰.

Nie pomogło nawet kłamstwo pani Kamili Salinero, matki Luisy, która przekonywała, że córka jest w ciąży, mając nadzieję, że król okaże łaskę w dniu narodzin dziedzica tronu.

W wyobraźni narracyjnej takie rozwiązanie staje się rzeczywistością, a Luisa, zrozpaczona i wycieńczona po tragicznej śmierci ukochanego, powraca do więzienia, gdzie wydaje na świat martwe dziecko:

Luisa, quoique enceinte de sept mois seulement, Luisa, brisée par les émotions terribles qu'elle venait d'éprouver, fut prise des douleurs de l'enfantement, et, vers cinq heures du matin, accoucha d'un enfant mort¹¹.

Luisa, która od siedmiu miesięcy nosiła w sobie dziecko, załamana strasznymi przeżyciami, których dopiero co zaznała, zmagająca się z bólami porodowymi, około piątej rano powiła martwe dziecko.

Pomiędzy fikcją narracyjną a rzeczywistością historyczną zostaje pokazywany epilog dramatu, jaki przeżywa ta wspomniała kobieta, której pochodzenie i dziedzictwo rodzinne miały spore znaczenie, ponieważ była spokrewniona z hiszpańską rodziną Mulino. Krzyżowanie się różnych etnicznych i kulturowych elementów to jedna z głównych cech tego narodu (element grecki przed rzymskim) i tej ziemi, która była miejscem nieustannej wymiany i kontaktów rozmaitych ludów.

¹⁰ A.M. Rao: *I giacobini napoletani*. In: *Protagonisti nella Storia di Napoli*. Napoli 1999, s. 21—22. Por. również tej samej autorki: *La Repubblica napoletana del 1799*. Roma 1997. Ważny jest też następujący artykuł: S. Mombert: "Il faut Naples..." *La San Felice, dépaysement et engagement du roman historique*. In: *Atti del Convegno Istituto Suor Orsola Benincasa (Napoli, 7—8 novembre 2002)*. Alexandre Dumas e il Mezzogiorno d'Italia. A cura di A. Patierno. Napoli 2004.

¹¹ A. Dumas: *La San Felice...*, s. 1597.

Zbigniew Kadłubek

Gwardia przyboczna życia – geniusze miejsc, lary i św. January

Fremdling, komm in das große Neapel, und sieh's, und stirb!
Schlürfe Liebe, genueß des beweglichen Augenblicks
Reichsten Traum, des Gemütes verteilten Wunsch vergiß,
Und was Quälendes sonst in das Leben ein Dämon wob:
Ja, hier lerne genießen, und dann, o Beglückter, stirb!

August von Platen: *Bilder Neapels* [Obrazy Neapolu] (1827)

Wejdz, cudzoziemski gościu, w wielki Neapol, ujrzyj go i skonaj!
Chłoń miłość, raduj się snem chwil życia z rozmachem,
Zapomnij tu o sprzecznych serca dążeniach,
A co dręczącego demon wplół w twe życie,
Tu ucz się znosić, a potem, o szczęśliwce, zgiń!

1. Exodus

Z czym się wiąże odkrycie szczęścia przestrzeni i węzłów „swojskiego” świata w komunii z duchami miejsc? Czesław Miłosz udziela „przyrodniczej” odpowiedzi:

Życie ludzi, którzy nigdy, wychodząc rano przed dom, nie słyszeli bulgotu cietrzewi, musi być smutne, bo nie poznali prawdziwej wiosny. Nie nawiedza ich w chwilach zwątpienia pamięć godów weselnych, które gdzieś odprawiają się niezależnie od tego, co ich samych gnębi¹.

¹ Cz. Miłosz: *Dolina Issy*. Kraków 1989, s. 161.

Ta odpowiedź zasmuca. A może jest wyzwaniem, wezwaniem, wołaniem? Wołaniem rodzinnego domu. Wołaniem zapraszającym do powrotu. Osamotniony człowiek XX wieku nie tylko nigdzie nie doszedł, ale przede wszystkim zapomniał, skąd wyszedł, i zgubił szlak. Inne czasy pod tym względem były równie mało przychylne. Ale człowiek XX wieku zapomniał nawet, czym jest wędrowanie. Przestało ono być sztuką odkrywania siebie. Wędrowiec musi przecież doświadczać obcości podczas wędrowania, zwątpienia w drodze; pasażer albo turysta doświadcza jedynie krótkotrwałych niewygód. Wędrowanie stało się pośpiesznym przemieszczaniem. (Nie wspomnę o „naiwnej” zaiste myśli Goethego, że „podróżuje się nie po to, by dokąds dotrzeć, lecz po to, by podróżować”².)

Podróżowaniu przyporządkowano pragmatycznie ultrapragmatyczne kategorie celu skończonego, wymiernego, opłacalnego, uzasadnionego. Człowiek XX wieku, wieku wypędzeń, dokonał masowych relegacji duchów miejsc. Przestał dialogować z miejscami. Utracił możliwość porozumiewania się z duchami i ze sobą; zaczął wymieniać jedynie informacje. Człowiek końca XX wieku zyskał, zamiast łatwego komunikowania się (oczywiście poza „nędznymi” i wydrwionymi kategoriami miejsca i czasu), poczucie bezradnego utkwienia w stalowym i groźnym Terytorium Funkcjonariuszy, poza przyjazną przestrzenią, której strzeże jakiś *genius loci*. Terytorium Funkcjonariuszy to przestrzeń dobrze zadbana i prosperująca najlepiej, funkcjonująca na pełnych obrotach. Funkcjonariusze „radzą sobie” w życiu i z życiem, biegają z kalendarzem w rękę, mają — jak mówi Mikołaj Bierdiajew — twarze „gładko ogolone, okrutne w swym wyrazie, nachalne i aktywne”³. Ale Terytorium Funkcjonariuszy nie ścierpi wędrowca, ponieważ funkcjonariuszom żywiły są obce.

Gdy z poznaniem nie wiąże się już rozwój duchowy, lecz raczej degradacja ducha, zamilkły także geniusze miejsc. Miejsca już nie mówią. Milczy świat. Nie jest widziany. Świat staje się obcy. Ucho przyciśnięte do ziemi niczego nie słyszy. W *Wędrowcu* Peter Härtling pisze:

Im dokładniej poznajemy naszą planetę, im ciaśniej zaczyna ją opasywać sieć wiedzy i informacji, im mocniej zbliżamy się do siebie, tym silniej i boleśniej doświadczamy obcości⁴.

Przed samą śmiercią Martin Heidegger wyznał: „Nasze ludzkie doświadczenie i nasza ludzka historia dowodzą, że wszystko, co ważne i wielkie,

² J.W. von Goethe: *Zu Caroline Herder* (1788): „Man reist ja nicht, um anzukommen, sondern, um zu reisen”.

³ M. Bierdiajew: *Autobiografia filozoficzna*. Przekł. H. Paprocki. Kęty 2002, s. 206.

⁴ P. Härtling: *Der Wanderer*. München 1997, s. 74.

brało się zawsze stąd, iż człowiek miał ojczyznę i był zakorzeniony w tradycji”⁵. Heidegger wraca do początków myśli europejskiej (a może jeszcze starszych ludzkich początków). Do zakorzenienia. Do tego niebezpiecznego, niemodnego, niestosownego, niepoprawnego w najwyższym stopniu terminu. Do niedozwolonego — a jakże! — „romantyzmu krwi i ziemi”. Ale te stare problemy starego Heideggera są sprawami pilnymi, może najpilniejszymi. Wędrowcy (ci, którzy wyruszyli z własnej woli, i ci, którzy zostali wygnani) intensywnie poszukują dzisiaj kontaktu z geniuszami miejsc, miast, rzek i potoków. Człowiek wyrasta z miejsca. Pierwsza tragedia człowieka to rozkaz Boga z *Księgi Rodzaju* dotyczący opuszczenia dobrego dla człowieka miejsca: „Emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis”.

2. Dylematy Delfiny Roux

Tematu utraty więzi z geniuszem miejsca dotyka jedna z powieści Philipa Rotha. Delfina Roux, postać z książki *Ludzka skaza*, młoda profesorka romanistyki w Kolegium Ateny, Francuzka odnosząca w Ameryce akademickie sukcesy, niezależna, atrakcyjna i arcyinteligentna, zastanawia się nie bez bólu: „Co za sens być tutaj inteligentną, skoro i tak jestem *de facto* głupia, ponieważ nie jestem stąd [...]”⁶. Delfina Roux jest „uwikłana w niedoskonałą rewoltę przeciwko własnej francuskości [...], dobrowolnie wykorzeniona ze swojej ojczyzny (o ile nie z siebie), [...] żyje w Ameryce na dobrą sprawę w izolacji”. Powieść Philipa Rotha pt. *Ludzka skaza* (*The Human Stain*), wydana w Stanach Zjednoczonych w 2000 roku (po polsku cztery lata później), jest gorzkim epilogiem pięknego XX wieku. Powieść ta jest poważnym probierzem *conditio humana* w literaturze końca XX wieku. Przestrogą mędrca. Mądrym apelem do niemądrej wszechwładzy poprawności „multi-kulti”, pysznej dyktatury poprawności płciowej, politycznej, etnicznej, ekonomicznej, akademickiej, interpretacyjnej, *quasi*-ekumenicznej, do tej posępnej okupacji pseudoracjonalności, której pęta i nędzę dziedziczy dumnie — jeszcze z podniesioną głową — wiek XXI. Nie jestem stąd. Oto wszystko, co wie Delfina Roux, oto wszystko, co wie człowiek, który chciał wszędzie być u siebie, człowiek jednorodny, „tolerancyjny”, obyty i wyzbyty.

Delfina Roux, „chluba wyjazdu do Ameryki”, ta, która przeżyła niewiarogodną ekstazę „wyższości porzucającego”, „pomyślała, że cała jej inte-

⁵ M. Heidegger: *Tylko Bóg mógłby nas uratować*. (Wywiad udzielony przez Martina Heideggera tygodnikowi „Der Spiegel” 23 września 1966 r.). „Teksty” 1977, nr 3, s. 153.

⁶ Ph. Roth: *Ludzka skaza*. Przekł. J. Kozak. Warszawa 2004, s. 432.

lektualna przewaga oniemiała przez to, że stała się *dépaysée*... Pomyślała, że utraciła zdolność widzenia peryferyjnego, że widzi tylko to, co ma przed sobą, ale nic nie dostrzega kątem oka, że takie widzenie nie przystoi kobiecie z jej inteligencją, bo jest widzeniem płaskim, wyłącznie frontalnym, widzeniem imigranta, człowieka przesiedlonego w niewłaściwe miejsce [...]”⁷. Czy Delfina Roux, świetnie rozumiejąca, o czym rozmawiają Amerykanie, ale nierozumiejąca, o czym nie rozmawiają, nie była przypadkiem głucha na szept tego, którego nazywają geniuszem miejsca? „Obca i niezrozumiana przez nikogo”⁸, specjalistka od dyskursów, radząca sobie życiowo, nie nawiązała dobrych kontaktów z geniuszem miejsca. Z własnej woli wykończona, na co dzień oddana i sprawna funkcjonariuszka humanistyki akademickiej, dzielnie podejmująca swoje zadania. Bez zarzutu funkcjonująca, pełna czaru Delfina może od dawna przechadzała się po Terytorium Funkcjonariuszy, ale dopiero po dziesięciu latach samotności i wypłakiwania się do poduszki zrozumiała, gdzie jest i z kim jest „w wolnym kraju, lecz jakże często i boleśnie *dépaysée*”⁹. Współczesny człowiek — nie tylko tak dobrze się zapowiadająca Delfina — jest zagubiony, *dépaysé*, dosłownie pozbawiony swojego kraju, „jakby wy-krajany” ze swego kraju. Pytanie Delfiny, nasze pytanie: „Człowiek opuszcza dom, Ur swojego *my*, i zaraz znajduje nowe *my*?”¹⁰. Nie! Bo nie każdy jest Abrahamem z głową pełną obietnic Boga.

3. *A genendo Genius*

Genius loci. Kim jest ten wstrętny bóg, który płata figla ambitnym, prącym do kariery ludziom, ten, który w tak mało komfortowej sytuacji postawił Delfinę Roux? Kpiącym z aktów i paktów demonem? Oszukańczym patronem wszystkich tych, którzy wolą się nie ruszać z miejsca? Wymysłem Rzymian i zabobonem „totemicznych” rolników ze Styrii? Poprzednikiem chrześcijańskiego anioła? Bohaterem śląskich opowieści na jesienne wieczory (wtedy może np. pod postacią „utopca”)?

Cenzorynus, uczony gramatyk rzymski z III wieku, w zachowanym traktacie *O urodzinach* (*De die natali*) z 238 roku pisał o pochodzeniu i kulcie geniusza (głównie w rozdziałach II i III).

⁷ Ibidem, s. 433.

⁸ Ibidem, s. 434.

⁹ Ibidem, s. 424.

¹⁰ Ibidem, s. 178.

Genius est deus, cuius in tutela ut quisque natus est vivit. Hic sive quod ut genamur curat, sive quod una genitur nobiscum, sive etiam quod nos genitos suscipit ac tutatur, certe a genendo Genius appellatur¹¹.

Geniusz jest bogiem, pod którego opieką żyje każdy, kto się narodził. On troszczy się o to, żebyśmy się narodzili, rodzi się wraz z nami, a także nas narodzonych wspomaga i ochrania, z pewnością od „rodzenia się” pochodzi jego imię.

A genendo Genius — bóg, który towarzyszy człowiekowi przez całe życie, strzegąc go — bierze swą nazwę od aktu rodzenia: *a genendo*. To bardzo ważna uwaga, biologizm bowiem geniuszów jest istotnym aspektem myślenia Rzymian i Europejczyków o życiu duchów wśród ludzi. I geniusz jest bogiem. Jest naszym *adsiduus observator* — mówi w następnym zdaniu Cenzorynus — czyli „stróżem niestrudzonym”. Przymiotnik *adsiduus* czy *assiduus* pierwotnie oznaczał takiego, który jest na ziemi, blisko siedziska, *ad-sedes*.

Rzymianie wierzyli, że mężczyźni otrzymują geniusza indywidualnie; każdy swojego na całe życie, kobiety natomiast mają patronkę w Junonie, opiekunkę rodziny i ogniska domowego.

Przed 439 rokiem Martianus Capella ukończył *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Zaślubiny Filologii z Merkurym*). On też udzieli nam kilku informacji związanych z aktywnością geniuszy. „Poszczególnym śmiertelnikom został przydany jeden geniusz, którego nazywają także przełożonym (*praestes*), gdyż kieruje narodzinami wszystkich”¹². Dalej pisze Martianus Capella tak:

[...] ideoque dicitur Genius, quoniam, cum quis hominum genitus fuerit, mox eidem copulatur. Hic tutelator fidissimusque germanus animos omnium mentesque custodit.

Dlatego nazywa się go geniuszem, bo gdy jakiś człowiek się rodzi, zaraz się do niego przyłącza [w tej chwili narodzin]. Geniusz jest najwierniejszym obrońcą, jak gdyby rodzony brat strzeże wszystkich dusz i umysłów.

Na początku 153. paragrafu jest taka uwaga Martianusa Capelli: „[...] et quoniam cogitationum arcana superae annuntiat potestati, etiam Angelus poterit nuncupari”¹³ („A że oznajmia tajemnice mocy najwyższej (boskiej),

¹¹ Censorinus: *De die natali liber*. Ed. K. Sallmann. Leipzig 1983, s. 3.

¹² „[...] specialis singulis mortalibus Genius admovetur, quem etiam praestitem, quod praesit gerundis omnibus, vocaverunt”. (*De nupt.* 2, 152). Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Ed. J. Willis. Leipzig 1983, s. 46.

¹³ Ibidem.

może być zatem nazwany aniołem”). Jak widać, w V wieku geniusz staje się aniołem stróżem. Aniołami bądź patronami okazują się także inne rzymskie duchy opiekuńcze. Są jeszcze przecież lary i penaty. Lary (*Lares*) jako opiekunowie domów (*Lar familiaris*) i pól, podróżujących i dróg są właściwie bliższe tego, co dzisiaj rozumiemy pod pojęciem *genius loci*. Lar to dom — w myśleniu Rzymianina. Katullus (85—55 przed Chr.) pisał w *Pieśni* 31:

O quid solutis est beatius curis
cum mens onus reponit ac peregrino
labore fessi venimus Larem ad nostrum
desideratoque acquiescimus lecto¹⁴.

Cóż przyjemniejszego, jak, gdy jesteśmy zmęczeni,
wrócić do naszego lara, rzucić się na wytęsknione łoże po trudach drogi
z umysłem wolnym od trosk!

Powróciwszy do domu, należało się najpierw przywitać z larem, jak podaje Katon Starszy (234—149 przed Chr.):

Pater familias, ubi ad villam venit, ubi larem familiarem salutavit, fundum eodem die, si potest, circumeat; si non eodem die, at postridie¹⁵.

Ojciec, gdy wracał do domu, zaraz pozdrowiał rodzinnego lara, posiadłość zaś obchodził później, o ile to było możliwe w tym samym dniu, a jeśli nie, to dnia następnego.

Lar, opiekun, dobry duch domu był ważniejszy niż dobytek, rzeczy. Domostwo nie straciło jeszcze sakralnego charakteru. Niematerialne stało przed materialnym u najdawniejszych Rzymian. Lary miały specjalne miejsca kultu w domach. Były to lararia, ołtarzyki domowe, jakby kapliczki im poświęcone. Stawiano tam posążki larów w postaci małych chłopców (potem podobnie zaczęto przedstawiać aniołów). W larariach stawiano też statuetki wyjątkowo szanowanych postaci (Platona, Aleksandra Wielkiego, Cyserona, Wergiliusza). Te ważne dla mieszkańców osobistości zostaną później zastąpione podobiznami postaci świętych patronów, „miejscowych” męczenników.

Zostały jeszcze penaty (*Penates*). Początkowo były one stróżami spiżarni, potem całego domu, czuwały nad dostatkiem, przedstawiane jako młodzieńcy z rogami obfitości. Utożsamiane z ojczyzną — odbierały cześć w świątyni Westy, ważnym miejscu państwowym Rzymian.

Trzeba powiedzieć o jeszcze jednej ważnej rzeczy. Gdy Rzymianie podbili jakiś kraj, czyniąc z niego prowincję (czyli teren podbity, co słychać w na-

¹⁴ Caius Valerius Catullus: *Carmina*. Ed. H. Bardon. Leipzig 1973, s. 31.

¹⁵ Marcus Porcius Cato: *De agri cultura*. Ed. A. Mazzarino. Leipzig 1982, s. 9.

zwie), nie bezczęścili świętych miejsc pokonanego ludu, przeciwnie, składali ofiary tym nieznanym miejscowym bogom i włączali ich do swojego panteonu. Tak bardzo liczyli się z duchami miejsc nowo zajętych ziem włączonych do Imperium.

Poczynione uwagi i dość wrywkowe cytacje trzeba podsumować. Wydaje się, upraszczając nieco sprawę, że rzymski geniusz, lar i penaty to jedno, gdy dzisiaj mówimy o *genius loci*. Myślmy o tym, o czym myśleli Rzymianie: o uniwersalnym opiece jakiegoś wycinka otaczającego nas świata. Myślmy też o czymś niepowtarzalnym, nieuchwytnym, bardzo specyficznym, o jakimś rodzaju atmosfery i energii, gdy mówimy, że to a to jest przejawem geniusza miejsca jakiegoś miasta, jakiegoś kraju, jakiegoś wzgórza. Wyobrażamy sobie wtedy jakieś gatunki drzew, architekturę, zapach tylko tam gdzieś kwitnących kwiatów. Próbuje ująć w słowa albo namalować coś, czego do końca wyrazić się nie da, więc powołujemy się na ducha — geniusza miejsca. On „rozwiązuje” problem nieprzekazywalnego, które tkwi/jest/żyje/porusza się w jakimś miejscu najgłębiej, w sposób wciąż mało zrozumiały nawet dla kompetentnych Funkcjonariuszy (biegłych w nieprzeliczonych umiejętnościach ujarzmiania).

4. *Circunstancia*, czyli świat wokół nas

Kwestia dialogu z geniuszami miejsc to kwestia tożsamości. Zestawmy dwa aspekty pozornie tego samego pojęcia: łacińskiej *identitas*, czyli tożsamości ze względu na podmiot, i hiszpańskiej *circunstancia*, czyli tożsamości ze względu na to wszystko, co podmiot otacza, dookolną przestrzeń. Zanalizujmy te dwa terminy. Tożsamość to ogromne egzystencjalne zadanie każdego człowieka. Jeśli można „dialektycznie” potraktować tożsamość jako „temat”, to oznaczałaby ona dążenie do jej ujęcia jako jakiejś kategorii psychologicznej. Kategorie psychologiczne to jednak za mało, bo tożsamość jest pasją unicestwienia w sobie obcości. Może także jest chęcią ucieczki przed groźną udręką „pojedynczości”, samotności każdego człowieka. Tożsamość jest nieodłącznie związana z dynamiką pracy nad sobą i duchowego przewycięzania siebie, ma cechy Nietzscheańskiej *Selbstüberwindung*, tak jak to ujął Teodor Parnicki, mówiąc, że trzeba „przewyciężyć nie tyle cielesność w sobie ogólnoludzką, ile żydowskość w greckości swojej”¹⁶. (Ujawnia się tu cechy procesu indywiduacyjnego.) Dla bohatera powieści Teodora

¹⁶ T. Parnicki: *Koła na piasku. Powieść z roku 160 przed narodzeniem Chrystusa*. Warszawa 1989, s. 44.

Parnickiego, Leptynesa, syna Orestesa, tożsamość jest jakimś utopijnym „Państwem Środka”¹⁷. (Syndrom człowieka nieustannie poszukującego swojej tożsamości nazwałem kiedyś kompleksem Leptynesa¹⁸.) Najwymowniej brzmi jednak inny fragment *Kół na piasku*: „[...] przestańcie być czy to ołowiem, czy miedzią na przemian; przeobraźcie się raz na zawsze w brąz”¹⁹. Powieść ta jest — moim zdaniem — najpiękniejszą książką o tożsamości, jej poszukiwaniu i „udrękach nieustających, spowodowanych pochodzeniem mieszanym”²⁰. Ta koncepcja tożsamości ma charakter radykalnego paradoksu egzystencjalnego.

Grecy najpierw mieli *πατρίς*, czyli ojczyznę w sensie ojcowizny, potem *πόλις*, czyli ojczyznę w sensie wspólnoty politycznej i sakralnej (o czym zapominamy, gdy myślimy o demokracji ateńskiej), potem *ἰδία*, czyli ojczyznę w sensie duchowym; *ta ἰδία* to *Heimat*, rzeczy prywatne, domowe, bliższe raczej tego, co przekazała matka, niż tego, co pochodzi od ojca i świata. W słowie *Heimat* słysząc „matkę-mać”. Tożsamość jest prywatna w rozumieniu Greków, jak gdyby bardziej po stronie kobiecości. Wywodzi się z zamętu czasów hellenistycznych. Jest odpowiedzią na zamęt.

Wszystko, w czym człowiek rozpoznaje siebie jako istniejącego, może być przyczyną jego uświadomienia sobie siebie jako identyczności z rozpoznaną rzeczą. Rzeczy pomagają budować „tożsamość realną” we wspólnocie z geniuszem, czyli za pośrednictwem rzeczy i wspólnie z geniuszem, *per res et cum genio loci* — taki można by wysnuć wniosek. Sojusz z geniuszami miejsc może mieć duże znaczenie w budowaniu takiej tożsamości; nie ucieknie się w tym przypadku od kategorii biologicznych.

J. Ortega y Gasset odpowiedział kiedyś na pytanie, co znaczy być Hiszpanem, tak oto: „Yo soy yo y mi circunstancia” („Ja to ja i moje uwikłanie/otoczenie”). Hiszpański rzeczownik *circunstancia* pochodzi od łacińskiego *circumstare* — ‘stać dookoła, być dookoła, opasywać, otaczać, zagrażać’ (łac. *circumstantia* (liczba mnoga, rodzaj nijaki) to rzeczy dookoła się znajdujące, otaczające nas, ale też nas ograniczające i nam zagrażające).

Czy tożsamość jest łacińską *identitas*, czy raczej hiszpańską *circunstancia*? Którą z ojczyzn jest tożsamość? Bez prądawnego pojęcia geniusza miejsca kwestia nie do rozstrzygnięcia. Traktując z całą powagą istnienie geniuszów miejsc, odchodzimy zarówno od „tożsamości politycznej”, jak i „tożsamości narodowej”. Zbliżamy się do tożsamości jako dyspozycji do elementarnego zaufania do świata.

¹⁷ Ibidem, s. 47.

¹⁸ Por. Z. Kadłubek: *Kompleks Leptynesa. Wprawka o Parnickim pomniejszonym w słowie*. W: *Inspiracje Parnickiego*. Red. S. Szymbutko. Katowice 2000, s. 35–44.

¹⁹ T. Parnicki: *Koła na piasku...*, s. 47.

²⁰ Ibidem, s. 104.

5. Ziemia

Eksterioryzacja geniusza miejsca jest aktem wstrząsająco antyludzkim, gdyż człowiek może być tylko tym, z czego jest i skąd jest. Utrata jedności z geniuszem, a w następstwie z ziemią, oznacza koniec kontaktu człowieka z sobą. Ale nie tylko z sobą — także z tymi, którzy go poprzedzili, z przodkami, z rodem, również z tymi, którzy razem z nim żyją. Bolesnie opuszczony, wykorzeniony człowiek sukcesu, funkcjonariusz cieszący się refleksorowo-medialną, ale nie prywatną pomyślnością.

Człowiek dochowujący wierności swojemu rodowodowi (nie na-rodowi!), czyli swojej genealogii (mentalnej i biologicznej, „somatycznej”), czyli swoim przodkom, jest w stanie zachować głęboką więź z byciem i z otaczającym go światem, wtapiając się w środowisko (materię), niekoniecznie w historię polityczną; ta pierwotna („niedyskursywna”) wierność jest figurą więzi z życiem w ogóle. Gdy się rozprawia o przodkach i krwi, łatwo wpaść w pułapkę. Krew nie może się stać religią.

„Chcę poetycką miłość Europy przesadzić do poetyckiej głuszy Ameryki. Wtedy powstanie lud mający niemiecką krew, niemiecką wytrzymałość, niemieckiego ducha i niemiecką siłę wiary, lud, który wyssał życie z niezwykłego źródła wolności”²¹ — pisał Ernst Wilkomm w *Zmęczonych Europą* (*Die Europamüden*, 1838). „Kategorie krwi i ziemi” zostały tutaj podniesione do rangi pierwotnej siły zarówno człowieka, jak i natury, albo człowieka mocno związanego z naturą. Ciekawe, że gdy dochodzą do głosu owe „Blut- und Boden-Werte”, najczęściej towarzyszy im kontekst antychrześcijański i antyżydowski. Ten przypadek dotyczy cytowanego Wilkomma. Walter Hof z naciskiem pisze w swoim ciekawym studium, że u Wilkomma pobrzmiewają tony antychrześcijańskie, gdy np. mówi o „terrorystycznej pokorze”, w którą się przyobleka teologia chrześcijańska. Warto zauważyć, że tego „antychrześcijańskiego” człowieka woli mocy Wilkomma poznajemy na długo przed pismami Friedricha Nietzschego. Oto wartości ziemi i krwi przodków wypierają inne świętości. Ziemia jest święta, nosi bowiem prochy ojców. Religia inna niż ta, którą głoszą drzewa i pagórki rodzinnego kraju, wydaje się fałszywa.

To, o czym mówi Wilkomm, jest groźne. Ale zignorowanie „wartości krwi i ziemi” wydaje się głębokim nieporozumieniem. Paniczny strach dzisiejszych intelektualistów europejskich przed dyskusją nad ważnymi prob-

²¹ „Ich will Europas poetische Liebe verpflanzen in Amerikas poetische Urwelt. Da soll ein Geschlecht entstehen mit deutschem Blut, deutscher Ausdauer, deutschem Gemüt und deutscher Glaubenskräftigkeit, das sich Leben gesogen hat aus dem unversiegbaren Born der Freiheit”. E. Wilkomm: *Die Europamüden*. Bd. 1. Leipzig 1838, s. 356.

lemami tożsamościowo-chtonicznymi jest w rzeczywistości zwykłym brakiem odpowiedzialności i konsekwencją utraty powagi uniwersytetu. Są to kwestie, które — tak czy owak — będą wracać w naszej cywilizacji. Lepiej chyba, żeby wracały w traktatach i dysertacjach niż w systemach fundujących obozy koncentracyjne. Jest błędem — powtarzam — pomijanie ich i spychanie na obrzeża „dyskursów”. Uwiad i wtórność myśli europejskiej dnia dzisiejszego wiążą się właśnie z unikaniem problematyki „krwi i ziemi” jako tematami „faszystowskimi”, „nacjonalistycznymi”, „ultraprawicowymi”, przy czym nie chodzi tu — zaznaczam — o jakąś utopijną wizję nienaruszoności, jakąś hybrydę integrystyczną.

„Nec vero terrae ferre omnes omnia possunt”. „To prawda, nie każda ziemia może rodzić wszystko” — mówi Wergiliusz w chtonicznym eposie dydaktycznym, pochvale komunii z ziemią (*Georgiki* 2, 109). Utwór ten powstał, gdy rzymska elita uświadomiła sobie wykorzeniający wpływ dobrobytu, gdy *populus Romanus* zamienił się w *Spassgesellschaft*; gdy wykorzenienie — dla obojętnych z natury etnicznie Rzymian — stało się zagrożeniem większym niż wciskający się do Imperium barbarzyńcy.

Simone Weil potwierdza konieczność wolności każdego, kto próbuje odnaleźć tożsamość i zapuścić korzenie: „A kraj rodzinny? Ale to nie społeczność, to środowisko ludzkie, którego nie więcej jesteśmy świadomi niż powietrza, którym się oddycha. Kontakt z naturą, przeszłością, tradycją. Zakorzenie to co innego niż uleganie temu, co społeczne”²². Zakorzenie to spolegliwość wobec tego, co indywidualne i „naturalne”. Wtedy zakorzenienie, jako jądro tożsamości, jest dyskretnym obcowaniem ze światem w ciągłym zachwycie. Jest czymś zgoła innym niż aroganckie tupanie funkcjonariusza domagającego się legitymacji potwierdzającej związek człowieka z jego krajem, który nagle stał się monarchią (bardziej lub mniej świętą), republiką, województwem, dystryktem, obwodem, departamentem, bezimiennym terytorium.

6. Maurice Barrès i jego duch regionu

Był taki pisarz francuski, dzisiaj zapomniany, który przywiązywał wielką wagę do zakorzenienia i bycia „człowiekiem ziemi” jako więzi z przodkami. Nazywał się Maurice Barrès (1862—1923), był członkiem Akademii Francuskiej (od 1906 roku). Urodził się w Charmes-sur-Moselle w Lotaryn-

²² Słowa S. Weil we Wprowadzeniu Gustava Thibona w: S. Weil: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Przekł. A. Olędzka - Frybesowa. Warszawa 1999, s. 35—36.

gii. Z okna szkoły w Nancy wpatrywał się w pagórki kraju Wogezów. Człowiek pogranicza. W tradycyjnie „antyregionalistycznej” Polsce twórczość Barrèsa pozostała prawie nieznana.

Jest autorem powieści pt. *Wykorzenieni* (*Les Déracinés*) z 1897 roku (była to część cyklu, właściwie trylogii *Le roman de l'énergie nationale* (*Powieść energii narodowej*)). Rzecz jest o młodych ludziach, którzy przyjeżdżają do Paryża uwiedzeni naukami swojego profesora z liceum w Nancy, Paula Boutteillera. Tu, w Paryżu, zapierają się swoich lotaryńskich korzeni. Jest to ich katastrofa. Nie zamierzam opowiadać powieści Barrèsa. Chciałbym tylko przyjrzeć się dwom wstępom do polskich przekładów książek tego autora. Powieść *Les Déracinés* została przetłumaczona przez bliżej niezidentyfikowanego (niezidentyfikowaną) J. P. (jako przekład wolny) i ukazała się w Warszawie w 1904 roku pt. *Wyrwani z gruntu ojczystego*²³. Autor/autorka przedmowy do tego przekładu pisze:

W powieściach tych [mowa o trylogii *Powieść energii narodowej* — Z.K.] odtworza Barrès historię współczesną Francji, opisuje sceny i wypadki bieżącego życia polityczno-społecznego, wprowadza ludzi rzeczywistych, sprawców i kierowników nawy narodowej. [...] W powieści *Wyrwani z gruntu ojczystego* [...] zwalcza Barrès namiętnie rozmaite wadliwości urządzeń państwowych dzisiejszej Francji, głównie systemu szkolnego, który nie uwzględnia odrębności prowincjonalnych i z „lekkim sercem — jak powiada — odrywa swych uczniów od gruntu ojczystego i od grupy społecznej, z którą wszystko ich wiąże, ażeby podnieść te młode umysły na wyżyny abstrakcji ponad przesady życiowe”. Jest on bowiem zdania, że jednostka ludzka tylko we właściwym sobie, dziedzicznym środowisku dochodzi do zupełnego rozwoju władz²⁴.

W przedmowie do innej powieści, *Pod Pikielhaubą*, Maria Rakowska notuje:

Barrès [...] zaznacza swe tendencje regionalistyczne. Chce być strażnikiem bastionów Wschodu, których synem uczyniły go losy, wyraźnym przedstawicielem gatunku, z którego powstał. Wsłuchuje się w wskazówki, których udzielają mu zmarli, gdyż potrzebna mu reguła życia. „Miałem — mówi — przesyt w duszy. I postanowiłem zdobyć mą ojczyznę, grób sobie w niej zapewnić, posiąść na wieczyste czasy prawo do słowa *Lotaryngia*, w które chcę wcielić słowo *Barrès*. Nie należy uważać tego wyniku mych rozmyślań za przejaw zacieśnienia horyzontów. Skupiam się w tym, co stanowi treść mej istoty”²⁵.

²³ M. Barrès: *Wyrwani z gruntu ojczystego*. Przekł. wolny J. P. Warszawa 1904.

²⁴ Ibidem, s. 8—9.

²⁵ Idem: *Pod Pikielhaubą*. Przekł. M. Rakowska. Warszawa 1906, s. 9—10.

Barrès dotyka w swojej prozie istoty konwersacji geniuszów miejsc z przodkami. Regionalizuje, nie faszyzuje, jak się o nim pisało. Jest człowiekiem ziemi, która go wydała, streszcza go Lotaryngia. Zauważmy, że polscy autorzy przedmów piszą o nim z dużą sympatią, ale jak o jakiejś nieco egzotycznej postaci.

Bycie człowiekiem jest byciem na Ziemi, która jest matką wszystkich ludzi. Czy w ostatecznej perspektywie braterstwa i „pierwotności życia razem” tożsamość wydaje się zbędna? Tadeusz Sławek — w kontekście kultury Śląska i w ogóle kultury wspólnego życia — zapisał taką uwagę: „*Pobratymczość* (czy też *posiostrzaność*) kultury zależy od stopnia, do którego będę w stanie odpowiedzieć na bycie świata jako przejawu macierzyńskości, czyli odejść od wizji rzeczywistości jako obszaru człowieczej konkwesty udoskonalonej osiągnięciami technicznymi i zbliżyć się do bycia jako dziedziny przed-człowieczej, czy wręcz nie-człowieczej. Duch wnika w bycie tylko przez szczelinę między człowiekiem a tym, co nie należy do sfery człowieczej”²⁶. „Obszar człowieczej konkwesty” wyprosił już niejednego geniusza z niejednego kraju. W „obszarze człowieczej konkwesty” nie ma mowy o tożsamości. Tożsamość wydaje się — w odniesieniu do tego, co zostało powiedziane nieco wcześniej — sprawą późnoludzką. Człowiek „pierwszej harmonijnej wspólnoty” jej nie potrzebował, żył w pełnej komunii z ziemią i innymi ludźmi (co nie znaczy, że nie wojował, nie mocował się z innymi, nie „agonował”!). Muszę dodać: w pełnej komunii z geniuszami. Tak było w raju. Ale dzieło stworzenia wciąż jeszcze trwa w wewnętrznym przemijaniu postaci świata. Konieczność powrotu do dyskretnego, „przed-człowieczego”, a w każdym razie „przed-funkcjonariuszowskiego” życia jest /będzie jedynym ratunkiem. (Zwróćmy uwagę na aspekt ekologiczny. Zerwanie z geniuszami miejsc ma konsekwencje ekologiczne. Histeryczne zabiegi ekologów, którzy nie oglądają się na „geniuszową tożsamość” miejsc, są, w moim odczuciu, śmieszne i może czemuś służą, np. ratowaniu jednego gatunku sowy, ale z całą pewnością nie globalnej świadomości „bycia na Ziemi i z ziemi”.)

²⁶ T. Sławek: *Śląsk — kultura braterska/siostrzana. Kilka uwag o pracy, myśli i inspiracji religijnej w literaturze śląskiej końca XIX wieku i początku XX wieku*. W: *Religijne inspiracje kultury na Górnym Śląsku*. Red. W. Świątkiewicz i ks. J. Wycisło. Katowice 1998, s. 25—26.

7. Geniusz wygnańca: Márai

„Świat bez Twojej ojczyzny nie ma dla Ciebie żadnej wartości”²⁷. Ojczyzna to nie to samo co tożsamość, wygnanie-wędrowanie to nie to samo co swawolne wędrowanie w asyście geniuszów miejsc i rzek szczęśliwego człowieka. Czym jest wygnanie z ojczyzny, wiedzą tylko wygnani. Celna uwaga Johanna Bobrowskiego, niezwykle doświadczonego w sprawach opuszczania pięknego kraju: „Czy można zabrać z sobą ojczyznę na zelówkach butów”²⁸.

Sándor Márai (1900—1989) pisze: „Wszystko stracone, wszystko. Język, kraj rodzinny, sens pracy, młodość”. To głos jednego z największych mędrców XX-wiecznych (nie było ich w tym wieku tak wielu, więc można sobie pozwolić na wielkie słowo „mędrzec”) — wygnańca z górnowęgierskich, czechosłowackich, słowackich, protestancko-niemieckich Koszyc (Kaschau in der Zips). Trochę dalej autor cytowanego dziennika pisze, że czuje się nareszcie wolny. Paradoxs? Feliks Netz, kongenialny tłumacz węgierskiego (właściwie koszyckiego) pisarza, w eseju pt. *Morfologia wygnania* notuje: „Márai dwukrotnie wypowiada słowo »wszystko«, aby podkreślić, że nie ma NIC, że otacza go zewsząd NIC, że on jest w centrum owego NIC. I nareszcie jest wolny! Wypada więc zapytać: wolny »ku czemu«? Odpowiedź daje pisarz, o którym Sándor Márai nie słyszał, a który, częstym zwyczajem wygnańców, również pisał *Dziennik*. W r. 1964, w dwudziestym piątym roku wygnania, powrócił w *Dzienniku* do tej chwili, w której zrozumiał, że jest wygnańcem: »Sam, zagubiony, odcięty, obcy, nieznany, utopiony. W istocie, niesamowity moment. Cisza, jak w lesie, że słyszać nawet brzęczenie muszki i w ciszy zaczynają dochodzić mnie dwa słowa, wyjątkowe, jedyne, szczególnie: Witold Gombrowicz, Witold Gombrowicz«”²⁹.

W autobiograficznej powieści Márai wyznaje: „Do nikogo nie przynależę. Nie ma takiego człowieka, przyjaciela, kobiety, krewnego, którego towarzystwo wytrzymałbym przez dłuższy czas; nie ma też takiej ludzkiej wspólnoty, cechu, klasy, w której znalazłbym swoje miejsce; pod względem mentalności, stylu życia, duchowości jestem patrycjuszem, lecz wszędzie czuję się bardziej swobodny niż wśród patrycjatu; żyję w anarchii, którą uważam za niemoralną i ciężko znoszę ten stan”³⁰. Wiek XX miał wyjątkową skłonność do wypędzeń. Cieszył się ten nieszczęśliwy wiek z rozpadania światów jak

²⁷ S. Márai: *Księga ziół*. Przekł. F. Netz. Warszawa 2002, s. 150.

²⁸ J. Bobrowski: *Puszczyk*. W: Idem: *Uczta myszy i inne opowiadania*. Przekł. Z. Jaremko-Pytowska. Warszawa 1967, s. 177.

²⁹ F. Netz: *Morfologia wygnania*. „Śląsk” 2004, nr 1, s. 37.

³⁰ S. Márai: *Wyznania patrycjusza*. Przekł. T. Worowska. Warszawa 2002, s. 235—236.

zaden wcześniejszy (przynajmniej na taką skalę). Márai pisze dalej: „W Paryżu żyłem wygodnie, pięknie, pogodnie i spokojnie. A teraz nagle zacząłem czuć, że mój czas, że mój czas tu się skończył, nie ma tu już »nic do roboty«, muszę wracać do domu. Kłamałbym, gdybym powiedział, że naraz poczułem nostalgię rodem z Szabolcsi, ten typowy węgierski śmiech przez łzy, tęsknotę, by znów »zobaczyć stado koni opodał karczmy Hortobágy« — czy podobnie rozczulający literacki banał. Nigdy nie widziałem żadnej karczmy na Hortobágy i nie znam się na koniach... »Domem«, prawdziwą ojczyzną były dla mnie Koszyce i Rożnawa, Lewocza i Bańska Bystrzyca, a tam i tak nie mogłem jechać. W Kraju Zadunajskim czy pomiędzy Dunajem a Cisą czułem się zawsze trochę obco, ale też trochę tak, jakbym już kiedyś widział te strony we śnie. »Ojczyzną« pozostały dla mnie na zawsze Górne Węgry. O Budapeszcie myślałem bez sympatii, a budapeszteńczyków zapamiętałem jako tłum zarozumiałych, wysiadujących po kawiarniach i biegających z teczkami agentów. Nie cierpialem śpiewnej peszteńskiej wymowy, przemądrzałego akcentowania akcentowanych sylab, ich naiwnego i sentymentalnego cynizmu [...]»³¹.

„Wszystko jest w Bogu. I Bóg jest we wszystkim. Spinoza miał rację”³² — zanotował Márai w swoim *Dzienniku* 24 lipca 1988 roku, prawie pół roku przed śmiercią. „Spinoza miał rację”. Márai zabrał ze sobą swoje koszyckie duchy na wędrówkę po całym świecie, był z nimi do końca, tam w Kalifornii. Rozmawiał z nimi. Towarzyszyły mu podczas choroby żony. Krzepiły go. „Spinoza miał rację”. Geniusze ze Spiszu były z nim wszędzie.

Sándor Márai należał być może do ostatnich Europejczyków potrafiących tak szeroko oddychać kulturą grecko-rzymsko-chrześcijańskiego Zachodu, nie tracąc jednocześnie z pola widzenia uliczek Koszyc z ich małymi sprawami. Wierny geniuszowi Koszyc. Tożsamość kształtował na fundamencie języka węgierskiego („Tylko z językiem węgierskim jestem solidarny, do śmierci”), poza tym był przekonany, że człowiek jest przechodniem. „Przeżyłem coś największego i najwspanialszego, los człowieka”³³. Zastrzelił się 22 lutego 1989 roku. Miesiąc wcześniej napisał: „Czekam na rozkaz, nie jestem niecierpliwy, nie chcę też niczego opóźniać. Jest czas”³⁴.

³¹ Ibidem, s. 550—551.

³² Idem: *Tagebücher 1984—1989*. Übersetzt von H. Skirecki. München 2002, s. 144.

³³ Idem: *Księga ziół...*, s. 151.

³⁴ Idem: *Tagebücher 1984—1989...*, s. 149.

8. Dom języka

„Tak, mam ojczyznę: język francuski”³⁵ — wyznaje entuzjastycznie Albert Camus. Ten sam „człowiek śródziemnomorski” parę stron wcześniej notuje: „Świat, w którym czuję się najlepiej: mit grecki”³⁶. Skoro istnienie geniusz miejsca, istnieje też z całą pewnością geniusz języka, taki lar domu-języka — *lar domus linguae*.

Elias Canetti: „Często rozmawiano o językach, w samym naszym mieście mówiono siedmioma albo ośmioma, każdy trochę z nich rozumiał, tylko małe dziewczęta, pochodzące ze wsi, znały jedynie bułgarski i dlatego były uważane za głupie. Każdy wyliczał języki, które znał, ważne było, by władać wieloma, dzięki ich znajomości można było uratować życie swoje lub cudze”³⁷. Tożsamość Canettiego to język. Problem w tym, który z języków miałby to być, który z języków, jakimi się posługiwał. Sam autor podaje, że słuchał jako mały chłopak bajek w języku bułgarskim, ale pamiętał je po niemiecku³⁸.

Canetti urodził się w 1905 roku w Ruszczuku w Bułgarii, w rodzinie hiszpańskich Żydów (a więc wygnańców). W domu jego ojca mówiło się wieloma językami: żydowską odmianą hiszpańskiego, służba i sąsiedzi mówili po bułgarsku, rumuńsku, ormiańsku, rosyjsku, turecku, rodzice rozmawiali ze sobą po niemiecku, ponieważ studiowali w Wiedniu i chętnie jeździli do stołecznego teatru habsburskiego państwa. Wcześniej nauczył się Canetti angielskiego, gdyż po przeprowadzce rodziców zaczął chodzić do szkoły w Manchesterze. Po śmierci ojca przeniósł się z matką do Szwajcarii, gdzie poznał szwajcarską odmianę niemieckiego — dialekt zuryski. Później jeszcze przeprowadzili się do Wiednia. Tam nauczył się niemieckiego literackiego. W tym języku zaczął pisać, a w 1981 roku otrzymał literacką Nagrodę Nobla. Śmieszne określenie Canettiego, z jakim się ustawicznie spotykam, to nazwanie go pisarzem austriackim...

Canetti, ten wędrowiec języków, nigdy nie zerwał z geniuszem własnego wewnętrznego języka. Jego geniusz mógł pisać i mówić w każdym języku, geniusz z czasów sprzed wieży Babel. Canetti kochał jak gdyby ze względu na inne języki ten język geniusza migrujących słów, jak można wywnioskować z jednego z późnych zapisków: „Eine Sprache, die man liebt, wegen einer

³⁵ A. Camus: *Notatniki 1935—1959*. Przekł. J. G u z e. Warszawa 1994, s. 192.

³⁶ Ibidem, s. 190.

³⁷ E. Canetti: *Ocalony język. Historia pewnej młodości*. Przekł. M. Przybyłowska. Warszawa 1986, s. 50.

³⁸ Ibidem, s. 19.

anderen” („Język, który się kocha ze względu na inny język”)³⁹. Canetti ocałił geniusz w języku — i ten geniusz go nie zawiódł.

9. Pamięć menory

Berlin, lato 1967 roku, Peter Härtling pisze w *Wędrowcu*⁴⁰, że przyszedł wtedy wysłuchać wykładu religioznawcy, syna rabina, profesora Jacoba Taubesa. Po wykładzie przyjaciele się spotkali. Byli jeszcze Peter Szondi i Hellmuth Jaesrich. Taubes, który niedawno wrócił z jakiegoś kongresu w Madrycie, opowiadał, że niechętnie wybrał się do Hiszpanii rządzonej jeszcze przez generała Franco, do Hiszpanii inkwizytorów, którzy wygnali sefardyjskich Żydów. Taubes przeżył wstrząs podczas pewnego wieczornego przyjęcia, na dzień przed opuszczeniem Madrytu.

Jacob Taubes opowiada: Zostałem zaproszony przez mojego kolegę, dość aroganckiego i „walczącego” katolika, jakich się w Hiszpanii spotyka dość często. Był to wieczór sabatowy. Stół był świątecznie nakryty. Zanim wniesiono potrawy, oddawaliśmy się beztroskiej rozmowie. Gdy służąca przyniosła jedzenie, pani domu zapaliła świeczki na świeczniku. Była to stara, drogocenna menor. Byłem zszokowany, ale nie dałem po sobie poznać ogromnej ciekawości, jaka mnie ogarnęła. Dopiero po kolacji, gdy przeszliśmy do salonu, a świeczki zgaszono, wyraziłem mój podziw dla wspaniałego świecznika. Wydawało się, że tym właśnie dałem pani domu sposobność powiedzenia czegoś, na co czekała już długo. „Nieprawdaż, że piękny — mówiła — i miał pan okazję podziwiać go z zapalonymi świecami, a zapalam je tylko na wielkie okazje. I nie zawsze zapalam wszystkie osiem świec, lecz tylko dwie, najwyżej trzy”. Wtedy przypomniałem sobie ciepło szabasowego wieczoru z dzieciństwa. „Odziedziczona pamiątka” — powiedziała kobieta. Zapytałem, jakie jej wspomnienia wiążą się z tym świecznikiem. „Matka mi powiedziała, kiedy mam zapalać świece, tak jak jej przekazała jej matka. Ale tu nie chodzi o wspomnienie, panie profesorze, lecz o zwyczaj, stary rodzinny zwyczaj, który przekażę mojej najstarszej córce. Chciałam sprawdzić, czy pan, człowiek uczony, zechce coś na ten temat powiedzieć”. Ta kobieta — ciągnął dalej Taubes — była już nieświadomą żydowskością potomkinią dawnych Żydów hiszpańskich, którzy pół tysiąca lat temu dali się ochrzcić, żeby nie musieć opuścić Hiszpanii. „Oto prawda przekazana przez nieświadomego prawdy” („Eine Wahrheit von Unwissenden weitergegeben”) — powiedział

³⁹ Idem: *Aufzeichnungen 1992—1993*. Frankfurt am Main 1999, s. 83.

⁴⁰ P. Härtling: *Der Wanderer...*, s. 29—32.

Taubes. Spotkanie przyjaciół trwało dalej. Szondi przywołał wiersz Paula Celana. Ale to nie jest już ważne.

Ocalająca i ocalona pamięć tej menory, tajemniczego emblematu geniusza, czegoś więcej niż dom tej rodziny, tradycja dziedziczenia w rodzinie tej kobiety. Geniusz menory przypominający o miejscu, o przodkach, o czasie; wszak geniusz miejsca jest jakoś także geniuszem czasu, *genius temporis*. Świadek tej menory, wiernego opiekuna, jest większe niż tysiące zapisanych stron w bibliotekach.

10. Napule

W dialekcie neapolitańskim Neapol to Napule. W tym dialekcie żyje czas miniony i duch spraw z przeszłości tego miasta, w którym było wszystko: i greckość, i łacińskość, język hiszpański, kuchnia francuska, zapachy Afryki, księgi Arabów, papierosy amerykańskich żołnierzy, bieda i bogactwo, służalczość i duma, tyfus i olśniewające procesje barokowe, nieład i krew świętego Januarego, obawa przed wybuchem wulkanu i smak pizzy. Żyje jakoś pomiędzy światami, w szczelinach historii: między Normanami i Burbonami. *Genius loci* Neapolu trwa raczej w ciągłości pokoleń tego miasta aniżeli w jego murach i atmosferze architektury. Bo jak zauważył Ferdynand Gregorovius, „Brak tu czasu i przestrzeni”⁴¹. A zatem nie Neapol, lecz neapolitańczycy i ich tożsamość. Jacy są? Jaki jest duch neapolitańczyków? Odpowiedzi udzieli nam nieco wcześniej przywołany Gregorovius, a także Sándor Márai:

Gregorovius: „Są rozgoryczeni, ale się śmieją”⁴²; „Ten lud żyje tylko chwilą”⁴³; „Trwa więc nieustanny ruch tłumów [...]”⁴⁴; „Neapolitańczycy biorą udział w uroczystościach nie dla celebry lub obrzędów i ceremonii kościelnych, lecz aby pod gołym niebem rozkoszować się ozdobnością przyrody, której ów tłum przydaje nieopisanego bogactwa barw”⁴⁵.

Márai: „Potrafią żyć z rozmachem”⁴⁶; „By tworzyć, są zbyt zmęczeni, wyczerpali się bowiem do cna w rozrzutnym marnotrawstwie renesansu.

⁴¹ F. Gregorovius: *Wędrowki po Włoszech*. Przekł. T. Zabłudowski. Oprac. P. Hertz. T. 2. Warszawa 1990, s. 12.

⁴² Ibidem, s. 16.

⁴³ Ibidem, s. 15.

⁴⁴ Ibidem, s. 20.

⁴⁵ Ibidem, s. 19.

⁴⁶ S. Márai: *Krew świętego Januarego*. Przekł. F. Netz. Warszawa 2006, s. 39.

Nie uznają pracy jako celu życia. Jedno, co kochają, to aktywność”⁴⁷; „Człowiek na brzegu morza, pośród wulkanów, zrazu wadzi się z człowiekiem, z którym się pokłócił, potem z arabskimi i greckimi bogami, którzy tutaj żyli i źle urządzili los człowieczy, następnie z demonami i duchami, które mieszkają w pobliżu, w drzewach i źródłach, wreszcie z żywiołami, których tutaj jeszcze nie oswojono i które wydobywają się z gór w kłębach siarczanych dymów, z głębi morza dają znaki kipiącą parą i kiedy burza przebiega od podnóża gór Atlasu ku zalanym lawą zboczom Wezuwiusza, świszczą dzikim tchnieniem z błękitnego nieba po drodze znad Afryki”⁴⁸.

Ruch życia i aktywność, która nie jest zwykłą, „wulgarną” robotą — oto prawdziwe oblicze witalności Neapolu. Zawsze jednak każdy obserwator, podróżnik notujący swoje spostrzeżenia, wraca do natury okolic Neapolu. A może przede wszystkim żyje ten duch miejsca neapolitańskiego w przyrodzie?

Ernst Jünger (1895—1998), który jak mało kto umiał cenić „biologiczną” rzeczywistość, barwy świata, i chłonał „echa obrazów” napełniające człowieka światłem, był kiedyś w Neapolu. Dla niego wędrówki były czymś w rodzaju kompozycji. Do Neapolu przyjechał nie po coś innego, lecz właśnie po „materiał kompozycyjny”. W miniaturze pt. *Frutti di mare* zamieszczonej w książce *Awanturnicze serce*⁴⁹, dokładnie w drugiej wersji tej książki, pisze o swoich „doświadczeniach zoologicznych”, które przeprowadzał na zwierzętach morskich w Neapolu. Jünger (jako *dottore pescatore*) widzi więcej niż stół laboratorium akwarystycznego i rozcięte kałamarnice. Szybko wchodzi w kontakt z geniuszem miejsca. Spogląda na Castell dell’Ovo, tę warownię, którą Staufowie wzniesli z wody („das die Stauffer als Zwingburg aus dem Wasser errichteten”). Widzi w środku zatoki („mitten im Golfe”) podobną do pełzającego winniczka („Weinbergschnecke”), piękną wyspę Capri („das schöne Capri”). Dalej wspomina Tyberiusza, który na Capri miał się cieszyć towarzystwem swoich pederastów („mit seinen Spintriern”)⁵⁰.

⁴⁷ Ibidem, s. 43.

⁴⁸ Ibidem, s. 47.

⁴⁹ Tekst niemiecki: E. J ü n g e r: *Frutti di mare*. In: I d e m: *Das Abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios*. In: I d e m: *Auswahl aus dem Werk in fünf Bänden*. Bd. 4, s. 46—50. Po polsku: E. J ü n g e r: *Frutti di mare*. W: I d e m: *Awanturnicze serce. Figury i capriccia*. Przekł. W. K u n i c k i. Warszawa 1999, s. 60—64.

⁵⁰ Tyberiusz na Capri „rezydował wraz ze swymi spintriami”. Rodzaj żeński w języku polskim nie oddaje dobrze charakteru zniemczonej wersji łacińskiego rzeczownika rodzaju męskiego, choć pierwszej deklinacji „spintria”, który oznacza szczególnie rodzaj pederasty. Rzeczownik ten — pochodzenia greckiego (od gr. *spinthér* — iskra) — występuje zresztą rzadko w łacinie. Użył go Swetoniusz, pisząc biografię Tyberiusza. Posadzanie Tyberiusza, tego *tristissimus hominum*, najsmutniejszego z ludzi, o wyuzdanie podczas jego długiego pobytu na Capri to stara tradycja, może tylko zmyślona propaganda, odnosząca się do znenawidzonego cesarza, który budził grozę poddanych.

Jak każdy, kto pisze o Neapolu, przywołuje Jünger najpierw swoich neapolitańskich ulubieńców, bardzo dziwnych ludzi: Rogera Normandczyka, opata Galianiego, króla Murata, jakiegoś Frölicha, autora pamiętnika pt. *Vierzig Jahre aus dem Leben eines Toten* (Czterdzieści lat z życia umarłego), a także Burgundczyka de Prosses i kawalera de Seingalt, którzy umieli opisać swoje „wykwintne godziny” („ausgesuchte Stunden”) w Neapolu. Jünger wymienia bardzo różne — jak widać — postaci, które w taki czy inny sposób związały swój los z Neapolem. Nawiązuje z nimi kontakt. Sam schyla się nad małą bladawą kałamarnicą („Tintenfisch”) z gatunku *Loligo media*. Zachwyca się nią, szczególnie wtedy, gdy może ją spożyć przyrządzoną według miejscowej receptury. *Loligo media* „lśniącą poblaskiem tęczy” dopiero na talerzu i w ustach Jüngera odkrywa swoją ukrytą harmonię („die verborgene Harmonie”), którą zresztą autor eseju przeczuwał: „Na tym to długim na pięćdziesiąt lat życie gra swą melodię jak na upajającym instrumencie; obsypuje je własnym nadmiarem i porzuca tak, jak czyni to zdradliwa kochanka”.

Kolory, dźwięki, smak życia Neapolu i kałamarnicy: „Zaprawdę i to oznacza również trwanie pośród symboli życia jak w otoczeniu gwardii przybocznej” („Das heißt auch wahrlich, von den Gleichnissen des Lebens wie von Schildwachen umringt zu sein”). Geniusze miejsc są gwardią przyboczną życia. A to, co Jünger nazywa „Gleichnisse des Lebens”, symbolami bądź alegoriami życia, czyż to nie jest język geniuszów, ich słowa smaku, słowa barw, słowa zapachów, to, co neapolitańskie w sposób najśłodszy? „Jene festsitzende Stadt, die berausende, voll von Duft”. „To miasto skaliste, upajające miasto, pełne zapachów” — jak pisał August von Platen w *Obrazach Neapolu* (*Bilder Neapels*) z 1827 roku.

11. Centrum, czyli Itaka

Wygnaniec Mircea Eliade zanotował 1 stycznia 1960 roku: „Każdy wygnaniec jest Odyseuszem zdążającym do Itaki. Każde rzeczywiste życie odzworowuje *Odyseję*. Droga do Itaki to droga do Centrum”⁵¹. Co jest lub co może być Centrum? Moje ja, Bóg, miasto Neapol lub Katowice, ten potok, który płynie za wzgórzem?

Tożsamość musi mieć centrum, choć nie może być „statycznym utożsamieniem”. W tym CENTRUM dominuje duch, w komunii z geniuszem cza-

⁵¹ M. Eliade: *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941—1985*. Przekł. I. Kania. Warszawa 2001, s. 385.

su, przestrzeni, pamięci. Jeśli tożsamość jest kosmicznym marzeniem, jest też ładem, porządkiem i hierarchią. Wydobywa człowieka z *tohuwabohu* i pomieszania istnienia bez kierunku. Tożsamość to siła przeciwko smutnemu egotyzowaniu się człowieka. Jej przeznaczeniem jest dojrzewać dla wspólnoty, która jest większa niż to, co widać, ponieważ obejmuje geniuszy miejsc i miast, rzek i potoków, mórz i wzgórz, obejmuje przodków w akcie uobecnienia ich w aktualnym życiu, obejmuje wszystkich żyjących ludzi współcierpieniem. Tożsamość jako afirmacja geniusza miejsca ma moc pokonania tego, co subiektywne, stając się omnipotencją najbardziej ludzkich dążeń. Omnipotencja ducha miejsca Neapolu, ostatniej europejskiej *polis*, uczy PO PROSTU ŻYĆ. Najpiękniej ujął to Sándor Márai: „To, czego Neapol uczy mnie każdego dnia: nie prze-żyć i nie w-żyć w siebie życie, lecz po prostu *tylko* żyć: to jest prawdziwe zadanie”⁵².

⁵² S. Márai: *Dziennik (fragmenty)*. Przekł. T. Worowska. Warszawa 2004, s. 138.

Anna Cerbo

Neapol i neapolitańczycy w twórczości Giacoma Leopardiego

1.

Giacomo Leopardi przed swoim przybyciem do Neapolu, dzięki grupie intelektualistów, których spotkał we Florencji, przeczytał i zgromadził informacje na temat naturalnego piękna tego miasta, życia w nim i jego mieszkańców. Z wieloma sprawami, m.in. z „marzycielską opieszałością” neapolitańczyków, zapoznała go Madame de Staël, autorka dzieła *Korynna, czyli Włochy* z 1807 roku¹. Od Mattea Imbrianiego, patrioty i jurysty, ojca Paola, dowiedział się Leopardi o publicznym czytaniu w pierwszej połowie XIX wieku rycerskich poematów Boiarda i Tassa, w czym żywo uczestniczyła ludność Neapolu:

¹ Por. Zibaldone (*Notatnik*), 623. Snując rozważania na temat właściwości południowych ludów (które „czerpią inwencję ze swojej wyobraźni, klimatu, natury; dzięki temu ich życie, chociaż opieszale i zewnętrznie nijakie, jest całkowicie wypełnione różnymi zajęciami”), na temat „bujności ich życia wewnętrznego”, która „czyni południe marzycielskim, ociążałym, beztroskim”, Leopardi przytacza osąd Madame de Staël odnośnie do nadmiernego odrętwienia ludności Neapolu i jego okolic, spowodowanego przyzwyczajeniem: „Ailleurs, c’est la vie qui, telle qu’elle est, ne suffit pas aux facultés de l’âme; ici, [mowa o przyległościach Neapolu] ce sont les facultés de l’âme qui ne suffisent pas à la vie, et la surabondance des sensations inspire une rêveuse indolence dont on se rend à peine compte en l’éprouvant” (Staël: *Corinne* 1. 11, ch. 1. Paris 1812. 5^{me} éd. T. 2, s. 176)”. Cytuję tutaj za wydaniem krytycznym pod redakcją G. P a c e l l e g o. Torino 1991. Według Goethego nie chodziło o „ociężałość”, lecz raczej o pewną filozofię życia, beztroską pogodę ducha i zwykły optymizm.

I w ten sposób czyta się w Neapolu również *Orlanda zakochanego* Berniego, a przede wszystkim *Jerozolimę wyzwoloną* Tassa, a słuchacze z zapalem opowiadają się za jednym lub za innym z bohaterów. Zdarza się, że po lekturze kłóć się, czasem dochodzi do rękoczynów, a nawet do zabójstw. Pewnej nocy dwaj osobnicy pochodzący z nizin społecznych Neapolu, którzy zażarcie dyskutowali między sobą, obudzili słynnego Genovesiego, aby dowiedzieć się od niego, kto miał rację: Rinaldo czy Gernando (*Jerozolima* Tassa). Wszystko to wiem od Imbrianiego ojca, który powiedział mi, że ludność neapolitańska nie chce, aby lektor tłumaczył jej poematy, lecz aby je interpretował po swojemu².

Na jednej z poprzednich stron *Zibaldone* (*Notatnika*) Leopardi opisuje zwyczajową lekturę neapolitańską, która odbywała się w ten sposób, że ktoś z pospólstwa czytał zgromadzonym *Furioso* (*Szalonego*) lub *Ricciardetta* i tłumaczył te utwory na dialekt neapolitański³.

W notatce z 18 września 1827 roku poeta sformułował twierdzenie, że wraz z rozwojem cywilizacji i „łagodnieniem obyczajów” wielkie zbrodnie „albo zanikają, albo stają się coraz rzadsze”. Leopardi uznawał neapolitańczyków za lud „półbarbarzyński i na wpół ucywilizowany”. Na potwierdzenie tej opinii przypominał zasłyszane we Florencji słowa słynnego jurysty neapolitańskiego o dźwięcznym głosie, ojca Carla i Alessandra Poerio, który miał do czynienia „z dużą liczbą spraw kryminalnych” w Neapolu i w prowincjach Królestwa. Owego jurystę „zaskakiwała u tego półbarbarzyńskiego lub raczej połowicznie ucywilizowanego ludu wielość okrutnych zbrodni, które przekraczają wyobraźnię, liczbę heroicznych i zacnych czynów (często wywołanych przez owe zbrodnie), które wzbudzają entuzjazm nawet w najzimniejszej duszy (tak jak jego własna)”⁴. Dochodził on do wniosku, iż „w żadnym innym regionie Włoch ani w pozostałych krajach europejskich nie jest możliwe zaobserwowanie, choćby w najmniejszym stopniu, podobnych zachowań”.

W notatce w *Zibaldone* (w. 4368—4369) z września 1828 roku Leopardi zapisał, iż dowiedział się od Pietra Capea di Lucignano (1796—1868), współpracownika „Antologii” i swojego przyjaciela, że w Neapolu używało się jeszcze przysłowia mówiącego o mądrości Abelarda, znanego ludowi dzięki przekazom ustnym:

W Neapolu używane jest jeszcze przysłowie o mądrości i uczoności Abelarda: [mówi się] „wie więcej od Piotra Abelarda” (Capei).

² *Zibaldone*, 4388—4389 (22 września 1828). *Orlando Innamorato* (*Orlando zakochany*) Berniego jest „toskanizującą” przeróbką dzieła Boiarda.

³ *Zibaldone*, 4317: „W czasach, kiedy autor recytował utwory na placach lub w innych miejscach, wśród ludu, jak to jest w zwyczaju również dzisiaj: w Neapolu ktoś z pospólstwa czyta plebsowi *Furioso* lub *Ricciardetta* i tłumaczy to na dialekt neapolitański; pieśni nie były przeznaczone dla plebsu, były tym, czym stały się później przedstawienia i recytacje”.

⁴ *Zob. Zibaldone*, 4289—4290.

Staje się przeto oczywiste, dlaczego pobyt w Neapolu w latach 1833—1837 upływał Leopardiemu na uważnej obserwacji życia codziennego mieszkańców tego miasta. Przede wszystkim jednak w czasie tego pobytu uwagę poety przykuły obyczaje i przyzwyczajenia miejscowych literatów, które potem wyśmiewał i wyszydzał w swoich tekstach. Natomiast wygląd i aktywność Wezuwiusza Leopardi opisywał jako symbol natury, która nieustannie tworzy i niszczy. Codzienny zaś zachód księżyca ujmował metaforą nieubłaganego przemijania młodości. Idylliczne fragmenty są raczej nieliczne w ostatnich *Pieśniach*. Dominują tam opisy symboliczne bądź alegoryczne. Natomiast przedstawienie społeczeństwa neapolitańskiego i miejscowych intelektualistów w satyrze *I nuovi credenti* (*Nowi wierzący*) jest obszerne i rzeczowe.

Opis nocnego wybrzeża od Neapolu aż po Capri, zawarty w wersach 255—257 wiersza *Ginestra* (*Janowiec*): „su l’arenoso dorso, a cui riluce/di Capri la marina/e di Napoli il porto e Mergellina” („na piaszczystym grzbiecie, na którym lśni/ wybrzeże Capri/i port Neapolu i Mergelliny”)⁵, dostarcza czytelnikowi czystej przyjemności, wymykając się na moment poznawczemu napięciu poety. Podobne odczucia wywołuje inny fragment, który odsyła zarówno do Tansilla, jak i do Bettinellogo:

Vorreste voi saper, de le contrade
c’ha qui d’intorno qual miglior mi paia
e intender la cagion perché m’aggrade?
Ove adombra Vesévo, o là ver Baia,
oh i dolci colli, oh le campagne erbose,
e per le tinte fertile e per l’aia⁶.

Chcielibyście wiedzieć, która z okolicznych dzielnic
wydaje mi się najlepsza i zrozumieć,
dlaczego myśl o niej sprawia mi przyjemność?
Gdzie Wezuwiusz rzuca cień lub tam,
gdzie prawdziwa Zatoka,
och, słodkie wzgórza, och, trawiaste,
urodzajne i malownicze równiny i klepisko.

Spuntan col cielo a gara in ogni parte,
piccole stelle e inordinati fuochi
qua e là, da i tetti, e da le logge, e lungo
la china d’ogni colle e d’ogni spiaggia;

⁵ G. Leopardi: *Canti*. A cura di Giuseppe e Domenico De Robertis. Milano 1978, s. 481—482.

⁶ W utworze *Podere* (*Gospodarstwo rolne*) Tansillo opiewał, oprócz Wezuwiusza, riwierę neapolitańską załaną słońcem. W bibliotece rodzinnej Leopardi mógł czytać *Il podere* w wydaniu weneckim z 1770 roku. „L’erto Vesuvio” (stromy Wezuwiusz) został przywołany więcej niż jeden raz również przez Tassa (por. sonety: *Real città, ch’appoggi il nobil tergo* i *Or che Vesuvio...*).

che in mar riverberando, a noi rassembra
tutta avvampar d'incendio la marina.
Sul molo intanto, scintillando, e a Chiaia,
e per la Nova via, scorrono ardenti
fiaccole, a cento e cento cocchi avanti,
lunghe ignee strisce in sul sentier lasciando⁷.

Na niebie pojawiają się na wyścigi,
z każdej strony, małe gwiazdy i chaotyczne ognie,
tu i tam, z dachów, z loggii, wzdłuż grzbietu każdego wzgórza
i każdej plaży; które w morzu promieniają,
tak że wydaje nam się, iż całe wybrzeże płonie.
W tym czasie na molo, iskrząc się, w Chiaia, i na via Nova,
przejeżdżają setki rozświetlonych błyszczącymi
pochodniami powozów,
zostawiając długie ogniste wstęgi na drodze.

Rozproszone nawiązania do tekstu Bettinellego odnajdujemy również w wersach 212—226 poematu *Ginestra* (*Janowiec*), gdzie „ridondante piena” („nadmiernie pełna”) staje się „immensa piena” („ogromnie pełna”), a określenie „d'infocati ignei torrenti” („płonącymi ogniem potokami”) przyjmuje brzmienie „di bollenti ruscelli” („wrzącymi strumieniami”), i znowu „di metalli/disciolti” („roztopione metale”) stają się „di liquefatti massi/e di metalli” („płynnymi masami/i metalami”):

[...] Allor, la bocca
già rosseggiando da le cime ardenti,
ecco fumo, ecco lampi, ecco scintille,
e tuoni, e fiamme, e folgori.
Oh qual vasto vomitar
d'infocati ignei torrenti!
Quai rivi e fiumi, ridondante piena,
di bitume, di zolfo, e di metalli
disciolti, in giù movea tra le volute
di fumo immense, e i nebulosi globi
di cenere, di calce, e di rotanti
enormi massi; onde coperte ad arse
qua e là campagne, e con gli armenti
opprese
ville pastor, città, capanne, e genti,
ebbero morte a un tempo solo e tomba!

S. Bettinelli: *Napoli, e suoi contorni...*, w. 52—65

[...] così d'alto piombando,
dall'utero tonante
scagliata al ciel profondo,
di ceneri e di pomici e di sassi
notte e ruina, infusa
di bollenti ruscelli,
o pel montano fianco
furiosa tra l'erba
di liquefatti massi
e di metalli e d'infocata arena
scendendo immensa piena,
le cittadi che il mar là su l'estremo
lido aspergea, conofuse
e infranse e ricoperse
in pochi istanti [...]

G. Leopardi: *La ginestra*, w. 212—226

⁷ S. Bettinelli: *Napoli, e i suoi contorni, veduti la sera dal mare*, wersy 10—19. In: Idem: *Crestomazia italiana. La poesia*. Torino 1968, s. 328. Polski tytuł wiersza Bettinellego: *Neapol i jego okolice, oglądane wieczorem od strony morza*.

S. Bettinelli: *Neapol i jego okolice*, w. 52—65

G. Leopardi: *La ginestra*, w. 212—226

Przekład: Julia Dickstein-Wieleżyńska

5♦

[...] mieszkam na wysokości, z której mam widok na całą zatokę Portici i Wezuwiusza, dzięki temu zawsze kontempluję dym za dnia, a nocami płonącą lawę.

Rok później, w innym liście do ojca (datowanym: 25 kwietnia 1835), informował o „strasznym wybuchu Wezuwiusza”, który 1 kwietnia „przeraził całe miasto”⁹.

W mniejszym stopniu niż w przypadku tekstów Bettinello, ale jednak dość wyraźne są wpływy powieści Madame de Staël, widoczne zwłaszcza w opisach erupcji Wezuwiusza. Sugerowanie się autora *Korynną* rozpoznajemy już we fragmencie 255—257, głównie zaś w wersach 280—288:

Le fleuve de feu descend vers la mer; et ses vagues de flamme, semblables aux vagues de l'onde, expriment, comme elles, la succession rapide et continue d'un infatigable mouvement.

Corinne, livre XI: Naples et l'ermitage de Saint-Salvador¹⁰

Son éclat est si ardent, que la terre se réfléchit dans le ciel et lui donne l'apparence d'un éclair continu: ce ciel, à son tour, se répète dans la mer, et la nature est embrasée par cette triple image du feu.

Corinne, livre XIII: Le Vésuve et la campagne de Naples

E nell'orror della secreta notte
Per li vacui teatri,
Per li tempi deformi e per le rotte
Case, ove i parti il pipistrello asconde,
Come sinistra face
Che per voti palagi atra s'aggiri,
Corre il baglior della funerea lava,
Che di lontan per l'ombra
Rosseggia e i lochi intorno tinge.

La ginestra

A w horrorze sekretnej nocy
Przez puste teatry,
Przez zdeformowane świątynie
i przez zburzone
Domy, gdzie chowa się nietoperz,
Jak złowroga pochodnia
Która krąży czarna po pustych
kamienicach,
Biegnie błysk śmiertelnej lawy,
Która z daleka wśród cieni
Czerwieni się i wszystko dookoła
zabarwia.

Janowiec

opardi]. „Otto/Novecento” 1991, no. 1, s. 89—106; A. Folini: *Leopardi e la notte chiara* [Leopardi i jasna noc]. Venezia 1993; A. Prete: *Notturmo leopardiano* [Nokturn Leopardiego]; *La retorica del silenzio* [Retoryka ciszy]. Lecce 1994, s. 234—242; C. Galimberti: *Dal paesaggio marchigiano al paesaggio campano* [Od pejzażu regionu Marche do pejzażu Kampanii]. „Lettere italiane” 1998, L, no. 3, s. 374—380; A. Cerbo: *Luoghi e immagini nei „Canti”* [Miejsca i obrazy w „Pieśniach”]. In: *Atti del Convegno: Leopardi e lo spettacolo della Natura*. A cura di V. Placelli. Napoli 2000, s. 161—222.

⁹ *Epistolario*, t. 2, s. 2028.

¹⁰ Cytuję z wydania włoskiego (Mediolan 1925), ze wstępem i przypisami G. De Soccio.

Przymiotnik „funerea” (‘pogrzebowa’) — odnoszący się do słowa „lawa” — znaczy „mortale” (śmiertelna), ale wskazuje również na czerń żałoby, jak w *Korynnie*: „Le feu du torrent est d’une couleur funèbre” („Ogień potoku ma żałobny kolor”)¹¹. W długiej pieśni *Janowiec* co kilka wersów powtarza się to samo stwierdzenie — lub raczej przeczucie Baronowej — że „la nature n’est plus dans ces lieux en relation avec l’homme, il ne peut plus s’en croire le dominateur”¹² („przyroda w takich miejscach nie jest już w łączności z człowiekiem, a ten nie może już wierzyć w swoją nad nią dominację”). Można zatem powiedzieć, że utwór ten jest zorientowany na zdemaskowanie antropocentryzmu.

Przywołując erupcję z 79 roku, Leopardi zatrzymuje spojrzenie na Pompejach, które odsłaniają się światu po długim okresie pogrzebania dzięki wykopaliskom z lat 1828 i 1835. Używając metafory śmierci („l’estinta/Pompei”; „come sepolto/scheletro”)¹³ („zgaszone/Pompeje”; „jak pogrzebany/skielet”), poeta tworzy wizerunek podobny do tego, który odmalował Volney w odniesieniu do starożytnej Palmiry („et maintenant voilà ce qui subsiste de cette ville puissante, une lugubre squelette”) w rozdziale II utworu *Ruines* (*Ruiny*)¹⁴; a dalej znajdujemy dokładny opis ruin (w. 269 i następne): na pustym placu antycznego miasta, stojąc prosto na linii „mozzi colonnati” („kawałków kolumnad”), zwiedzający patrzy z oddali na rozdwojony szczyt Wezuwiusza i dymiący wierzchołek, który grozi zniszczeniem ledwo ocalałych ruin¹⁵.

Krótkie wyliczenie neapolitańskich miejsc w wersach 255—257 pieśni *Janowiec* rozrasta się w satyrze *Nuovi credenti* (*Nowi wierzący*). W jedena-stozgłoskowcu napisanym w 109 tercynach Leopardi, który znał bardzo dobrze zarówno topografię Neapolu, jak i zwyczaje neapolitańczyków, przyzwyczajony do kontemplowania miasta z Pallazzo Cammarata aż po Vomero

¹¹ *Korynna*, księga XIII. Por. G. Leopardi: *Canti...*, s. 484.

¹² *Korynna*, księga XIII. Już na końcu księgi XI (*Neapol i ermitaż Świętego Salwadora*) Madame de Staël pisze o grozie, jaką budzi płonący Wezuwiusz.

¹³ Por. również *Paralipomena*, III, 12, wersy 6—7. Z 1833 roku pochodzi litografia *Pompeje*. Rynek Friedricha Hörnera i Rudolfa Müllera (Naples, Lith. Militaire), która przedstawia miejsca opisane w wersach 74—79 utworu *Janowiec*: „pusty rynek”, „rzędy/obhupanych kolumnad”, „pielgrzym”, „rozdwojony szczyt”, „dymiący wierzchołek”. O wykopaliskach Herkulanum i Pompejów, rozpoczętych w połowie XVIII wieku, wspominał również Goethe w *Podróży włoskiej* (*Italianische Reise*), który zanim opisał aktualny stan miasta, wolnego od popiołu i kamieni, informował: „Pompeje są niespodzianką dla wszystkich zwiedzających, z powodu swoich skromnych rozmiarów” (przekład: Eugenio Zaniboni. Milano 2004. Część II, Napoli, 11 marca 1787), s. 203—204.

¹⁴ Por. *Canti...*, s. 483.

¹⁵ Opis tego, jak Leopardi postrzegał Wezuwiusza, można znaleźć w: F. Ferrucci: *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi* [*Wspaniała pustynia. Lektura Giacoma Leopardiego*]. Roma 1998.

w okolicy Certosa di San Martino, przemierza prawie wszystkie dzielnice i ulice, uzyskując wizję całości, która odsyła do *Mapy topograficznej miasta Neapolu* z 1804 roku Luigiiego Marchese i do planu topograficznego Neapolu z lat dwudziestych i trzydziestych¹⁶ — od ubogiej dzielnicy Lavinaio do eleganckiej Chiatamone, ze wzgórza Tarsia i z Sant'Elmo aż do Molo i do ulicy Roma, z wybrzeża Chiaia aż do placu Mercato i do starych uliczek San Martino, z Capodimonte do „Caffè d'Italia” (na samym końcu ulicy Toledo, na wprost kościoła San Ferdinando, według precyzyjnych wskazówek Crocego¹⁷), z Portici do San Carlino i do Villi Reale. Jednocześnie Leopardi opisuje starożytne zwyczaje i podaje krótkie wzmianki na temat życia miejscowej ludności. Czyni to z dużą dozą ekspresywności, oscylując między ironią a groteską, wiernie, niemal realistycznie oddając te zwyczaje (np. „zgodna wola” Neapolu, który „uzbraja się do obrony/swoich makaronów”, swoich „trigli” (barwen) i „alici” (sardeli))¹⁸. Tutaj kult „makaronów” podsumowuje *modus vivendi* społeczeństwa neapolitańskiego, przywiązanego do materialnych przyjemności życia, a w szczególności jedzenia¹⁹. Stąd aluzje i odniesienia do aspektów fizjologicznych i do nikczemnej cielesności („i ci, którzy ziemia/Targu tuczy”; „masakrować ostrygi”; „napychać się owocami morza”; „obmacuje udo”) oraz obfitość słownictwa kulinarnego: „maccheroni” (słowo obecne przynajmniej dwa razy w tym samym wersie 14, przedzielonym cezurą: „uzbraja się Neapol, aby bronić/swych makaronów”; „który nad makarony/przedłożył umieranie”), barweny, sardele, ostrygi, jadłodajnie, owoce morza, „sztuka, gdzie baronem jest Vito, wasz apetyt”. Na pierwszym planie znajduje się przeludniona ulica Santa Lucia, ulica, która w XIX wieku została uwieczniona na sporej liczbie rysunków i rycin autorstwa m.in. Henry'ego Engela Harta, Giacinta Gigante, Philippe'a Benoit, Vincenta Migliara²⁰:

¹⁶ Por. G. Alisio: *Napoli nell'Ottocento. Storia della città* [Neapol w XIX wieku. Historia miasta]. Napoli 1992.

¹⁷ Por. B. Croce: *Commento storico a un carne satirico di Giacomo Leopardi* [Komentarz historyczny do pewnej pieśni satyrycznej Giacomo Leopardiego]. In: I d e m: *Aneddoti di varia letteratura*. T. 3. Bari 1954, s. 451—464, 453—454. Wcześniej Caffè d'Italia była mylnie identyfikowana z inną, też znajdującą się na ulicy Toledo, Caffè delle Due Sicilie i z Caffè Vita Pinto alla Carità.

¹⁸ G. Leopardi: *I nuovi credenti* [Nowi wierzący], wersy 12—15, 19. In: I d e m: *Opere* [Dzieła]. A cura di G. De Robertis. T. 2. Milano 1965, s. 393—396. Por. B. Croce: *Aneddoti...*, t. 2. Napoli 1942.

¹⁹ Croce przypomina, że krążyła po Neapolu „wdzięczna broszurka” zatytułowana: *Capitolini berneschi in lode de' maccheroni e de' pomodori* (Igraszkę ku chwale makaronów i pomidorów), podpisana T. di G., opublikowana w 1831 roku, podczas gdy w 1824 roku wydano napisany oktawą poemat A. Vivianiego zatytułowany *Li maccheroni di Napoli*. Por. R. Damiani: *Leopardi e Napoli 1833—1837*. Napoli 1998.

²⁰ Por. tom pt. *XIX wiek w: Storia e civiltà della Campania* [Historia i cywilizacja Kampa-

Santa Lucia, kiedy wieczorem
stoły są już zastawione, w świetle gwiazd,
widzi ludzi, którzy nadbiegają tłumnie,
i owocami morza napychają brzuch²¹.

W kolejnych wersach Leopardi zamieszcza satyryczne opisy, wśród których najbardziej komiczne są portrety: Elpidia („Palpa la cosia, ed i pagati crini/scompiglia in su la fronte e con quel fiato/soave, onde attoscar suole i vicini,/incontro al dolor mio dal labbro armato,/vibra d’alte sentenze aguti strali/il valoroso Elpidio...”) („Obmacuje udo, i czochra czuprynę na czole i tym przyjemnym/oddechem, którym zatruwa sąsiadów,/zbliżwszy się, ku mojej udręce/wyrzuca donośne sentencje”), Galeria („jest zasłuchany, ufając jak dziecko lekarzowi, podnosząc kozi pyszczek,/ofiarowany mu przez łaskawe niebo,/Galerio, dobry chłopak...”) i kogoś trzeciego, chorego na kiłę („Piękne Włochy, piękny świat, szczęśliwy wiek,/słodkie śmiertelne trwanie! Krzyczy, kaszląc, ktoś inny, jak ci, o których śni i mówi”), nadto wielu innych anonimowych postaci, poddanych serii rytuałów, które przekształcają się w sceny realistyczne i pozbawione dobrego smaku (w. 26—29). Są to portrety odmalowane w ruchu, całkowicie „zewnątrzne”, twarze ledwo naszkicowane i pozbawione oczu (czoło, wargę, trujący oddech, kozi pyszczek, krzykliwy głos), a więc bez fizjonomii, a zatem bez „znaczenia”²².

Sprowokowany przez tchórzliwych i perfidnych oszczerców, którzy uważali siebie za pobożnych chrześcijan, a jego oskarżali o bezbożność i o defetyzm, Leopardi odmalowuje światek ówczesnej elity kulturalnej²³, a dokładniej typową postać neapolitańskiego intelektualisty, nie przebierając w środkach. Aby uzyskać efekt teatralności, poeta stosuje często w sensie kąśliwym i parodystycznym przymiotniki: „oddech/przyjemny”, (sens słowa „przyjemny” zostaje zaprzeczony czasownikiem „truć”), „wzniosłe sentencje”, „dzielny Elpidio”, „i nagroda/jego wielkiego męstwa ma nadzie-

nii]. A cura di G. Pugliese Carratelli. Napoli 1995, s. 46—47 i tom *Napoli nell'Ottocento. Storia della città [Neapol w XIX wieku. Historia miasta]*, s. 80—82.

²¹ *I nuovi credenti*, wersy 22—25. Por. A. Ferraris: *L'ultimo Leopardi [Ostatni Leopardi]*. Torino 1987, s. 122—124.

²² Por. *Zibaldone*, 1576—1579, również 1279—1281, gdzie czytamy, że „ta część postaci ludzkiej, na którą głównie zwraca się uwagę, to twarz” i że generalnie „zauważa się kogoś z powodu piękna lub brzydoty jego twarzy, pomijając resztę”.

²³ Na temat kultury neapolitańskiej lat trzydziestych XIX wieku zob. F. P. Botti: *L'ultimo Leopardi e la cultura letteraria napoletana degli anni '30 [Ostatni Leopardi i literacka kultura neapolitańska lat trzydziestych]* w katalogu: *Giacomo Leopardi [neapolitańskie obchody 150. rocznicy śmierci poety]*. Napoli 1987, s. 411—432; N. Bellucci: *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte [Giacomo Leopardi i jemu współcześni. Świadczenia z Włoch i z Europy za życia i po śmierci]*. Firenze 1996, s. 139—164 (rozdz.: *Napoli e il Meridione. Tra i „nuovi credenti” e i rimi epigoni*).

ję w niebie”, „dobry chłopak”, „i on zadowolony i pobożny”, „czysta pierś”, „święte słowa”, „wy mężni i silni”, „wy mądrzy, wy szczęśliwi”, „wybrane dusze” itp. Ponadto poeta odtwarza język ciała i niedoskonałości fizyczne i duchowe swych bohaterów oraz podkreśla ich niezdolność do marzenia o pięknie i nieskończoności („ani o pięknie nigdy nie śnił, ani o nieskończoności”). Świat kawiarni neapolitańskich to obraz życia pełnego przyjemności i intelektualnie niedorzecznego, a poznajemy go przez lekturę *Nuovi credenti* (Nowych wierzących). Z kolei liczne metafory w *Palinodii* zawierają odwołania militarne („W końcu wchodzę i przez dym/cygar, szmer/kruchych ciasteczek, krzyk/wojskowy, lody i napoje/zamawiającego, przez uderzane filiżanki/i potrząsane łyżeczki, żywe zabłysło/w moich oczach światło dzienne/gazet”)²⁴.

Satyryczny utwór Leopardiego ma dwudzielną strukturę: z jednej strony wydaje się urbanistyczną mapą miasta, zatoki i dzielnicy Santa Lucia, w której porusza się gęsty tłum, z drugiej jest przedstawieniem romantycznej inteligencji neapolitańskiej. Pierwsza część to malownicze odtworzenie Neapolu — miasta, do którego przybywają licznie podróżnicy angielscy, francuscy, hiszpańscy, niemieccy (wśród nich Goethe, który napisał *Podróż włoską — Italienische Reise*²⁵), a także polscy. Dla Juliusza Słowackiego, który gościł w Neapolu w tym samym czasie co Leopardi, inspiracją było rozproszone światło Zatoki Neapolitańskiej, Wezuwiusz, aktywny w latach 1834—1836, i wieczorny urok dzielnicy Santa Lucia, wypełnionej straganami z owocami morza. Słowacki inaczej niż Leopardi postrzegał włóczęgów neapolitańskich (*lazzaroni*): z zaciekawieniem i zdziwieniem właściwym cudzoziemcowi²⁶, podobnie jak Goethe czy Madame de Staël²⁷.

Utwór *Nuovi credenti*, napisany, by wziąć odwet na „złych neapolitańskich językach”, które nawet nazwały poetę „o’ranavuottolo” („ropucha”)²⁸, dokumentuje nieprzystawalność Leopardiego do romantycznego Neapolu. Świadczą o tym aluzje i napomknienia o doznanych upokorzeniach. W satyrze w stylu Berniego poeta wyklada powody konfliktu, przedstawiając bardziej niż dosłownie różnicę między dwiema wizjami ideologiczno-egzystencjalnymi („Tych i wielu innych, którzy byli wrogami Chrystusa/i są nimi nawet dzisiaj, moja mowa obraża,/ponieważ ja nazywam życie jałowym i smutnym./I jestem mocno zagniewany na całą/tę falangę, a święte słowa niech ujawni ten,/kto broni Hioba i Salomona”)²⁹, a więc polityczno-religij-

²⁴ *Palinodia al marchese Gino Capponi*, wersy 13—20.

²⁵ Goethe zaczął ją pisać w grudniu 1813 roku.

²⁶ Odsyłam do pracy Teresy Wilk o n: *Napoli nella poesia polacca. XIX ed inizio del XX secolo*. Napoli 2005.

²⁷ Por. Korynna, księga XI, s. 66.

²⁸ Por. R. D a m i a n i: *Vita di Leopardi*..., s. 512—513.

²⁹ *I nuovi credenti*, wersy 70—74.

nymi. „Falanga” intelektualistów i literatów spirytualistów skupiona była wokół Saveria Baldacchiniego, Emidia Capellego i Raffaella Liberatore, związanych z czasopismem „Progresso”. Ponadto spirytualizm i liberalny progresywizm neapolitańczyków zostały wyśmiane i ironicznie napiętnowane również w utworze *Paralipomena della Batrocomiomachia*, w którym, odnosząc się do ruchów narodowowyzwoleńczych z lat 1820—1821, jak i tych z roku 1831, Leopardi szydzi z pustej ideologii liberalnych bojowników, ich płonnych nadziei oraz tchórzliwości³⁰.

Zadziwiające, że przeglądając *Listy* pisane w Neapolu, nie odnajdujemy żadnych odniesień do kobiet neapolitańskich: ani do kobiet literatek (jak G.G. Nobile i innych), ani nawet do kobiet z ludu. A przecież płeć piękna była przedmiotem uwagi poety z Recanati i jego surowych osądów czy to w Rzymie, czy we Florencji (pyszne i obojętne rzymianki, „bardzo głupie” i równie pyszne florentynki). Ta pełna obojętność na neapolitanki była wynikiem rozczarowania, jakiego doznał za sprawą Aspazji. Jej twarz/cień towarzyszy poecie i nakłada się na rzeczywiste oblicze „wspaniałej góry/niszczyciela Wezuwiusza”, którego krater staje się „grzmiącym łonem”, „niewyczerpanym wnętrzem” (wers 254 *Janowca*).

Przed wszystkim jednak Leopardi obserwator zadziwia milczeniem na temat zabytków miasta (choć — w odróżnieniu od Rzymu — oblicze Neapolu wydało mu się od razu „piękne”).

Leopardi przebywał w Neapolu od jesieni 1833 roku do późnej wiosny 1837 roku (umarł w czerwcu tegoż roku). Pisał o nim w jednym z listów, że to „kraina pełna trudności, prawdziwych i ciągłych niebezpieczeństw, ponieważ rzeczywiście barbarzyńska, trudna do wyobrażenia dla kogoś, kto nigdy tam nie był, albo kto spędził tam piętnaście dni lub miesiąc, oglądając ciekawostki”³¹; miasto chaotyczne i hałaśliwe³²; mocno zaludnione i podzielone przez cholere, która wywołała panikę i zamieszanie³³; ogromne i prze-

³⁰ W. B i n n i: *La protesta di Leopardi*. Firenze 1977, s. 152—157.

³¹ List do Monalda, Neapol 9 marca 1837 r. Podobną obserwację uczynił Vittorio Alfieri w *Satire (Satyrach)* („Piękny Neapol, och jak bardzo, w pierwszych dniach!/ Chiaia, i Wezuwiusz, i Portici, i Toledo, /z kolaskami, które śmigają jak strzały;/ i wielki hałas, i wielki ruch, który tu widzę/[...] sprawiają, że godziny mijają niepostrzeżenie”).

³² Goethe mówi o mieście „pełnym ruchu”, które porusza się „jak wody potoku, chociaż każda odnajduje swoją drogę i płynie do swojego ujścia” (*Viaggio in Italia*. Trad. E. Z a n i b o n i. Parte II. Neapol, 25 lutego 1787 i Neapol, 17 marca 1787, s. 189 i 217). W tekście niemieckim można przeczytać: „Neapol selbst tündigt sich froh, frei und lebhaft an, unzählige Menschen rennen durch einander, der Rönig ist auf der Jagd, die Rönigin guter hoffnung, und so tann's nich besser gehn”; „Zmischen einer so unzählbaren und rastlos bemegten Menge durchzugehen, ist gar mertmüdig und heilsam. Wie alles durch einander strömt und doch jeder einzelne Weg und Ziel Finder” (*Italienische Reise*. Leipzig 1926, s. 204, 230).

³³ W listach do Monalda (z 9 marca 1837 r. i z 27 maja 1837 r.) Leopardi donosi o zachorowaniach na cholere w Neapolu i okolicy. Pisze też, jak drogie były zajazdy (pokoje do wynaję-

ludnione³⁴, dalekie od ideału „miasta chłopskiego”, jak określił Pizę, spędziwszy tam jakiś czas. W jednym z listów, będącym upustem jego emocji, Leopardi nazwał Neapol, podobnie jak Rzym, „krajem na wpół barbarzyńską i na wpół afrykańską”. Wyznawał, że nie może żyć, „nie nudząc się” jak cudzoziemiec „w doskonałej izolacji”, jednocześnie odczuwając niepokój i „niecierpliwą chęć” jak najszybszego wyjazdu:

[...] jestem zdecydowany na to, aby wyjechać mimo chłodu; ponieważ poza niecierpliwością ponownego zobaczenia jej, nie mogę już znieść tego kraju na wpół barbarzyńskiego i na wpół afrykańskiego, w którym żyję w doskonałej izolacji od wszystkich³⁵.

Teraz moim głównym zamiarem jest tak zorganizować wszystko, abym mógł wyrwać się stąd jak najszybciej; a Ona niech żyje w przeświadczeniu, że jeżeli będzie mi to dane, wyjadę do Recanati, niecierpliwiąc się w głębi duszy, aby ją ponownie zobaczyć, nie mówiąc o tym, że muszę uciec od tych Lazzaroni [włóczęgów] i Pulcinelli [poliszyneli] pochodzących ze szlachty i z plebsu, złodziei zasługujących na tortury i szubienicę³⁶.

Zaskakuje ten negatywny osąd neapolitańczyków wszystkich warstw społecznych: „Lazzaroni i Pulcinelle, szlachetni i plebejscy”; a potem jeszcze „wszyscy złodzieje” jako wariant wyrażenia „marioleria universale” („ogólny szwindel”), użytego w liście do ojca z 27 maja 1837 roku³⁷. Ta ocena jest zbieżna, choć oczywiście surowsza, z opinią niemieckiego poety Karla Augusta Maximiliana von Platena, który przebywał w Neapolu w tym samym czasie:

Tutaj wszystko jest na sprzedaż, dom, człowiek, nawet dusza [...]. Wszystko tutaj miota się na wolnym powietrzu³⁸.

cia) i jak trudno było „wynająć kwaterę po czwartym maja, ponieważ [...] zostały jedynie domy bez wartości”. Na ten temat pisze Rolando D a m i a n i: „W stolicy burbońskiej obowiązywały daty ustalone wcześniej w sprawie porozumień dotyczących wynajmu mieszkań. Ich zignorowanie groziło niebezpieczeństwem wylądowania w jakiejś gospodzie, na łasce właścicieli pozabawionych skrupułów” (*Vita di Leopardi...*, s. 498).

³⁴ Por. list do ojca: Di Villa, 30 października 1836. Neapol był największym miastem włoskim. W 1833 roku liczył około 360 tys. mieszkańców. Pod względem liczebności populacji przewyższały go tylko Londyn, Paryż i Sankt Petersburg.

³⁵ Por. list do Monalda z 27 listopada 1834 r. (*Epistolario*, t. 2, s. 2020). Przypomnijmy, co Madame de Staël napisała na temat neapolitańczyków: „Le peuple napolitain, à quelques égards, n'est point du tout civilisé, mais il n'est point vulgaire à la manière des autres peuples. Sa grossièreté même frappe l'imagination”.

³⁶ Por. list do Monalda, Neapol, 3 lutego 1835 r. (*Epistolario*, t. 2, s. 2021).

³⁷ Ibidem, s. 2105.

³⁸ Por. *Onori letterari alla memoria del conte Augusto Platen-Hallermunde, poeta bavarese*. Siracusa 1869, s. 53–55; N. Bellucci: *Giacomo Leopardi...*, s. 139–140.

Wydaje się, że Platen jest jeszcze surowszym obserwatorem niż Madame de Staël, która tak odmalowuje spektakl życia neapolitańskiej ulicy:

La douceur du climat permet aux ouvriers en tout genre de travailler dans la rue. Les tailleurs y font des habits, les traiteurs leurs repas ; et les occupations de la maison, se passent ainsi au dehors, multiplient les mouvements de mille manières. Les chants, les danses, les jeux bruyants accompagnent assez bien tout ce spectacle, et il n'y a point de pays où l'on sente plus clairement la différence de l'amusement au bonheur [...] ³⁹.

Po pierwszym, przynoszącym pozytywne wrażenie kontakcie („Także łagodność klimatu, uroda miasta oraz przychylne usposobienie mieszkańców wydają mi się bardzo przyjemne”) ⁴⁰, Neapol ukazał natychmiast Leopardiemu całkiem odmienne oblicze. I raczej z powodu powściągliwości niż trudności „opisania w listach” adresowanych do ojca, Monalda, poeta zrezygnował z przytoczenia „serii przykrych okoliczności”, w których się znalazł. Dłuższy kontakt z rzeczywistością Neapolu, z wrogą atmosferą, która go osaczała, kazały Leopardiemu napiętnować to miasto. Neapolitańczycy uosabiali dla niego prostacki optymizm, przesadę życia zewnętrznego, niesprecyzowane poczucie humoru, ociążałość, próżniactwo i lenistwo („każda najmniejsza sprawa” wymagała „mnóstwa czasu: wieczności”). Skarżył się również, że mimo oburzenia na złe obyczaje, jakie panowały w mieście, zmuszony był przyjąć niektóre z nich:

W miejscach na wpół ucywilizowanych i na wpół barbarzyńskich, takich jak na przykład Neapol, można zaobserwować bardziej niż gdzie indziej rzecz, która w pewnym stopniu istnieje wszędzie: a mianowicie że człowiek, który nie ma pieniędzy, nie jest nawet uznawany za człowieka; ten zaś, który uchodzi za bogatego, znajduje się w niebezpieczeństwie, a nawet zagraża mu utrata życia. Z tej to przyczyny powstaje pogląd, że w takich miejscach niezbędne jest, jak to się praktykuje ogólnie, uczynienie tajemnicy z własnego stanu posiadania, aby nikt nie wiedział, czy pogardzać tobą, czy cię zabić; i dlatego nie będziesz nikim innym niż zwykłym człowiekiem, to znaczy takim, którym częściowo się pogardza, a częściowo się go szanuje, i któremu czasami się szkodzi, a czasami się go zostawia w spokoju ⁴¹.

Spółeczeństwo neapolitańskie dalekie było od ideału tego „wąskiego społeczeństwa”, które rekanatczyk wychwalał w *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (Dyskurs na temat obecnego stanu zwyczajów Wło-

³⁹ *Corinne*, księga XI, s. 68.

⁴⁰ List do ojca, z 5 października 1833 r.

⁴¹ G. Leopardi: *Pensieri* [Myśli], XXXV. In: *Idem: Opere...*, t. 1, s. 86.

chów) — społeczeństwa niezbyt licznego, charakteryzującego się wspólnymi wartościami i prawdziwymi relacjami międzyludzkimi, ożywianego raczej naturalnymi, szczerymi, a nie fałszywymi i dyplomatycznymi rozmowami.

Jedynym pocieszeniem w czasie neapolitańskiego pobytu (w mieście, a później na wsi w Villa Ferrigni w Torre del Greco) była rzeczywistość łagodność klimatu, piękno pejzażu (często wspomnianego i wychwalanego) i przyjaźń z Ranierim („W pracach, których się podjąłem, znacznie pomógł mi mój przyjaciel Ranieri [...], który połączył swoje przeznaczenie z moim”⁴²; „Ranieri, z którym mieszkam i którego mógłby tylko piorun Jowisza oderwać ode mnie [...]”⁴³). Po około roku pobytu w Neapolu zdrowie Leopardiego zaczęło się polepszać dzięki zbawiennym właściwościom „naprawdę zdrowotnego powietrza”⁴⁴ i dzięki „dobroczynnemu miejscu zamieszkania”⁴⁵. W liście z 5 kwietnia 1834 roku pisał do ojca, że „pożytek, którego dostarczył mu ten klimat, był naprawdę odczuwalny”⁴⁶; 3 października 1835 roku komunikował Louisowi De Sinner, że poprawa jego kondycji fizycznej przeszła oczekiwania, a prawie rok później (5 marca 1836 roku) informował Adelajdę Maestri:

Od półtora roku nie powinienem robić nic innego, jak tylko chwalić się moim zdrowiem, ale przede wszystkim czuję się dobrze od momentu, kiedy rok temu zamieszkałem w pewnym miejscu tego miasta, prawie wśród pól, dość wysoko, gdzie jest suche powietrze, naprawdę dobroczynne⁴⁷.

2.

Paolo Macry ma rację, twierdząc, że w gruncie rzeczy „Leopardi nie nienawidził Neapolu, lecz raczej był nieufny wobec metropolii”⁴⁸. Oprócz

⁴² List do Louisa De Sinner, Neapol, 20 marca 1834 r. (*Epistolario*, t. 2, s. 2009).

⁴³ List do Louisa De Sinner, Neapol, 3 października 1835 r. (ibidem, s. 2043).

⁴⁴ List do Louisa De Sinner z 3 października 1835 r.

⁴⁵ Por. list do A. Tommasini (Neapol, 2 maja 1835 r.).

⁴⁶ Tego samego dnia Leopardi informował również Adelajdę Maestri o swoim zdrowiu: „Powietrze Neapolu okazało się dla mnie pożyteczne; ale z innych powodów ten pobyt nie jest dla mnie zbyt korzystny”.

⁴⁷ *Epistolario*, t. 2, s. 2063. 9 maja 1835 roku Leopardi wraz z Ranierim przenieśli się do nowego mieszkania na Via Nuova Capodimonte, w dzielnicy Stella, al Vico Pero nr 2, wynajętego za osiemdziesiąt dukatów rocznie. Nowa lokalizacja w górzystej okolicy, niezbyt odległej od centrum, otoczonej ogrodami i polami, zapewniała spokój, tak ważny dla jego zdrowia (por. R. Damiiani: *Vita di Leopardi...*, s. 504—511).

⁴⁸ P Macry: *Leopardi e il viaggio verso la modernità* [Leopardi i podróż w stronę nowoczesności]. „Corriere del Mezzogiorno”, 24 marzo 2004, s. 13.

falszu i próżności, obojętności i niedbałości, Leopardi dostrzegał uwarunkowania i jednolitość życia w wielkich miastach: „ucywilizowanie zmierzają głównie do ujednolicenia”⁴⁹. Temu poczuciu towarzyszyła rezygnacja z nowoczesności i pewna rehabilitacja Recanati. W małym mieście charakter społeczeństwa jest nieokreślony, wyjątki i odmienności są tolerowane, podczas gdy w wielkich miastach styl społeczeństwa jest określony, nie akceptuje się różnorodności ani w sposobie życia, ani w sposobie konwersacji⁵⁰. Leopardi potwierdzał jednak, że jedną z niewielu zalet metropolii stanowi możliwość „rozproszonego” życia w tłumie. W małych miasteczkach, w przeciwieństwie do wielkich aglomeracji, natura ludzka może lepiej wyrażać własną różnorodność; czyni to raczej poprzez naturalną rozmowę niż „doskonałą konwersację”. Dzieje się tak, ponieważ małe społeczności pozostają dość blisko natury. Wyprowadzając myśl egzystencjalistyczną Pirandella, rekanatczyk dostrzegał „ludzi w maskach”, oddalonych od natury, która wydaje się im coraz bardziej obca⁵¹ (jest to pewien aspekt nowoczesności wydobyty z tekstów Leopardiego przez Paula de Mana⁵², postępujący w kierunku wyznaczonym przez Benjamina⁵³). Podobnie jak dramaturg z Agrigento, Leopardi miał świadomość dwuznaczności słów i niejasnych intencji „doskonałej konwersacji”, kontrastu między byciem a pojawianiem się, między istotą a formą⁵⁴. W opinii Leopardiego zróżnicowanie społeczeństwa wzrasta w miarę oddalania się od stolicy. Na potwierdzenie tej obserwacji poeta przywołuje doświadczenia nabyte podczas różnych wizyt, skonfrontowanych później z życiem w Recanati:

⁴⁹ Zibaldone, 2407. Por. również dziełko moralne pt. *Detto memorabilia di Filippo Ottonieri* [Pamiętne powiedzenia Filippa Ottonieriego], rozdz. V. Autor podejmuje w nim zagadnienia fikcji i fałszu lub próżności życia w wielkich miastach, gdzie piękno i prawda są nieobecne.

⁵⁰ Por. Zibaldone, 3546–3547.

⁵¹ Zob. L. Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*. In: *Ide m: Tutti i romanzi*. A cura di M. Costanzo. T. 1. Milano 1986, s. 430: „Nie łudzimy się, że natura do nas przemówi? Nie wydaje nam się, że umiemy uchwycić sens jej tajemnych głosów, jej odpowiedzi zgodnych z naszymi pragnieniami, na trapiące nas pytania, z którymi się do niej zwracamy? A tymczasem natura w swojej niepomiernej wielkości nie ma najmniejszego nawet pojęcia o nas i o naszych daremnych złudzeniach” (przekład: Stanisław Kasprzysiak).

⁵² P. de Man: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984.

⁵³ W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main 1982. Włoska edycja tej książki: W. Benjamin: *Parigi, capitale del XIX secolo. I „Passages” di Parigi*. A cura di G. Agamben. Torino 1986. Polska edycja: W. Benjamin: *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przekład I. Kania. Kraków 2005.

⁵⁴ Na temat obecności motywów leopardiańskich w twórczości Pirandella zob.: E. Circeo: *Pirandello e Leopardi*. „Rassegna di Cultura e vita scolastica” 1971, XXV, s. 5–6; C. Ferrucci: *Due estetiche ultrafilosofiche: Leopardi, Pirandello e la morale del „dramma a tristo fine”* i inne teksty zamieszczone w: *Leopardi e noi in prospettiva 2000. Convegno di studi organizzati dall'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Ancona, 23–25 ottobre 1987).

Długo żyłem w małym mieście, między ludźmi, którzy nie mieli nic wspólnego z tak zwanym bywałem w świecie społeczeństwem. Mam spore doświadczenie w kwestii dobrego społeczeństwa i wydaje mi się, że dysponuję odpowiednimi środkami do porównywania. A zatem mogę stwierdzić, że w małych miastach, wśród ludzi i społeczności małego ducha, więcej można się dowiedzieć o naturze ludzkiej i o charakterze, zarówno zbiorowym, jak i indywidualnym, niż w wielkich miastach, prowadząc tak zwaną doskonałą konwersację. W wielkich miastach ludzie kryją się za maskami, zachowują pozory, ukrywając prawdę i swój indywidualny charakter. Dzieje się tak między innymi dlatego, że udają i że przyjmują role, które zostały im narzucone. Ale główną przyczyną takiego zachowania jest zaakceptowanie określonej formy, zarówno w przypadku każdej jednostki, jak i całej społeczności, w przeciwieństwie do tego, co dzieje się w małych miastach i w małym społeczeństwie, gdzie każda jednostka jest źródłem nowych odkryć, jakich może dostarczyć tylko ludzka natura⁵⁵.

Jednakże w Recanati Leopardi poznał ograniczenia życia w małej miejscowości („Ogromnie jestem znudzony pobytem w tym głupim mieście, martwym, mikroskopijnym i nijakim, zrezygnowałbym bardzo chętnie z wygod cieleśnych, które tutaj mam, aby wyjechać i żyć przygodnie w jakimś dużym mieście, próbując utrzymać się z pisania. Co więcej, jest to moje wielkie pragnienie”)⁵⁶. Często określał miasto synonimicznymi wariantami, które oddawały duchotę umysłową, kulturową i psychologiczną tego miejsca, „poniżenie lub upodlenie”: „erem”⁵⁷, „Tartar”, „piekło”, „nora”, „dziura”, „grób”, „prawdziwy grób żywych”⁵⁸, „straszne i znenawidzone domostwo”⁵⁹, „wstrętny pobyt”⁶⁰, aż do niepokojącego krzyku: „wszystko jest martwe, wszystko jest bezmyślnością i głupstwem”⁶¹. Chociaż nienawiść i miłość do miasta rodzinnego przeplatają się w tekstach Leopardiego z chęcią ucieczki i pragnieniem powrotu, uważał, że ludzie z małych miasteczek mają gorszy charakter, ponieważ silniejszy jest tam konflikt interesów i panuje większa zawiść⁶². Był przekonany, że w małych środowiskach nie docenia się bystrości umysłu ani możliwości zaprzyjaźnienia się; „tam są partie,

⁵⁵ Zibaldone, 2405—2406.

⁵⁶ List do Pietra Brighentiego, Recanati, 6 maja 1825 (*Epistolario*, t. 1, s. 883).

⁵⁷ Por. list do Pietra Giordaniego, 26 września 1817 r.

⁵⁸ Por. list do Antonia Fortunata Stelli, Recanati, 27 grudnia 1826 r.

⁵⁹ Por. list do Carla Bunsena, Recanati, 5 września 1829 r.

⁶⁰ Por. list do Pietra Colletty, 22 listopada 1829 r.

⁶¹ Por. list do Pietra Giordaniego, 30 kwietnia 1817 r.

⁶² Notatka datowana na 19 kwietnia 1829 r. (Wielkanoc) jest znacząca: „Okoliczność, która zmienia charakter, to przejście z dużego miasta do małego, z obcego do ojczystego, i na odwrót. W tamtych są: szczerłość, otwartość, chęć; w tych przeciwnie: sprzeczność interesów, zawiść, wieczna miłość własna, własne doświadczenie etc. (zob. moje *Discorso sui costumi presenti degl'Ital.*) Myśl do rozwinięcia i do eksplikacji”.

nie ma przyjaźni” — pisał. I dodawał: „Przyjaźń może zaistnieć tylko w dużych miastach albo między osobami, które żyją daleko od siebie”⁶³. Niedługo potem potwierdzał tę samą ufnosć w przyjaźń poza Recanati, w wielkich miastach, kończąc długie refleksje stwierdzeniem, że miasto jest miejscem zarówno wielkich wad, jak i „prawdziwych i solidnych cnót społecznych”:

Kto nigdy nie opuszczał niewielkich miejscowości, gdzie panują małe ambicje, pospolite skąpstwo i zapalczywa nienawiść każdego do każdego, ten ma za wymysł tyleż wielkie występki, co i szczere, rzetelne cnoty społeczne. A o przyjaźni sądzi, że spotyka się ją w poematach, a nie w życiu. I w tym się myli. Nie mówię, że Piladesów i Piritoosów, ale naprawdę dobrych i serdecznych przyjaciół można na świecie spotkać, i to wcale nierzadko⁶⁴.

W lipcu 1829 roku, na trzy lata przed napisaniem tekstu o wartości przyjaźni: *Dialogo di Tristano ed un amico* (*Dialog Tristana z przyjacielem*), Leopardi miał okazję doświadczyć prawdziwej przyjaźni podczas pobytu u Antonia Ranieriego. W Neapolu, wyznając potrzebę obecności jeszcze kogoś oprócz Ranieriego („Kto wie, czy w ogóle i kiedy będzie nam trojgu dane być razem? Tymczasem, jakkolwiek duże byłoby nasze wzajemne oddalenie, nie zapomnijcie o mnie”)⁶⁵, wyraził życzenie zakończenia życia w Paryżu.

W ciągu całego okresu spędzonego w Neapolu dwa pragnienia towarzyszyły Leopardiemu: jedno to chęć powrotu do rodzinnego Recanati z powodów uczuciowych (wyznaje to ojcu Monaldo⁶⁶), a drugie, o wiele silniejsze, to pragnienie dogłębnego doświadczenia nowoczesności (choć wcześniej, jak pamiętamy, poeta dał „alegoryczne przedstawienie” pejzażu neapolitańskiego w utworach *Ginestra* i *Tramonto della luna*). A zatem, podczas gdy „krąg się zacieśniał” — jak mówi Paolo Macry na temat „podróży Giacomo ku nowoczesności” — w Neapolu rodziły się nowe potrzeby nawiązywania i poszerzania kontaktów kulturalnych, nowe cele naukowe (szczególnie w dziedzinie filologii). Wkrótce miał się otworzyć „większy krąg” — Leopardi spodziewał się poprawy warunków finansowych. Liczył na to, że „zostanie współpracownikiem pewnego czasopisma”⁶⁷:

⁶³ *Zibaldone*, 4520 (8 lipca 1829 r.).

⁶⁴ *Zibaldone*, 4523 (21 lipca 1829 r.), przekład: Stanisław Kasprysiak.

⁶⁵ List do Louisa De Sinner, Neapol, 3 października 1835 r. (*Epistolario*, t. 2, s. 2043).

⁶⁶ W liście z 5 kwietnia 1834 r. („Moja niecierpliwość zobaczenia Recanati coraz bardziej rośnie, wyjadę z Neapolu najszybciej, jak będę mógł [...]”) i z 27 maja 1837 r., na kilka tygodni przed śmiercią.

⁶⁷ Por. list do Louisa De Sinner z 10 czerwca 1834 r. (*Epistolario*, t. 2, s. 2015). Niestety, Leopardi musiał, przede wszystkim z powodów zdrowotnych (choroba oczu i pewne „przeziębienie”) i ograniczeń finansowych, zrezygnować ze swoich aspiracji wiosną 1834 roku, jak poświadcza to list do Louisa De Sinner z 3 października 1835 r., mimo że nadal żywił pasję filologiczną: „Trudności, które wcześniej poznałem, zmusiły mnie do rezygnacji z planów, które

Bardzo pragnę z wielu poważnych powodów zakończyć moje życie w Paryżu. Moje zdrowie już mnie nie przeraża. W Neapolu przekonałem się, że północ i południe są równie obojętne na moje krzywdy. Trudności dotyczą finansów, a szczególnie środków na dotarcie do tego miasta. Kiedy już tam się znajdę, mam nadzieję, że będę mógł wieść życie równie oszczędne jak we Włoszech. Czy sądzicie, że przygotowanie nowej kolekcji włoskich klasyków byłoby dla mnie pożytecznym zajęciem? Czy moglibyście porozmawiać z jakimś księgarzem? Albo czy wiecie o jakimś innym przedsięwzięciu, którym mógłbym się zająć i byłoby pożyteczne?⁶⁸

Z czasem Leopardi nauczył się przystosowywać do nowych miejsc⁶⁹, przekonawszy się, że w obcych miastach tylko na początku wszystko wydaje się jednakowe⁷⁰, i pamiętając o ważnej wskazówce — należy zaakceptować każde miejsce, aby móc żyć w nim możliwie dobrze, jakby to było „miejsce urodzenia”⁷¹. Przewyciężył nawet lęk przed brakiem orientacji w obcym mieście, ową obawę „nieprzystosowania”, która towarzyszyła mu podczas pierwszego pobytu w Rzymie⁷². Z czasem poeta stał się zwolennikiem podróży jako źródła spekulacji, iluzji i twórczej inspiracji⁷³.

wam przekazałem [...] to znaczy do rezygnacji z pisania w owych czasopismach. Jestem ciągle w Neapolu, żyję tak jak we Florencji, skromnie, ale ciągle bez widoków na pozytywną zmianę [...]. Proszę o tyle tekstów literackich, ile tylko można, a zwłaszcza tych filologicznych [...]. Wiem, że nie oczekujecie ode mnie nowych, ponieważ jaka może być filologia we Włoszech?”

⁶⁸ List do Louisa De Sinner, Neapol, 20 marca 1834 r. (*Epistolario*, t. 2, s. 2008—2009).

⁶⁹ 10 października 1825 r. pisał do ojca: „Jednym z powodów, z jakich opuściłem Mediolan, do którego w końcu się przyzwyczaiłem, było zbytne oddalenie tego miejsca od mojego domu [...]”.

⁷⁰ Por. *Zibaldone*, 1399.

⁷¹ Por. *Zibaldone*, 4286—4287 (Florencja, 23 lipca 1827 r.): „Zmieniając często miejsce pobytu i zatrzymując się to tu, to tam na kilka miesięcy lub lat, spostrzegłem, że nie byłem nigdy zadowolony, nigdy w centrum, nigdy nie czułem się naturalnie w żadnym miejscu, do tego stopnia, że nie potrafiłem przyporządkować żadnych wspomnień do tych miejsc, do pokoi, w których przebywałem, do ulic, do domów, które odwiedzałem; można powiedzieć, że te wspomnienia nie istniały: byłem tu dawno temu, wiele miesięcy temu, zrobiłem, zobaczyłem, usłyszałem coś, co nie będzie przynależne do żadnej chwili; ale pamięć, możliwość zapamiętania sprawiły, że stało się to dla mnie ważne i przyjemne. I jest to dowód, że ta umiejętność [...] mogła powstać dopiero z czasem, i z czasem nie mogło jej zabraknąć. Jednak ja zawsze byłem smutny w każdym miejscu przez pierwsze miesiące i dopiero z czasem przychodziło zadowolenie i przywiązanie do miejsca. Dzięki wspomnieniom miejsce to było dla mnie prawie jak miejsce urodzenia”.

⁷² Por. *Zibaldone*, 4420. Jest ścisła zgodność słowna i znaczeniowa między cytowanym ustępem z *Zibaldone* z 1 grudnia 1828 roku a listem do brata Carla, pisanym w Rzymie 25 listopada 1822 roku, w definicji pewnego stanu zawieszenia i odrętwienia, w rozróżnieniu nieprzystosowania „na zewnątrz” i rezygnacji z życia „wewnętrznego”.

⁷³ *Zibaldone*, 11 kwietnia 1829 r.: „Kto podróżował, cieszy się tą przewagą, że jego wspomnienia przeżytych wrażeń dotyczą często spraw odległych, niejasnych, podatnych na iluzje i poetyckich. Kto nigdy się nie ruszył z miejsca, będzie miał wspomnienia minionego czasu, ale nigdy miejsc”.

Myśl Leopardiego porusza się w obrębie porównań życia w dużych miastach i w małych. Porównując miasto ze wsią, z małą miejscowością, kontynuował antyczny *topos* literacki, cechujący jego poetykę już na początku kancony *Per le nozze della sorella Paolina* (*Na wesele siostry Paoliny*). Konfrontując odmienne style życia, Leopardi zawsze spogląda ku przyszłości, jakby nie mógł zrezygnować z perspektywy miejskiego życia literackiego i kulturalnego oferowanego przez wielkie metropolie. Już w 1830 roku pisał do Giampietra Vieusseux, że chce za wszelką cenę opuścić Recanati, „centrum braku cywilizacji i ignorancji europejskiej”, gotowy robić wszystko, na co pozwoli mu zdrowie („dawanie lekcji lub zajęcia literackie w domu” we Florencji⁷⁴). Spisane w *Notatniku* refleksje były i opłakiwaniem dziczy Kalifornii⁷⁵, i przepowiadaniem przyszłej cywilizacji brutalii⁷⁶. Wrażliwy na zaniżanie zdolności percepcyjnych człowieka nowoczesnego i na jego oddalanie się od natury, Leopardi przeżywał niezwykle głęboko sprzeczność i udrękę nowoczesności, szczególnie w konfrontacji z kolonizacją i uprzemysłowieniem, postępem i innowacjami technologicznymi.

⁷⁴ List (Recanati, 21 marca 1830 r.) kończył się gorącą zachętą, skierowaną do Vieusseux: „Mam na myśli jakiekolwiek lekcje z literatury; nawet najgorszego gatunku; z języka, z gramatyki i tym podobne. Oczekuję odpowiedzi możliwie jak najszybciej, ponieważ wkrótce wyjeżdżam, i od tego listu będzie zależało, czy pojadę do Florencji, czy będę szukał iskierki nadziei w innych miejscach”.

⁷⁵ Por. *Zibaldone*, 4186—4188.

⁷⁶ Por. *Zibaldone*, 4279—4280.

Przekład: Aneta Chmiel

Tadeusz Sławek

Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i *genius loci*

O dass ich Italien kennte, mich in ihre Natur setzen, und sie fühlen, und mich in sie verwandeln könnte! [...] Wieviel ist da zu sehen, was ich durchaus nicht gesehen habe! Insonderheit lebende Natur.

Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*

Och, jakże chciałbym poznać Italię, móc osiąść pośród włoskiej natury, poczuć ją i w nią się przemienić! Ileż tam jest do zobaczenia, czego nigdy dotąd nie widziałem! A zwłaszcza żywą naturę.

Il [Vesuvio] suo splendore e così vivo che la terra si riflette nel cielo, che pare lampeggi di continuo: il cielo, a sua volta, si riverbera nel mare, e la natura sembra ardere di una triplice immagine di fuoco.

Madame de Staël: *Corinna ovvero l'Italia*

Wspaniały blask Wezuwiusza sprawia, że ziemia odbija się w niebie, które wydaje się lampą nieskończoności. Niebo z kolei przegłąda się w morzu i zdaje się, że natura spala się w potrójnym wyobrażeniu ognia.

1.

Neapol istnieje tylko w dialogu z morzem. Pisać o Neapolu oznacza nieuchronną konieczność pisania o morzu, z którego Neapol się wyłania. Nim wyruszył z Neapolu do Ziemi Świętej, Juliusz Słowacki pożegnał stolicę Kampanii apostrofą, w której genealogia Neapolu przypomni Hezjoda i grecką teogonię, a przyszły los miasta zostanie nakreślony ciemną katastroficzną kreską. W 18. strofie poematu czytamy:

O Neapolu! ty nie pożegnany
Czekasz, aż ciebie pożegnam epicznie.
Jak biała Wenus, urodzona z piany,
Wyszedłeś z morza zapłoniony ślicznie
Skrawymi słońca zachodniego łuny,
Cichy pod górą, co ciska pioruny¹.

Z drugiej strony Neapol spogląda w stronę Wezuwiusza. Jest miastem między Wulkanem a Neptunem i o tych żywiołach musimy pamiętać, próbując dociekać jego *genius loci*. A nade wszystko w naszych rozważaniach topozoficznych nie możemy zapomnieć aury greckiej myśli i greckiego świata, w której skąpany jest Neapol. Gdy wypowiadamy tę nazwę, mamy na myśli nie tyle samo miasto i jego społeczną i architektoniczną strukturę, ile związane z nią głęboko jej podłoże. Topozofia (jeśli można pozwolić sobie na taki neologizm) zajmuje się właśnie nie-ludzkim podłożem tego, co ludzkie i historyczne; bada świat na granicy czytelności, jaką obdarza go ludzka refleksja. Granica ta wytyczona naszym spojrzeniem przebiega śladem form naturalnych, a te w przypadku miejsca będącego przedmiotem uwagi autora niniejszego tekstu, gdy skierują się w stronę historii człowieka, nakazą nam ruch w stronę Grecji. Nim ruszymy dalej, zapamiętajmy opinię Rilkego: „nessun paesaggio può essere più greco, nessun mare più pieno di antica grandezza di questa terra e di questo mare [...]. E la Grecia senza le opere d'arte [...] appena prima del suo sorgere [...]. Come se tutto dovesse ancora venire [...] come se dovessero nascere tutti quegli dei che evoco l'eccesso di bellezza e di orrore della Grecia”².

2.

Maria Konopnicka, która odwiedzała Włochy w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, topografię Neapolu i okolic umieściła w cyklu „Morze”, wchodzącym w skład tomu *Italia* (1901). Morze jest domeną bezkresu, jakby w kontraście do skończoności ludzkich siedzib zawsze nieuchronnie ograniczonych przez miejsce i historię. Poetka ceni morze nie dla jego mocy („królewskie gniewy”) ani koloru („błękit w tobie i takie szafiry”), lecz dla bezkresu:

¹ J. Słowacki: *Dziela*. Red. J. Krzyżanowski. T. 4. Oprac. J. Pelc. Wrocław 1952, s. 11. Dalsze cytaty pochodzą z tejże edycji i oznaczają numer pieśni strofy.

² Cyt. w: M. Niola: *L'invenzione del Mediterraneo*. In: *C'era una volta Napoli*. A cura di S. Cassani e M. Sapio. Napoli 2002, s. 76.

Lecz przeto, iż w twą siną dalekość lecąca,
O brzeg żaden, o tamę, myśl skrzydeł nie trąca,
Żeś tak przestrzennie wielkie! Tak ogromnie boże!

Że z wszystkich dróg w tę jedną puściwszy się drogę,
W nieskończoności jakiejś pogrążyć się mogę,
Przeto cię wielbię, przeto pożadam cię, morze!³

W innym miejscu bezkresne okazuje się także niebo. W *Oto łódź moja...* czytamy: „Niechaj bezbrzeżnym błękitem nakryta, / W głos się twój wsłucham i w twój płacz echowy”. **Neapol sytuuje się więc w szczelinie między dwoma bezkresami (nieba i morza), w dodatku w pęknięciu tym, które samo jest efektem agonijnego działania, znajduje się siła niszcząca, jaką jest Wezuwiusz.**

3.

Ćwierć wieku później Ernst Jünger w drodze między Cap Misenio a Procidą zauważy, iż tam, gdzie znajduje się morze, tam mamy zawsze do czynienia z sytuacją, w której człowiek doznaje wzmożonego poczucia wolności. Zostają w tym miejscu poluzowane granice między kategoriami dotychczas uznawanymi za dychotomiczne: życie i śmierć spotykają się tu bez ostentacji związanej ze zwykłym triumfem jednej strony nad drugą. Gdy jest życie, nie ma śmierci; gdy nadejdzie śmierć, bezwzględnie wypiera życie, zostawiając za sobą krajobraz spustoszenia. Na pytanie, co dokonuje się w trakcie tego, co Jünger nazywa „spacerem na granicy lądu i morza”, odpowiemy: na morskim brzegu następuje głęboka pacyfikacja życia i śmierci; głęboka, bowiem ani jedno, ani drugie nie traci swoich sił, przeciwnie — intensyfikują się one, jednak owa moc nie służy do pokonania przeciwnika, lecz do zejścia wraz z nim do wspólnego źródła, które podsyca siły obydwóch stron. Oto stosowny fragment nadmorskich medytacji Jüngera: „Zawsze, gdy wdychając go [zapach morza — T.S.], podążam krawędzią lądu gładką od przetaczających się fal, odczuwam lekkość, która jest oznaką rosnącej wolności. Może to wynikać stąd, że zapach ten łączy w jedno rozkład i płodność; poczęcie i śmierć osiągają w nim równowagę. [...] Wiele stworzeń znajduje tu śmierć, a wędrowiec widzi, jak jego drogę okala zgnilizna. Widzi białe ciała

³ M. Konopnicka: *Italia*. Warszawa 1911 (wydanie drugie, bez paginacji). Dalsze cytaty z tejże edycji.

ryb wydęte rozkładem, widzi jak rozgwieżdża od wierzchołka swych lśnią-
cych kołców wysycha na bezbarwną skórę, widzi wygięte krawędzie musz-
li w rozwarciu przyjmujące śmierć [...]. Jednak nie ma tu grozy pól bitew-
nych, które opuścił wojownik, gdyż ostry i słony język drapieńczy — morza
— oślinia ten barwny łup, wężąc krew, by ją ponownie wessać w siebie.
Ta śmierć związana jest ze źródłami życia, stąd jej zapach równy jest gorz-
kiemu lekarstwu, co przepędza zmyły wywołane gorączką”⁴.

Doświadczenie *genius loci* paradoksalnie zespala dwa odrębne regiony:
dokonuje się zawsze w konkretnym miejscu, którego dotyczy i które przed
nami odsłania, ale jednocześnie w akcie tym owa jedna jedyna, określona
geograficzną nazwą lokalizacja („W drodze do Cap Misenio, i dalej do Pro-
cidy...”, brzmi zdanie otwierające przytoczony *passus* z książki Jüngera)
jakby nie wytrzymuje swego „ciężaru”, załamuje się w samym centrum,
odsłaniając coś dalekiego, co nie posiada nazwy i czego lokalizacja pozo-
staje całkowicie nieokreślona, staje się „krawędzią lądu gładką od przeta-
czających się fal”. *Genius loci* jest tą siłą, która nie dopuszcza do tego, aby
miejsce zostało całkowicie i bez reszty „umiejscowione”, aby było wyłącznie
„miejscowe” i „na miejscu”; jest otwarciem miejsca na świat. Mówiąc ina-
czej, to dzięki doświadczeniu otwarcia nazywanego *genius loci* człowiek za-
mieszkuje nie tylko w pewnym miejscu, lecz przede wszystkim — jak napi-
sał Heidegger w *Liście o humanizmie* — w pobliżu Boga.

Można z tego wyciągnąć dalsze konsekwencje i powiedzieć, iż ***genius loci* sprawia, że z jednej strony jestem obywatelem pewnego miej-
sca, lecz z drugiej — zdając sobie sprawę z nad- lub nie-ludzkich
uwarunkowań bycia — nie dopuszczam do nadmiernego zadomo-
wienia się w danym miejscu, nie pozwalam, aby stało się ono ogra-
niczającym mnie domem.** Dzięki temu doznaniu miejsce jest domem
pozbawionym czterech ścian. Gdy Jünger mówi, że w doświadczeniu mor-
skiego brzegu „śmierć związana jest ze źródłami życia”, możemy to rozu-
mieć jako odsłonięcie źródłowego etosu polegające na uzmysłowieniu sobie,
iż nasze „zhabituizowane obycie”, normy przestrzegane przez nas dla lep-
szego bycia razem są nam, członkom wspólnoty, „znane raczej przed-przed-
miotowo i przed-tematycznie jako ‘dobre obyczaje’. Dlatego pojęcie ‘obyczaj-
ności’ (*Sittlichkeit*), jeśli istnieje w ogóle jakaś dobra możliwość przekładu
ethos na niemiecki, jest tutaj słowem najlepiej pasującym”⁵. To, co dokonu-
je się na brzegu morskim doświadczanym z całą intensywnością doznania
genius loci, to również odsłonięcie podwójnego paradoksu ludzkiej współ-

⁴ E. Jünger: *Awanturnicze serce. Figury i capriccia*. Przekł. W. Kunicki. Warszawa 1999, s. 45—46.

⁵ K. Held: *Fenomenologia świata polityki*. Przekł. A. Gnizdowski. Warszawa 2001, s. 98.

noty. Po pierwsze, **wspólnota**, jeśli ma liczyć na powodzenie, nie może być wyłącznie konstytuowana przez hegemonię „licznych”, dla których Platon znajdował miano *hoi polloi*; wspólnota musi być od wewnątrz podminowywana przez intensywne doznania jednostki. Po drugie, wspólnota **ludzka**, jeśli ma dobrze spełnić swoją rolę, nie może być wspólnotą opartą wyłącznie na tym, co ludzkie. Dlatego doświadczenie *Sittlichkeit* określone zostaje przez Helda jako „przed-przedmiotowe” i „przed-tematyczne”.

„Źródła życia”, o których pisze Jünger, sięgają w stronę tego, co „przed-tematyczne”, co stawia nas w pobliżu Boga i jego tajemniczych rytuałów (w innym miejscu tego samego fragmentu Jünger, patrząc na wyrzucone przez przyływ wodorosty, zauważa, iż „brzeg jest łozem, na które sypie ono [morze — T.S.] barwne ofiary swej obfitości”). Biorąc do ręki tom Heraklita, moglibyśmy teraz przywołać słynny fragment 119. i powiedzieć, iż w doświadczeniu *genius loci* następuje spełnienie „etosu człowieka będącego jego demonem” (*L'ethos de l'homme est son demon*, tłumaczy ów Heraklitowy *ethos antropou daimon* Kostas Axelos). Jako mieszkańcy i obywatele jesteśmy strażnikami pewnej ludzkiej „obyczajności”, ale aby owa *Sittlichkeit* mogła być naprawdę „ludzka”, musi ujawnić swoje nie-ludzkie zaplecze i podłoże, które nie jest czymś od nas odrębnym, co nie należy do sfery czysto zewnętrznej wywierającej na nas przemożną presję, lecz co jest głęboko uwewnętrznione. **Dopiero nie-ludzki człowiek może dorosnąć do tego, aby być „ludzkim”**. Czytamy w komentarzu: „Heraklit nie przebóstwiał człowieka ani nie uczłowiecza tego, co boskie; demon przestaje być mocą zewnętrzną, nie jest już obcym równoważnym z samą obcością, staje się natomiast formą i głębią ludzkiej egzystencji”⁶.

Z tej perspektywy *genius loci* jawi się jako niezbędny pomost między mną a światem: dzięki temu doświadczeniu przestrzeni przestaje ona być anonimowa, lecz anonimowym w swojej dotychczasowej tożsamości przestaje być i ja. Nic dziwnego, że Jünger kończy przywoływany fragment nawiązaniem do terapii: doznanie brzegu morskiego jest doświadczeniem „źródeł życia”, a śmierć prowadząca nasze spojrzenie ma zapach równy „gorzkiemu lekarstwu, co przepędza zmyły wywołane gorączką”. Choroba, z której leczy ostry nadmorski zapach, może z całą pewnością po Heraklitejsku zostać nazwana brakiem harmonii między życiem a śmiercią. Jünger mówi otwarcie, że w aromacie tym „poczucie i śmierć osiągają równowagę”, a zatem inhalacja w trakcie spaceru między Cap Misenio a Procida ma nas uleczyć z nie-uświadamianej słabości polegającej na dysharmonicznym rozdzieleniu życia i śmierci („Choroba jest zerwaniem harmonii łączącej przeciwieństwa. [...] Choroba jest wywołana nadmierną dominacją jednego z elementów wchodzących w skład całości, jaką jest psychosomatyczny organizm ludzkiego

⁶ K. Axelos: *Héraclite et la philosophie*. Paris 1971, s. 193.

istnienia”⁷), lecz także tego, co miejscowe i nazwane mocą ludzkiej onomastyki, i tego, co światowe, nieokreślone, a na co nie ma żadnej jednostkowej nazwy. *Genius loci* to doświadczenie terapeutyczne, które uświadamia mi rozdział między mną a światem, wewnątrz podział we mnie samym, oraz usiłuje przeciwdziałać skutkom owych rozłamów.

Na 11. płycie *Zaślubin Nieba i Piekła* Williama Blake’a otrzymujemy zarys ewolucji relacji między *genius loci* a refleksją religijną i odgrywającą istotną rolę w tym procesie amnezją ontologiczną. Blake rozpoczyna od stwierdzenia, iż otaczające nas przedmioty były dawniej ożywione (co pozwala domniemywać, iż w obecnym stanie świata przedmioty „obumarły”, popadając w stan osobliwego życia bez życia), przy czym owa animacja była wypadkową dwóch czynności: wyjścia poza materialny kształt rzeczywistości i — paradoksalnie — coraz uważniejszej obserwacji otaczającego świata. Czytamy: „Starożytni poeci ożywiali wszystkie zmysłowe przedmioty Bogami i geniuszami, nadając im imiona i strojąc ich w przymioty lasów, rzek, gór, jezior, miast, narodów i tego, co tylko postrzec zdołały powiększone i mnogie ich zmysły”⁸. Duchowa treść przedmiotu („Gods or Geniuses”) powstaje jako wynik percepcji dokonujących się za pomocą poszerzonych zmysłów („enlarged and numerous senses”), uważnie wnikających we wszystkie topograficzne elementy krajobrazu („woods, rivers, mountains, lakes, cities”) i ludzi pędzących w nim życie („nations”). Każde miejsce („each city & country”) ma więc swoje „duchowe bóstwo” („mental deity”) będące jego *genius loci*, którego genezą jest szczególna relacja między człowiekiem a przestrzenią. Lektura dzieła Blake’a podsuwa myśl, iż charakter owego związku daje się objaśnić na drodze pozytywnej i negatywnej. Pierwsza pozwala na wyciągnięcie następujących konkluzji: (1) *genius loci* otwiera przed nami przestrzeń, zamieniając ją w miejsce; (2) metamorfoza ta dokonuje się przez wnikliwe spojrzenie, co oznacza, iż „duchowe bóstwo” określonej lokalizacji może pojawić się w horyzoncie naszego poznania dopiero po wykonaniu przygotowawczej pracy, którą w tym samym tekście Blake nazywa „oczyszczaniem wrót postrzegania” — „miejsce” to sumienie dostrzeżona przestrzeń; (3) geniusz miejsca, jego duch opiekuńczy, jawi się na końcu optycznej kontemplacji poszczególnych elementów pejzażu, lecz zawsze troszczy się o to, by nie została zerwana nić łącząca go z człowiekiem („Wszystkie bóstwa zamieszkują człowieczą pierś”; „All deities reside in the human breast”), w czym istotną rolę odgrywa sztuka poetycka („The ancient Poets”).

⁷ Ibidem, s. 194.

⁸ W. Blake: *Zaślubiny Nieba i Piekła*. W: I d e m: *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*. Przekł. W. Juszcza k. Kraków 2001, s. 134.

Mówiąc inaczej, *genius loci* jest aniołem miejsca; tym, co „ożywia” przedmioty poprzez imię i co zostaje wpisane jako unosząca je podstawa „pod” daną przestrzeń, co będąc samo niewidzialne, unosi to, co przedstawia się naszym oczom. Gdy miejsce zyskuje swego anioła, jego widzialne atrybuty, to, co zostaje sumiennie spostrzeżone, staje się „strojem” (a dokładniej — ozdobą, gdyż Blake używa słowa *adorning*), pod którym kryje się ciało tego, co niewidzialne. Anioł miejsca wyjmuje je spod władzy anonimowości (tego, co bezimienne) oraz sprawia, że widzialne jego wyglądy nie tylko inspirują nasze oko do „powiększonego” widzenia, ale wyraźnie otwierają domęną porządku; nie są to już nieuleadzone i rozproszone elementy, lecz wszystko, co dostrzegamy, zaczyna wpisywać się w spójny obraz świata, któremu Blake nadaje miano strojenia, ceremonialnego odziewania w to, co najlepsze. **Anioł miejsca jest wy-strojem danej przestrzeni.** W takim doświadczeniu topograficznym pewien zespół elementów wizualnych („lasy, rzeki, góry, jeziora...”) nie tylko jest widzialnym wejściem do niewidzialnego porządku, ale opiera się na uderzającym i trudnym do wyjaśnienia doznaniu odświętności świata, jego bogactwa. Nawet najuboższa — w sensie materialnej skromności czy niezasobności w malownicze fragmenty — przestrzeń jest wy-strojona wtedy, gdy doświadczamy pracy jej anioła. Tak odczytujemy Blake’owskie „*adorning them with the properties of woods, rivers...*”: geniusz miejsca odsłania jego bogactwo, łacińskie *adornare* rysuje świat jako „dobrze urządzony”, „przyozdobiony”, „ustrojony”. Rzeczywistość może więc być sekwencją takich miejsc o nieostrych granicach, wzajemnie przechodzących w siebie *topoi*. Anielskiego świata *genius loci* doznajemy nie podczas zamieszkiwania, lecz w procesie wędrówki, wtedy to bowiem zmieniające się nieustannie konstelacje wyglądów szczególnie eksponują wy-strój świata. Wiedział o tym niestrudzony wędrowiec Robert Walser, nieustannie zwalczając pokusę osiedlenia: „[...] ale wolałem iść dalej i znajdować dalsze interesujące rzeczy”⁹.

Najkrócej rzecz ujmując: *genius loci* jest sposobem opisania doświadczenia przestrzeni jako „miejsca”, czyli kręgu, w którym wszystko jest „na miejscu”, to znaczy regionu, w którym rozproszone wyglądy i zjawiska składają się na dobrze zorganizowany świat. Świat, w którym pojawia się *genius loci*, jest sekwencją obrazów, ale zupełnie innego rodzaju niż te, które docierają do nas za pośrednictwem np. telewizji. „Obrazy te udostępniają wzrokowi wydarzenia nie tylko pozbawione wspólnej miary oraz łączącego je znaczenia, lecz przede wszystkim wydarzenia te pochodzą z tak rozproszonych, często wobec siebie heterogenicznych, miejsc geograficznych, iż nie dysponujemy żadnym światem naszego doświadczenia i wiedzy, w którym mogli-

⁹ R. Walser: *Niedzielnny spacer*. Przekł. M. Łukasiewicz. Izabelin 2005, s. 154.

byśmy je ugościć i pojąć”¹⁰. W tym sensie świat obfitości obrazów, w którym przyszło nam żyć, jest światem ubogim, w którym nie dysponujemy niczym, czym moglibyśmy ugościć nadchodzące wydarzenia.

Tymczasem *genius loci* odsłania przed nami świat, w którym przedmioty stanowią jego „bogaty”, „boski” wystrój. O tym bogactwie pisze Walser w przywołanym przed chwilą fragmencie *Sprawozdania z podróży*: „Boskie jest bogactwo świata, to fakt. Graniczy z niesamowitością, bajką. My, ludzie, jesteśmy zaiste biedni i mali. Trzeba ci było widzieć wzruszająco śliczne, małe przedmieście w czarownej, złotej powodzi zachodzącego słońca [...]. Ach, gdybyś widział jak lśni, faluje, dźwięczy, migocze przestwór nad polami, łąkami i wzgórzami, domami i drzewami, i gdybyś był przy tym, jak słońce w całej wielkości i majestacie szykuje się do pożegnania wiernej swojej ziemi [...]”.

Boskie bogactwo świata z trudem poddaje się deskrypcji; „graniczy z niesamowitością bajki”, to znaczy, samo nie-ludzkie zbliża się do ludzkiego świata poprzez przeniechanie znajomych przedmiotów igłą niezwykłości. To zapewne ma na myśli Blake, pisząc o „cleansening the doors of perception”. *Genius loci* sprawia, że to, co *heimlich*, staje się *unheimlich* i dlatego „bajka” — lub jak chciał Blake „poetyckie opowieści” (*poetic tales*) — jest najlepszym, jeśli wręcz nie jedynym sposobem, w jaki doświadczenie to można próbować przekazać. Jednocześnie uporczywe odwoływanie się Walsera do bezpośredniego doświadczenia wizualnego („trzeba ci było widzieć”, „gdybyś widział”, „gdybyś był przy tym”) biegnie tym samym torem, co Blake’owska metafora wyglądu świata jako „stroju”, podkreślająca znaczenie wzrokowej percepcji. Status anioła miejsca jest przy tym także niezwykły. Z jednej strony zalega on „pod” materialnymi przedmiotami i „nie-sie” je na swoich skrzydłach; z drugiej — nie może bez nich istnieć, jakby to one warunkowały jego pojawienie się. Według Blake’a kierunek rozwoju cywilizacji prowadzi do niefortunnej i niepożądanego próby emancypacji tego, co „boskie” z całego „bogactwa” świata. Czytamy, że „ukszttałcił się system, z jakiego niektórzy zysk wzięli, i zniewolili pospólstwo, próbując rzeczywistymi uczynić [*realize*] albo oderwać [*abstract*] owo umysłowe bóstwo od ich przedmiotów: taki był początek Kapłaństwa [*Priesthood*]”. Ponieważ końcem owego procesu jest stan „zapomnienia” tego, że „Wszystkie bóstwa zamieszkują człowieczą pierś”, możemy założyć, iż geniusz danego *topos* jest aktem intencjonalnym naszej świadomości: to, co widzimy na zewnątrz, kształtowane jest przez to, co znajduje się w nas. W tym fenomenologicznym znaczeniu anioł miejsca to postrzegane sumiennie doznanie konstytuowania się świata, żywotności jego form, które odmawiają przyjęcia raz na zawsze określonych form. Rozpoznanie, że wyglądy przedmiotów i zjawisk są

¹⁰ J.L. Marion: *The Crossing of the Visible*. Translated by J. Smith. Stanford 2004, s. 49.

wy-strojem świata podlegającym zmianie, czymś, co — przywołajmy Walse-
ra — „łśni, faluje, dźwięczy, migocze”, co nie jest obojętną, martwą materią
rejestrowaną naszym spojrzeniem, lecz pulsującym strumieniem, z które-
go nasze oko wydobywa zmieniające się formy. *Genius loci* to intensywność
doznania pozwalająca nam odebrać ów osobliwy stan, w którym rzeczywi-
stość ukazuje się jako zmienna i w powszechnym stawaniu się minimalizu-
jąca ludzkie istnienie, a przecież jednocześnie obdarzona konkretnymi wy-
glądami i kształtami oddziałującymi głęboko na moje bytowanie.

To, czego dowodzi Blake, gdy w dalszym ciągu *Zaślubin Nieba i Piekła*
każe prorokowi Ezekielowi odnaleźć *arche* w „Poetyckim Geniuszu” („nie-
które narody jedną zasadę brały za początek, inne inną: my z narodu izra-
elskiego uczyliśmy, że Geniusz Poetycki”), ustawia wyobraźnię poetycką na
pozycji odległej od tej, którą przypisuje poezji Jean-Pierre Vernant w swej
wykładni starożytnej religii greckiej, pisząc, że „właśnie w poezji i przez poe-
zję wyrażają się i utrwalają [...] fundamentalne rysy konstytuujące wspól-
ną, wyrastającą poza partykularyzmy poszczególnych *polis* kulturę całej
Hellady”¹¹. Grecja dążyła do jednej struktury świata spowitej w zmienne
opowieści mitu, dlatego *genius loci* przybrał w Grecji formę *polis* — wspól-
nota świata politycznego zdominowała wspólnotę miejsca i jego boskiego bo-
gactwa. Doświadczenie *genius loci* musi więc być partykularne, dotyczy ono
bowiem „wszystkich zmysłowych przedmiotów” i nie zabiega o to, aby utwo-
rzyć z nich jedną republikę. **Anioł miejsca jest siłą, która poprzez wie-
logłos przedmiotów przeciwstawia się całkowitemu zawłaszczeniu
miejsca przez jeden, monologiczny system.** Miejsce, z którego anioł
zwraca się do nas, jest w istocie wielo-miejscem, *poli-polis*, zgodnie bowiem
ze spostrzeżeniem Blake’a „moje zmysły odkryły to, co w każdej rzeczy nie-
skończone”. W tej sytuacji mamy do czynienia z konstelacją nakierowanych
ku mnie nieskończoności, które nie poddają się jednej hegemonicznej wła-
dzy. Tylko „pospółstwo” („the vulgar”), pisze dalej Blake, może traktować
doświadczenie nieskończoności jako tytuł do narzucenia „naszej” nieskoń-
czoności innym. Choć Blake wyraźnie preferuje tradycję hebrajską wobec
greckiej, wyraźnie przestrzega przed hegemonistycznym przekształceniem
geniusza miejsca w *polis*: „za sprawą takich mniemań pospółstwo myśleć
poczęło, że wszystkie narody w końcu Żydom podległe będą”.

Oznacza to, iż *genius loci* nie jest bogiem miejsca, a nawet kieruje się
przeciwko bogu sprawującemu opiekę nad miejscem. W *Eumenidach* Ajschy-
losa miejsce jest „miastem Pallady”¹² i Atena traktuje je jako swoją włas-
ność: „Cóż to za dziwnych gości widzę w moim grodzie?”, pyta, spoglądając

¹¹ J.P. Vernant: *Mit i religia w Grecji starożytnej*. Przekł. K. Środa. Warszawa 1998, s. 22.

¹² Ajschylos: *Eumenidy*. Przekł. S. Srebrny. W: Ajschylos, Sofokles, Eurypides. *Anto-
logia tragedii greckiej*. Oprac. S. Stabryła. Kraków 1989, s. 184—227.

na Orestesa i ścigające go erynie. Bóg jako protektor miejsca jest fundamentem praw i sprawiedliwości wraz z całą ich skomplikowaną procedurą. Atena nakazuje milczenie, „aby nowej ustawy, którą tu ogłoszę/na wieczny czas wysłuchał lud mojego grodu/i ci, co rozsądzić mają sprawiedliwie”. Anioł miejsca ujawnia się w nagłym rozbłysku przedmiotów, w którym jakby „spalały” one swoją przyszłość; to, co liczy się, to gwałtowna, niemal „dokuczliwa” terażniejszość przedmiotu niedająca nam spokoju i przykuwająca nasze spojrzenie. *Deus nomothetes* natomiast dąży do tego, aby kosztem terażniejszości zapewnić miejscu odpowiednią przyszłość. Gdy głos Ateny rozstrzygnie o uwolnieniu od kary Orestesa, erynie zarzuca bogini i jej miastu „zdeptanie nogami mocy praw starodawnych”, lecz Atena przystąpi do negocjacji, oferując gniewnym demonom „dom w swojej ziemi” po to, by nigdy nie zabrakło „plonów/na polach, niechaj trzody mnożą się obficie/i człowiecze szczęśliwie dojrzewa nasienie”. Bóg miejsca dba o szczęście tych, którzy je zamieszkują, i dlatego jego działanie polega na rygorystycznym ograniczaniu i oddzielaniu, strzeżeniu progów miejsca. Siłą rzeczy takie działanie prowadzi do ograniczenia ruchu między miejscem a światem zewnętrznym. Bóg zamyka miejsce pod swoją opieką, ustala, co ma być widoczne, a co zostać skryte we wnętrzu ziemi. „Do swych siedzib zstąpicie w głąb ziemi”, mówi Atena, prowadząc pochód erynii poza miasto, „A tam —/zatrzymujcie w głębinie niedolę, na świat/posyłajcie nam radość i dobro!”.

Genius loci nie jest bóstwem schodzącym do ludzi, lecz przeciwnie — Blake powtarza, że jest imieniem i wy-strojem, jakim człowiek obdarza świat. Nie może zatem pełnić funkcji właściciela czy hegemonia miejsca; nie narzuca mu czegokolwiek, lecz w ścisłej więzi z przedmiotami miejsca wypracowuje jego sens. Jest to więc pojmowanie przestrzeni nie wedle procedur jurydycznych, lecz jakby w nawiązaniu do „starszej” sprawiedliwości, o której mówi Chór w *Eumenidach* jako o ustępującej ze sceny formule rozumienia świata: „Kto umie — bez przymusu — sprawiedliwym być,/szczęśny żywot zyszcze [...] /Lecz ten, co z praw/ świętych drwi, co zbytkiem dóbr/na przekór Prawdzie statek naładował swój,/ten, mówię, paść musi w walce [...] Noc go pochłonie”.

Negatywną drogą Blake prowadzi nas w drugiej części cytowanego fragmentu: „Aż się ukształcił system, z jakiego niektórzy zysk wzięli, i zniewolili pospólstwo, próbując rzeczywistymi uczynić albo oderwać owo umysłowe bóstwo od ich przedmiotów: taki był początek Kapłaństwa [...]. I w końcu zawyrokowali oni, że tak rzeczy nakazane zostały przez Bogów. W ten sposób zapomnieli ludzie, że Wszystkie bóstwa zamieszkują ludzką pierś”. Cztery okoliczności zwrócą naszą uwagę: (1) ponowne podkreślenie wagi żywiołu poetyckiego, tym razem przez skontrastowanie go z negatywnie ocenionym stanem kapłańskim („Priesthood”); (2) ugruntowanie statusu *genius loci* jako „umysłowego bóstwa”, jednak nie umieszczonego „ponad” czy „poza”

przedmiotem, lecz przeciwnie — nierozzerwalnie z tymże przedmiotem związanego; (3) ponieważ wszelkie próby odciągnięcia (*abstract*) owego bóstwa od przedmiotu prowadzą do zniewolenia (*enslav'd*) człowieka, przeto *genius loci* okazuje się należeć nie tylko do żywiołu poetyckiego i teologicznego, lecz także do żywiołu wolności. Ostatnia okoliczność (4) jest szczególnie ciekawa. Oto dowiadujemy się, że *genius loci* jest bytem nader delikatnym, o specyficznej naturze, gdyż — jak wynika z tekstu Blake'a — umieszczony jest w sferze pomiędzy rzeczywistym a nierzeczywistym. Jest „rzeczywisty” w tym sensie, iż ustanawia sens i porządek naszego bycia w przestrzeni poprzez ożywianie przedmiotów, to znaczy sprawiając, iż rzeczy te nie są jedynie instrumentami produkcji, przedmiotami konsumpcji czy estetycznego podziwu. Jest jakby nadmiarem mieszczącym się w przedmiocie, przedmiotem wylewającym się poza zarys swego konturu, lecz przecież nadmiar ów nie jest od przedmiotu niezależny, nie góruje nad nim ani go w nim nie przewyższa.

Teraz *genius loci* otrzymuje wymiar teologiczny, którego wagę sygnalizował Jünger. Pisząc o granicy poznania naukowego, linii demarkacyjnej nie do pokonania przez opis naukowy, autor *Awanturniczego serca* konkludował: „A jednak nie osiągnie ona [nauka — T.S.] najwyższej jakości swoich pierwiastków, jakości nadmiaru. Tu wejdzie do walki teologia, nowa teologia o charakterze opisowym. Ona to ma nazywać obrazy, które od dawna są nam bliskie. Owym nadaniom nazw towarzyszyć będą potężne akty poznawania, odpoznavania i pogody ducha”¹³. *Genius loci* jest więc tym, co ożywia przedmiot, czyli siłą nadającą nowe nazwy obrazom tkwiącym od dawna pod naszymi powiekami, lecz dotychczas nienazwanym. Ale tym samym „umysłowe bóstwo” nie jest rzeczywiste w tym sensie, iż samo nie poddaje się urzeczowieniu; będąc nadmiarem, odrzuca możliwość zamknięcia w obrysie jakiegoś konkretnego przedmiotu. Dlatego nie można owego bóstwa ani oderwać od przedmiotu, ani „uczynić” przedmiotem (*to realize*). Ten ostatni zakaz rozszerza się na kwestię ekonomiczną (*to realize* to także osiągnąć coś jako zysk) i poznawczą (*to realize* oznacza również pojęcie, uchwycenie istoty zagadnienia). *Genius loci* nie urzeczywistnia się jako materialny przedmiot, nie jest korzyścią płynącą z przedmiotu ani też nie przybiera kształtów jakiegoś specyficznego pojęcia.

O agonijności czytamy w innym wierszu Konopnickiej, który nie jest zwykłym opisem, lecz analizą widzenia. Pytanie nie brzmi „jakie jest morze?”, lecz „jakie jest spojrzenie, które morze prawdziwie dostrzega?”. Chodzi więc o widzenie niezadowolające się zwyczajowymi „malarskimi” przymiotnikami; stawką jest widzenie sięgające poza widzialne. Przede wszystkim „zobaczyć morze” oznacza skonstruować scenę zmagania się sił

¹³ E. J ü n g e r: *Awanturnicze serce*..., s. 185.

bezkresu. Widzenie to nie stabilizuje się w przedmiotach, lecz nieustannie pulsuje i zmienia się w dynamicznej grze czasowników. W pierwszych dwóch strofach jest ich czternaście, przy czym znaczna ich część usiłuje przekroczyć gramatyczną kondycję czasownika, któremu, co prawda, powierza się czynność, ale który nieuchronnie czynność ową w dużej mierze unieruchamia, zamykając w przewidywalnym biegu. W ten sposób rzeczownik nie zostaje rozbity przez nadmiar niekontrolowanej energii czasownika, dzięki temu czasowniki mają do czego się odnosić, a w bezkresnym ruchu tworzą się archipelagi nieruchomych przedmiotów. Tutaj jednak mamy do czynienia z czasownikami występującymi z brzegu przypisanego im strumienia czynności. Świat staje się rozfalowanym procesem tworzenia, który nie zastyga w formach „zwykłych” czasowników; teraz czynności są jakby od wewnątrz dynamizowane, roztrząsane, dekonstruowane przez kolejne fale działania. **Czasownik jest trawiony gorączką dziania się, którą to gorączkę usiłujemy zwykle leczyć, prz(e)(y)pisując czasownikom precyzyjne czynności, do których się mają odnosić.**

„Zamodrzyć” to coś więcej niż przybrać odpowiednią barwę. „Za-” wprowadza niepokój do czynności kolorowania świata. Teraz świat nie jest po prostu „modry” (taki wydawałby się na klasycznym, „akademickim” obrazie, jednym z wielu, jakie sprzedają się nieźle na wszystkich ulicach i w galeriach miast śródziemnomorskich). Świat „zamodrzał”, co oznacza przynajmniej dwie doniosłe modyfikacje znaczenia: najpierw tę, iż „za-” zmienia nasze widzenie powierzchni. „Zamodrzyć” wprowadza w ruch to, co wydawało się nam stabilne, dobrze określone, a przeto i dobrze nazwane kolorem. Nie obcuje już z jedną powierzchnią powierzoną jednej barwie, lecz z obszarem, na którym barwa owa łamie się i rozpada, traci swoją złudną homogeniczność. Ten, kto istotnie zobaczył „zamodrzenie się” morza, ten będzie musiał przeprowadzić analizę barwy i zdać sobie sprawę z wysokiego stopnia umowności jej nazwy. „Zamodrzyć” to stracić prostą jednolitość, stać się grą odcieni i tym samym odsłonić ułudę ambicji języka. Po drugie, „zamodrzyć” usiłuje nazwać skomplikowany proces wymiany światła i odcieni między powierzchnią a głębią. „Za-” wprowadza nas w głąb, nie zrywając przecież więzów z powierzchnią. „Zamodrzyć” to pograżyć się w tym, co modre, i dostrzec, jak dalece owa modrość jest efektem gry niewidzialnych sił, a zatem uświadomić sobie, iż „modrość” nie jest wcale „modra”, lecz że jedynie chwilowo to, co niewidzialne, na widzialnej powierzchni przybiera taką właśnie barwę.

To, co „zamodrzało”, a czemu towarzyszą w pierwszej strofie jeszcze inne czynności („wkłęsał”, „ziemię opasał”, „wnurzył”), zostało zabrane z innego miejsca lub raczej samo zdecydowało się z owego właściwego sobie miejsca przenieść się gdzie indziej. Otwierająca sonet *Widzenie morza* linia godna jest uważnej lektury. Oto, co mówi Konopnicka: „Szmata nieba się oderwał z kraju

widnokręga”. Wiemy zatem, iż to „szmat nieba” jest tym, co „zamodrzało”, a to, co zostaje powiedziane dalej, rzuca szczególne światło na scenę żywiołów. Niebo i widnokrąg to dwaj protagoniści dramatu. Niebo i widnokrąg wytyczają pewną mechanikę dyktującą przebieg zdarzenia, które można streścić następująco: to, co znajduje się na peryferii, na obrzeżach nieba, to, co jest kresami nieba, buntuje się, odrywając, swoim ciężarem i swoją wagą od macierzy. Czasownik „oderwał” przenosi w sobie ową specyficzną grawitację nieba jakby nagle skamieniałego i przerodzonego w skaliste góry. Lecz to dałec nie wszystko: jeśli widnokrąg oznacza horyzont, to, co dostrzegalne, widzialne i widoczne dookoła nas, przeto oderwanie się odeń kawału substancji rodzi myśl, iż raptownie uwolniona materia spada w obszar ukryty przed naszym spojrzeniem; zwłaszcza że w ostatnim wersie czytamy, iż „w głębokie mgły wnurzył obadwa jej końce”; „we mgłach giną” też „oczy” poetki.

Dramat morza rozgrywa się na granicy widzialnego i niewidzialnego, między tym, co znam, a tym, co wymyka się mojej wiedzy. Powiedzielibyśmy, iż widnokrąg wykreśla granicę pewności mojego umysłu i mojego spojrzenia. Jest tak, jak w wersji b 4 elegii Owidiusza: „Dalej nic nie ma, tylko mróz nieznośny, / och, jakże blisko stąd do krańca ziemi”¹⁴. Dostrzec coś naprawdę, przebić się przez skorupę utartych oczekiwań i instrumentalnie pojętej percepcji, widzieć poprzez — jakby powiedział Blake — oczyszczające wrota postrzegania, musi oznaczać więc choć przez chwilę doświadczenie tego, iż blisko jest nam do krańca ziemi, *quam vicina est ultima terra mihi*. Podkreślmy „nam”, a właściwie „mnie” (*mihi*), bo nie chodzi tu przecież o doznanie o charakterze geograficznym, lecz egzystencjalnym. Widzę, mam „widzenie” (w całej wieloznaczności tego pojęcia) wtedy, gdy tracę ziemię jako znajomą, bliską i ludzką, ziemię miasta i prowadzącej poprzez nią mapy; w „widzeniu” ziemia zostaje pozbawiona słońca pomieszkania, nie jest już *habitabilis* (Owidiusz nie bez przyczyny mówi o *non habitabile frigus*). **Widzieć znaczy postawić się „na kraju”, na skalistym cyplu, z którego nie można postąpić już ani kroku.**

4.

Oderwanie się jest także aktem politycznym; ogłoszeniem secesji, niezależności wobec macierzy. Nie możemy nie dostrzec niepokojącej dwuznaczności frazy „kraj widnokręga”, w której mowa jest nie tylko o „kresie” i „krańcu”, ale także o „kraju” i „państwie”. Od nieba jako zhierarchizowa-

¹⁴ Owidiusz: *Żale. Wybór*. Przeł. M. Puk i E. Wesołowska. Poznań 2002, s. 105.

nej struktury posłuszeństwa oderwali się zbuntowani aniołowie pod wodzą Szatana, strąceni potem w mgły niewidocznego obszaru potępienia, opisanego pieczołowicie przez Milтона. Morze, bez „widzenia” którego nie możemy w istocie postawić z czystym sumieniem nogi na Staccanapoli, jest więc lekcją wolności spojrzenia i wolności naszych poczynań. **Nim przejdziemy ulicami miasta, o ile nie chcemy w nim być „zwykłymi” turystami skazanymi na trywialne pamiątki i banalność fotografii, musimy odbyć owo przejście ku wolności, inicjację kończącą się „odstrzeżeniem słońca”.** Innymi słowy, musimy „zobaczyć” morze. Bez tego widzenia morza droga do *genius loci* Neapolu pozostaje zamknięta.

5.

Słowacki obmyślając filozofię swojego umiejscowienia w „Podróży do Ziemi Świętej” nada morzu specjalne znaczenie. Nim zwrócimy się w jego stronę, powiedzmy, iż miejsce było dla poety zrozumiałe dopiero wtedy, kiedy przestało ograniczać się do swego topograficznego kształtu. „Zobaczyć” miasto, to prze-czytać strukturę jego ulic i murów; prze-czytać, czyli prze-bić się przez jej architektoniczną i urbanistyczną materialną widzialność ku temu, co widzialność ową warunkuje. Słowacki nazwie tę niewidzialną przestrzeń-macierz miasta „duszą” i wyraźnie nakreśli jej odrębność wobec tego, co nas pozornie pociąga i pochłania bez reszty w mieście: „O Neapolu! gdzie jest twoja dusza?/Bo duszą twoją nie jest ruch i życie” (I,19). Perspektywa Neapolu rozpoczyna się od widoku z okna („zalecam nowy hotelik ‘Vittoria’” (I,11); widok to zresztą musiał być okazały, skoro polski przewodnik po południowych Włoszech wydany we Lwowie w roku 1907 podaje, że hotel o tej nazwie, położony przy via Partenope, ma „wspaniały widok na morze”¹⁵), ale wkrótce rozsuna się kulisy weduty, ukazując widok losu jednostki oraz związaną z nim perspektywę *par excellence* polityczną:

A jednak gdyby mniej pamięci bólu,
Zachceń i marzeń, a więcej rozsądku,
Toby mi dobrze było w Neapolu,
Gdzie przed oknami na przwym przylądku
Widziałem szare więzienie stolicy,
A zaś Wezuwiusz górą po lewicy. (I,3)

¹⁵ L. Sternklar: *Artystyczno-informacyjny przewodnik po Włoszech południowych i Sycylii*. Lwów 1907, s. 87.

Neapol jest więc dla Słowackiego miejscem „rozsądku” sprzeciwiającym się tym, którzy doznają „pamięci bólu, zachceń i marzeń”. Skądinąd wiemy, że poeta uskarżał się na „czczość”, która nie pozwalała mu na autentyczne doświadczanie świata. W liście do matki pisanym z Neapolu 20 czerwca 1836 roku Słowacki konstatuje w akcie autoanalizy zawężenie swojej egzystencjalnej geografii i słabość hermeneutycznej dyspozycji: „Przywykłem nie do kochania czegoś — ale do lubienia czegoś na ziemi. Dlatego jestem niespokojny, dlatego w Neapolu nie chce mi się dłużej siedzieć — a w Sorrento przywołaniem na pomoc mocnych myśli będę się starał zapełnić tę czczość, która mnie teraz nadto lekkim czyni i nosi po wierzchu wszystkich zdarzeń”¹⁶. Wobec romantycznego przekonania o potędze głębi i tego, co skrywa się przed pospiesznym spojrzeniem, życie na powierzchni i także rozumienie musiały być przyczyną nadzwyczajnej udręki.

6.

Geografia nadmorskiej Kampanii (Neapol, Sorrento) należy więc do sfery niezdrowej, depresyjnej „lekkości”, która jest odpowiedzialna za niemożność zakotwiczenia się w percypowanym świecie. **Neapol sprzyja przemieszczaniu się po powierzchni („ruch i życie”, o którym tak krytycznie pisał Słowacki), jest absolutnym triumfem dostępnej widzialności przedmiotów. Jego powołaniem jest weduta: wyczerpuje się w perspektywie widzialnego zagospodarowania przestrzeni.** Tak opisuje ją matce Słowacki: „Wystaw sobie brzeg zabudowany domami w kształcie wielkiej litery E, z przydaniem kaligraficznego ogonu pod spodem E; na szczycie tej litery stoi Wezuwiusz — na pierwszym ząbku latarnia morska — na niższym, drugim załamaniu się litery, naprzeciw Wezuwiusza, nasz dom; cały zaś ogon ciągnący się dalej zabudowany wielkimi domami, zamieszka-ny przez najmodniejsze figury, nazywa się Chiaja. Wyjechawszy na morze, wykąsy brzegowe nikną i miasto wydaje się wielkim białym półksiężycem. — W całym mieście mało rzeczy do widzenia — dosyć jest poznać ogólnie fizjognomią tej stolicy. Domy jasne, pańskie, oświecone słońcem, bez dachów — wielki ruch na ulicach, mnóstwo powozów, mało zawijających do portu okrętów. Zamek królewski wielki nad morzem, mnóstwo wojska ładnie i różnobarwnie ubranego, ciągle w ruchu, z muzyką. Mniej księży niż w Rzymie, ale więcej niż w innych miastach. Wszystko tak kolorowe jak bańka z mydła wypuszczona przez morskiego jakiegoś trytona — z daleka białe jak piana

¹⁶ J. Słowacki: *Dzieła...* T. 13. Oprac. Z. Krzyżanowska, s. 276.

morska, leżąca na brzegu, z której ja chciałbym, żeby wyszła jakaś idealna Wenus i przejrzała się w tym wielkim zwierciadle błękitu”¹⁷.

Dwa sądy nabierają dla nas szczególnego znaczenia. Pierwszy stawia tezę, iż Neapol jest miastem łatwo czytelnym, bowiem pozbawionym bogatego alfabetu znaków: „W całym mieście mało rzeczy do widzenia”. „Mało” musimy odnieść w tym przypadku nie do liczby ulic i budynków, lecz do sposobu ich aranżacji, który nie sprzyja temu, aby miasto mogło się stać przedmiotem lektury. Słowacki w istocie uskarża się na nadmiernie nachalną „widualność” Neapolu, która sprawia, iż przedmioty upodabniają się do siebie, zabiegając o nasze spojrzenie. Drugi sąd podkreśla wędrowny charakter miasta i okolicy: „wystarczy poznać ogólną fizjognomią tej stolicy”. Z listu poety wynika, iż stolica Kampanii jest miastem, które należy pojmować nie w porządku zdania, lecz jednej litery („E”), powierzchownego zamieszkania pozbawionego powagi („jak bańka z mydła wypuszczona przez morskiego jakiegoś trytona”). Wątek powagi jest w naszych rozważaniach o topografii i sposobach widzenia miejsca istotny i przyjdzie nam do niego powrócić.

7.

Niemal pół wieku wcześniej Goethe, który odwiedził Neapol pod koniec lutego 1787 roku, zostawił w swych zapiskach interesujący *passus*, z którego możemy wywnioskować, iż to, co Słowacki nazywa „rozsądkiem” miasta, polegało na bezkrytycznym przekonaniu jego mieszkańców o doskonałości rodzimej i rodzinnej topografii oraz na uznaniu „powierzchniowego” biegu wydarzeń („życie i ruch” Słowackiego) za właściwy i jedyny żywioł egzystencji miasta. Z jednej strony neapolitańczycy wierzą więc w to, iż ich miejsce pod słońcem jest rajem na ziemi i z lekceważącą wyższością odnoszą się do innych topografii, z drugiej strony życie miejskie zdaje się wyczerpywać w powierzchniowej wolności spieszego ruchu oraz równie powierzchniowej wiedzy na temat wybitnych przedstawicieli sfer wyższych.

Odczytajmy stosowny fragment Goethego: „Der Neapolitaner glaubt, im Besitz des Paradieses zu sein, und hat von den nördlichen Ländern einen sehr traurigen Begriff: »Sempre neve, case de legno, gran ingoranza, ma danari assai [...]«. Neapel selbst kündigt sich froh, frei und lebhaft an, unzählige Menschen rennen durcheinander, der König ist auf der Jagd, die Königin guter Hoffnung, und so kann's nicht besser gehn”¹⁸. Wolność ne-

¹⁷ Ibidem, s. 275.

¹⁸ J.W. Goethe: *Italienische Reise*, w: <http://www.textlog.de6757.html>

apolitańska to oswobodzenie się spod władzy pieniądza (ironiczne „ma danari assai” skierowane pod adresem społeczeństw Północy), ale przymiotnik *lebhaft*, opisujący miasto, pod ręką Goethego nabiera charakteru nie tylko „żywości”, ile powierzchniowego pośpiechu charakteryzującego życie bez-troski, a zatem bez poważnego zaangażowania. „Żwawość” Neapolu, tak oddziałująca na turystów, stwarza zapory na drodze ku jego „życiu” i nie pozwala nam „dojrzeć”, czy też dojść do „widzenia” miasta. Zobaczymy za chwilę, iż szykujący się do podróży do Ziemi Świętej Słowacki poczyni podobne spostrzeżenie. W kategoriach filozofii percepcji przygodę naszego oka w Neapolu da się zatem opisać następująco:

- w pospiesznym ruchu wypełniającym miasto wzrok nie może utrwalić poszczególnych form („unzählige Menschen rennen durcheinender”), stąd
- nie jesteśmy w stanie dokonać syntetycznego oglądu przedmiotów stanowiących przestrzeń metropolitalną, zatem
- zamykamy sobie drogę prowadzącą do „zobaczenia” tego, co stanowi niewidzialne, acz wyczuwalne zaplecze widzialnych przedmiotów, a co Heidegger nazywał „ziemią” (1 marca 1787 roku Goethe zapisze, iż w Neapolu doświadcza czystości nieba i niepewności podłoża, „Unterm reinsten Himmel der unsicherste Boden”), i wreszcie
- następuje odcięcie od głębokiej prywatności spojrzenia, które całkowicie wyczerpuje się w warstwie społecznych obserwacji, w teatrze hierarchicznie ustawionych ról. Tego, co widzę, nie mogę uczynić „moim”, bowiem przedmiot spojrzenia ugrzązł na dobre w sieci społecznych funkcji i konwenansów (patrz uwagi Goethego o królu i królowej Neapolu). Jestem o tyle, o ile znajduję dla siebie miejsce w porządku rang i warstw regulującym życie w danym społeczeństwie.

Kończące fragment „und so kann’s nicht besser gehn” oznajmia obowiązującą w Neapolu zasadę i jednocześnie jest ironicznym do niej komentarzem.

8.

Samo morze natomiast pozostanie domeną powagi. Po pierwsze dlatego, że umożliwia poznanie „fizjognomii” miasta, przejrzenia z odległości jego kolorowej gry pozorów. Po drugie dlatego, iż morze jest niewidzialnym, podskórnym, nie „czczym”, oczekiwaniem na pokonanie reżimu powierzchowności. Z okna hotelu Słowackiego widać Wezuwiusz i „więzienie stolicy” (to drugie określenie wprowadza już niewidzialny świat polityki, którego neapolitańczycy, „rój mrówek i rząd karet” płynący „Chiają i po Margelinie” (I,21) wolą nie dostrzegać w swej filozofii „rozsądku”); widać także morze wycze-

kujące, lecz jednocześnie domagające się rozsądzenia powierzchni. **Morze mówi prawdę, którą miasto usiłuje pogrzebać w swym urbanistycznym i politycznym porządku; odsłonięcie prawdy przestrzeni spod skrywającej ją warstwy „rozsądku” jest powołaniem morza.**

Błękitne morze pomiędzy więzieniem
A między górą popiołów i lawy
Czekało ciche, aż góra płomieniem,
A konstytucją buchnie wulkan prawy.
Tak było niegdyś, nim się na Francuzów
Król i Fra Diabeł ruszyli z Abruzów (I,4).

Morze u Słowackiego czeka na ruch ziemi, ruch o gwałtownym charakterze mający przewrócić ustalony porządek rzeczy. „Przewrócenie” owo ma sens dosłowny, gdyż mowa o Wezuwiuszu nieustannie zagrażającym miastu, ale przede wszystkim metaforyczny, w którym termin ten staje się bliiski „przewrotowi”. Przestrzeń ma nie tylko buchnąć lawą i „płomieniem”, ale także „konstytucją”, w czym Słowacki nawiązuje do burzliwej historii neapolitańskiego królestwa, które na przełomie XVIII i XIX wieku doświadczało na przemian porywów republikanizmu i restytucji władzy monarszej. Morze jest więc potrzebne po to, aby swoim czekaniem „pomiędzy więzieniem / A między górą popiołów i lawy” przyczynić się do odsłonięcia prawdziwego oblicza ziemi. Błękitny przestwór morza spełnia zatem u Słowackiego tę samą rolę, którą przypisał „ziemi” Martin Heidegger, to znaczy „jest do niczego nie przymuszoną niestrudzoną wytrwałością, [w której] [...] człowiek gruntuje swoje zamieszkanie w świecie”¹⁹. **Morze nie pozwala ziemi bezpowrotnie skryć się, jest nadzieją na rozbudzenie się człowieka świadomie kształtującego swoją historię.**

To zadanie okazuje się nie do wykonania, jeśli człowiek nie zachowa relacji z tym, co a- lub przed-historyczne, co historię poprzedza, i w czym jest ona osadzona. Jeśli historia jest zawsze „ludzka”, morze i jego „czekanie”, które — pozornie nieruchome — drży od podskórnej, niewidzialnej dynamiki, przypominają nam o przestrzeni nie-ludzkiej. Morze jest więc ostrzeżeniem przed ostateczną antropologizacją świata, która wbrew zamierzeniom i ambicjom niszczy to, co ludzkie. Jest więc tak, jak mówi M. Merleau-Ponty: „Nigdy nie żyję całkowicie w przestrzeniach antropologicznych, przez swoje korzenie zawsze jestem związany z przestrzenią przyrodniczą i nie-ludzką. Kiedy przecinam plac Concorde i mam wrażenie, że cały jestem pochłonięty przez Paryż, mogę zatrzymać wzrok na jakimś kamieniu w murze

¹⁹ M. Heidegger: *Źródło dzieła sztuki*. Przeł. J. Mizer a. W: Idem: *Drogi lasu*. Warszawa 1997, s. 30.

Tuileries, a wówczas plac Concorde znika i istnieje już tylko ten kamień bez historii; mogę jeszcze zatracić wzrok w tej ziarnistej i żółtawej powierzchni, a wtedy nie będzie już nawet kamienia, pozostanie tylko gra światła na nieokreślonej materii”²⁰.

Lektura wydanego w 1940 roku zbioru włoskich refleksji niemieckiego pisarza Otto Gmelina przekonuje, iż antropologizacja historii prowadzi ścieżkami niebezpiecznie bliskimi ideologicznego zafascynowania. Dla Gmelina Neapol to głównie zapisany w topografii i architekturze miasta los Konradyna Hohenstaufa wezwanego do objęcia rządów w Królestwie Obojga Sycylii i straconego jesienią 1268 roku na Piazza del Mercato po przegranej pod Tagliacozzo bitwie z wojskami Karola Andegaweńskiego. „Dla nas Niemców to miejsce szczególnej pamięci”, pisze Gmelin, „tutaj znajduje się miejsce dla nas święte („ein heiliger Platz”), tutaj bowiem spadła młoda głowa ostatniego króla z rodu Hohenstaufów”, co było wydarzeniem, po którym „Niemcy zamarły”²¹ („Deutschland lebte nicht mehr”). Zwiedzając Równinę, Gmelin medytuje nad rolą „młodych, silnych i nader uzdolnionych narodów germańskich stojących u drzwi świata grecko-rzymskiego”, a południe Włoch i Sycylia stanowią dla niego ciągle przypomnienie o roli, jaką Germanie odegrali w ich dziejach. **Topozoficzna medytacja nad *genius loci* ze szczególną troską musi ważyć proporcje między historią jako domeną człowieka a tym, co nie-ludzkie.**

9.

Neapol jest dla Słowackiego „więzieniem” objętym nawiasem Wezuwiusza i morza. „Powierzchniowość” miasta, na którą wraz z Goethem uskarżał się polski poeta, oznacza kryzys myślenia, a co za tym idzie, kryzys wolności. W znamienym fragmencie 36. strofy Słowacki, zapraszając nas do spaceru nadmorską promenadą, jeszcze raz wskaże na wedutowy charakter miasta („Lecz chodźmy w miasto! Już księżyc wysoko, / A golf ubrany latarni przepaską”), czego konsekwencją jest całkowita skrytość ontologicznego „zaplecza”, które spoczywa w niedostępnym nam ukryciu.

Stolico! gdzie nikt nie myśli głęboko,
Gdzie zabroniono nawet myśleć płasko,

²⁰ M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska i J. Migasiński. Warszawa 2001, s. 318.

²¹ O. Gmelin: *Italienfahrten. Erlebtes / Geschenes / Gedachtes*. Jena 1940, s. 28, 138, 78.

Niech twój rząd stworzy jakieś słowo święte
Na niemyślenie jak na far-niente!

Polityka konstruuje swe procedury w zgodzie z topograficznym charakterem swego pola działania. Neapol jawi się jako miejsce specyficznej myśli, ani „głębokiej”, ani „płaskiej”, myśli, na którą nie mamy nawet nazwy. Rozpoczynając dalszą lekturę od kończącego strofę 36. (*dolce*) *far-niente*, spostrzeżemy rychło, że myślenie, o którym mowa, jest myśleniem niezwiązanym z pracą, myśleniem niepolegającym na przeciwstawianiu się światu, myśleniem niepolemicznym, a więc niegreckim. Dowiadujemy się z następnej stanzы, że pragnieniem „lazarona” jest pozostawać w słońcu, a stanza 38. zawiera zwartą wykładnię dylematu neapolitańskiego: tak jak Goethe z ironicznym zdziwieniem spostrzegał, iż neapolitańczykom ich okolica jawi się jako raj, tak Słowacki — przenosząc refleksję na bardziej przyziemną płaszczyznę — powie, iż absolutna przyległość człowieka i świata, doskonała niemal odpowiedniość obywatela i miejsca, dopasowywanie się człowieka do przestrzeni obejmującej go niczym bezpieczny futerał czy pokrowiec, jest tym, co paraliżuje zdolność do „głębokiego” myślenia. Czytamy:

Wolność... Już dla niej uszyto symarę
Z gazet *Giovine Italia*... Lazon
Będzie żył, póki ma frutti di mare,
Niebo błękitne i żółty makaron,
I koszyk, w którym leży jak ostryga.
Pytasz się, co w dzień porabia? Dościga...

„Dościganie...” otwiera przestrzeń myślenia w przestrzeni Neapolu. Myśl powstająca w sytuacji doskonałej odpowiedniości między człowiekiem i światem (człowiek spoczywa w swym świecie jak „ostryga w koszyku”), refleksja, która kształtuje się w sferze nieuznającej różnicy i siły *polemos*, jest fantazjowaniem, „ściganiem się” marzeń i miraży. Przeciwnieństwem tego rodzaju kogitacji jest myśl wynurzająca się z niezgody, sporu, myśl będąca nie tyle odciskiem, imprintem bezpośrednio nas otaczającego, skończonego, domowego świata, ile ze świata usiłująca się wydostać, odrzucić domowość i otworzyć przestrzeń tego, co *unheimlich*. Jesteśmy teraz już o krok od greckiego charakteru myślenia, o którym pisał Hölderlin: „[...] zawsze autentyczny dialog i chór, który się temu opiera [...]. Wszystko jest dyskursem przeciwko dyskursowi, każdy dyskurs odcina się od innego”²². Takie myślenie nie znajduje swego domostwa pod Wezuwiuszem i pod tym wzglę-

²² Cyt. w: V. Vitiello: *Pustynia, ethos, opuszczenie*. W: J. Derrida, G. Vattimo i in.: *Religia*. Przeł. M. Kowalska, E. Łukaszyk, P. Mrówczyński, R. Reszke, J. Wojcieszak. Warszawa 1999, s. 184.

dem Neapol XIX wieku dopuszcza się zdrady wobec swoich greckich początków. Kończąc *Pieśń I*, Słowacki dokonuje znakomitego aktu epistemologicznej i psychologicznej analizy:

46

Jednak jeżeli Ten, co jest na niebie,
Słyszał o słońcach mówione zachodach
Modlitwy moje, wszystkie nie za siebie,
A tak rozlane na świat... jak na wodach
Mórz lazuruowych rozlewał się cały
Krag tonącego słońca — skrawo biały...

47

Jeśli Bóg wiedział, jak mi było trudno
Do tego życia, co mi dał, przywyknąć
I nie przeklinać... i drogą bezludną
Iść po tym świecie szalonym, i niknąć,
Co dnia myśl jedną rozpaczy zaczynać,
Myślą tą modlić się... i nie przeklinać,

48

Jeśli i Boga nie zwiodła udana
Spokojność moja — ta Chrystusa szata
Krwia poplamiona i drugi raz wdziana
Na duszę pełną bólu... i ze świata
Uciekającą na chmurach jesiennych
We dnie tak smutne jak noce bezsennych —

49

To mojej duszy, dobytej z popiołów,
Da wiele ciszy; i na jaką błądą
Gwiazdę, do smutnych krainy aniołów
Przeniesie senną. 'Trupi prędko jada' —
Mówi poeta ballad w *Lenorze*,
Więc na niemieckim chciałbym sięść upiorze

50

I ruszyć w podróż, bo się pieśń przewlecze
Niejedną jeszcze przerwana ideą.
Jutro kurierem wyjeżdżam do Lecce,
Jutro więc zaczną śpiewać *Odyseę*
Albo wyprawę o Jazona runach —
Na nowej lutni i na złotych strunach.

Ograniczenia eseju nie pozwalają na staranną analizę długiego fragmentu. Przytaczamy go, gdyż mówi on wiele o sposobie postrzegania przestrzeni, o doznawaniu *genius loci* dramatycznie różnego od właściwego turyście przesuwania wzrokiem po przedmiotach zasiedlających dane miejsce; ***genius loci* warunkowany jest gęstością relacji, jakie wiążą mnie z miejscem, przy czym relacje te usuwają daleko w cień to, co odsłania przed nami widzenie perspektywiczne.** Perspektywa jest tym, co stoi na drodze do doświadczenia ducha miejsca. Satysfakcjonuje ona nasze pragnienie tego, aby dana przestrzeń stała się „idolem”, to znaczy, aby spełnione zostały nasze oczekiwania wobec miejsca, w zależności od tego, czy chcemy, aby było ono „piękne”, „malownicze”, czy „wzniosłe”. Dopiero rozsunięcie, zmaczenie, zachwianie się perspektywy (nie możemy bowiem całkowicie wymazać tego sposobu widzenia) jest odpowiedzialne za rozdźwięk między miejscem a naszymi życzeniami i oczekiwaniami. Teraz *topos* zaskakuje nas i zadziwia, okazując się nie tylko czymś innym niż oczekiwaliśmy, lecz czymś odmiennym od tego, co ukazuje się naszym oczom. Niewidzialne „zaplecze” weduty zmaca „czyste” wspaniałości pejzażu. Teraz miejsce jest już „ikoną”, bowiem „ikona w sposób zdecydowany wykracza poza granice naszych oczekiwań, sprawia, iż nasze pragnienia przerażone przypadają do ziemi, niszczy wszelkie antycypacje [...]”²³.

10.

Przed wszystkim *genius loci* jest refleksją nad moim myśleniem w świecie. Co ciekawe, Słowacki wykazuje w swojej analizie, iż *genius loci* odsłania się na dwóch płaszczyznach: najpierw jest to duch danego miejsca (w tym przypadku Neapolu i jego zatoki) z jego szczególnymi atrybutami przestrzennymi (Chiaja, Mergellina); potem jednak następuje faza odnajdywania swojego miejsca **w świecie**. Akcentujemy „w świecie”, gdyż charakterystyczną cechą głębokiego i poważnego doświadczenia jakiejś konkretnej przestrzeni jest to, iż nieuchronnie nastąpić musi chwila, w której jej wedutowość, nie tracąc nic ze swej rzeczywistości, przesunie się na dalszy plan, w kulisy mojego spojrzenia tak, aby zrobić miejsce „światu”. *Genius loci* musi nieuchronnie okazać się *genius mundi*; jeśli nie dochodzi do tego, najlepszy to dowód, iż nasze widzenie nie jest „widzeniem” (przypomnijmy znaczenie tego rzeczownika, które odkryliśmy w wierszu Konopnickiej) miejsca, lecz jedynie zdawkowym spojrzeniem turysty. Duch miejsca jest za-

²³ J.L. Marion: *The Crossing of the Visible...*, s. 33.

wsze przeniknięty duchem świata, problem polega na tym, aby związek ten umieć odsłonić i „zobaczyć”.

W tej sytuacji swoistego *mise en abîme*, w której geniusz świata ukazuje się w topografii danego miejsca, przekraczając ją, a przecież nie niszcząc, przeciwnie — obdarzając nowym znaczeniem, **myślenie okazuje się modlitwą** („Myślą tą modlić się”). Oznacza to, po pierwsze, że tak jak miejsce „światowieje”, tak człowiek — jeśli można pozwolić sobie na neologizm — „bliźnieje”, staje się przede wszystkim miejscem, z którego widać innych. Owo wyciemnienie „ja”, przesunięcie go w pole martwego widzenia otwiera myślenie będące modlitwą. Jak pisze poeta, „Modlitwy moje, wszystkie nie za siebie/A tak rozlane na świat...”. Po zakończonej wyprawie na szczyt Wezuwiusza poeta powie, iż miast domku pustelnika stojącego na zboczu góry bardziej przysłużyłby się ludziom „klasztor dla ludzi smutnych jak ja. Niechby drugi wulkan modlitw leciał pod błękitne niebo”²⁴.

Modlitwa i myślenie pojmowane jak modlitwa rozrywają powierzchnię języka i operacyjnego porządkowania rzeczywistości, tak jak wulkaniczny krater jest dowodem dramatycznego przezwycięzania litej struktury skorupy ziemskiej. „Roztrzaskanemu szczytowi Wezuwiusza”, o którym wspomina Słowacki wcześniej w tym samym liście, odpowiada „roztrzaskanie” zarówno czysto ludzkiej struktury naszego bycia, jak i dobrze znanych formuł języka. Modlitwa jest wyrwaniem tego, co nieludzkie (czy moglibyśmy zatem powiedzieć „boskie”?), spod skorupy tego, co spełnia się wyłącznie w człowieczych kategoriach. Jak pisze Rilke: „Po przejściu górotworu pozostała/góra bez domostw, bez imienia skała [...];/ty, ujście wszystkich gór i minarecie/(z którego dotąd nigdy nikt nie woła)”²⁵. Bezimienna skała stanie się, jak zobaczymy niebawem, skałą „żużlową”, pozbawioną nazwy, lecz opatrzoną jedynie kolorem. **Genius loci Neapolu jest nie do pomyślenia bez tej osobliwej, wulkanicznej religijności dalece przerastającej ludową pobożność procesji**, o której tak pisze przewodnik Sternklara: „Procesye w uroczyste święta, jako to: Boże Ciało, Wszystkich Świętych i w dni patrona Neapolu, św. Januarego, w maju i we wrześniu odbywają się tu z większą wystawą i okazałością, niż gdzie indziej”²⁶.

Po drugie, myślenie to przeciwstawia się refleksji powstającej z odpowiedniości człowieka i miejsca. Modlitwa myśli powstaje z różnicy między człowiekiem a światem, lecz drogę do odsłonięcia owej różnicy otwiera doznanie nieodpowiedniości człowieka i miejsca. Niezgoda Słowackiego na

²⁴ J. Słowacki: *Dzieła*. T. 13..., s. 278.

²⁵ R.M. Rilke: *Księga ubóstwa i śmierci*. W: *Idem: Sonety do Orfeusza i inne wiersze*. Przeł. A. Pomorski. Kraków 2001, s. 32.

²⁶ L. Sternklar: *Artystyczno-informacyjny przewodnik...*, s. 122.

Neapol, nieustanne uczucie obcości wynikają z tego, iż dochodząc do niewidzialnego zaplecza miasta i jego mieszkańców i dostrzegając tam pełne dopasowanie człowieka i przestrzeni, ich zespojenie i zespolenie w poczuciu tego, co domowe („lazaron” mieszka w Neapolu jak „ostrzyga” mieszka „w koszyku”), poeta dociera do zasadniczej relacji między sobą a światem, między byciem jednostki a byciem jako procesem powszechnego stawania się. W potocznym sądzie „nie lubię tego miejsca” może kryć się pierwsza intuicja niedopasowania człowieka i świata. Słowacki podziwia Neapol, a jednocześnie to właśnie dotarcie do *genius loci* tego miasta pozwala mu doznać nieautentyczności własnego bycia, które to doznanie opatruje sankcją najwyższą: „Jeśli Bóg wiedział, jak mi było trudno/Do tego życia, co mi dał, przywyknąć/I nie przeklinać...”. W liście do matki pisanym 20 czerwca 1836 roku ujmie to następująco: „Zachwycony jestem Neapolem, a jednak za dwa dni myślę wyjechać na cichsze mieszkanie do Sorrento”²⁷.

11.

Ruch prowadzący nas od *genius loci* do *genius mundi* w ostatecznym rozrachunku wiedzie nas w stronę bieguna spokoju, który najpierw okazuje się jedynie pozorem („udana spokojność moja”), a faktycznie polega na świadomości i doznaniu cierpienia („ta szata Chrystusa/krwią poplamiona i drugi raz wdziana? Na duszę pełną bólu”) wyobcowującego nas ze świata (spokojność „ze świata uciekającą”), lecz sekwencja ta przywraca nam w ciszy zarówno siebie (Słowacki mówi o „mojej duszy, dobytej z popiołów”, co zwróci nasz wzrok w stronę Wezuwiusza, na którego szczyt jeszcze przyjdzie nam się wspiać), jak i spojrzenie na świat. To ostatnie jest teraz inne od wyjściowego widzenia: pozostaje zgodne z prawami perspektywy, a jednocześnie z racji dystansu, odległości, różnicy pomiędzy mną a światem, perspektywa ta jest odmienna od tej, której doświadczamy w codziennym widzeniu. Dusza obdarzona ciszą („To mojej duszy [...] da wiele ciszy”) zostaje przemiejscowiona, umieszczona w miejscu radykalnie innym, krańcowo różnym od znanego miejsca domowego; wedle analizy poety dusza jest teraz „przeniesiona” „na jaką błądą gwiazdę”, „do smutnych krainy aniołów”.

Jak widać, **nie możemy mówić o doświadczeniu *genius loci* bez doświadczenia rozdźwięku między człowiekiem a światem**. Dlatego studiowanie Neapolu było dla Słowackiego tak istotne. Odnajdywał w tym mieście człowieka zespolonego z przestrzenią, dla którego (jak pisał Goethe)

²⁷ J. Słowacki: *Dzieła*. T. 13..., s. 276.

jego miejsce było rajem na ziemi, co wystarczało poecie, aby odczuć własną niezgodę na taką wizję rzeczywistości. Jeśli przyjąć za Merleau-Pontym, że obrazy, które postrzegam lub tworzę, obejmują sens niebędący sensem pojęciowym, lecz „pewnym ukierunkowaniem naszej egzystencji”²⁸, przeto poważne doznanie miejsca musi nadać nam i naszemu życiu pewien kierunek, co z kolei oznacza nadanie nam biegu, wprowadzenie w ruch, który będzie nas od miejsca owego oddalał. *Genius loci* jest duchem, który swoimi pojawieniami uwodzi nas po to, aby w istocie uwieść nas dalej, odwieść od *loci* właśnie, stwarzając nieustanny dystans zaprzeczający i burzący wszelką domowość. Nic dziwnego, że Neapol zostaje zamieniony na „błądą gwiazdę”, „smutnych krainę aniołów”. W tym sensie rzeczywiście „zobaczyć Neapol, to umrzeć”, umrzeć dla Neapolu, stanąć w takiej astronomicznej odległości od swojego życia, aby móc ocenić jego niezespawalność z żadnym miejscem. Kraina smutnych aniołów jest krainą śmierci. ***Genius loci jest strażnikiem miejsca, w którym pogrzebałem wszelką pewność siebie i swojego bycia.*** Nie jest (jak dla „lazaronów”) „koszykiem”, lecz katakumbą, cinerarium, miejscem prochów i popiołów wszelkiej domowości, wszelkiego „u siebie”, urną, z której dopiero wydobędzie się moja dusza wskrzeszona doświadczeniem życia, którego dzień rozpoczyna się „myślą rozpaczy”.

12.

Nie jest więc przypadkiem, że to właśnie z odległego od miasta miejsca pogrzebowego Słowacki spogląda na Neapol. **Poszukując *genius loci*** („O Neapolu! gdzie jest twa dusza?”), **należy najpierw odnaleźć w sobie siłę zdystansowania się do tego, co tak porywa nas i wciąga przy pierwszym kontakcie z miejscem, i co stanowi przedmiot entuzjastycznych opisów wszelkich bedekerów.** Ów dystans pozwoli nam ustalić, iż duszą miasta „nie jest ruch i życie”, a przecież nie może nią być coś, co jest wszelkiego życia i ruchu pozbawione. Mówiąc o *genius loci*, poszukujemy więc swoistego kształtu życia, a czynimy to, „opuszczając” życie, to znaczy, spoglądając na miejsce, jednocześnie jakby **jeszcze** do niego należąc i **już** nie należąc. Aby pojąć ducha miejsca, należy pozwolić, aby „oddało ono ducha”, aby nie zwodziło nas pozorami życia.

Stąd wyprawa do grobu stanie się udziałem Słowackiego; to stamtąd będzie patrzył na Neapol. Zdanie „Patrzę na ciebie z grobu Wergiliusza” pozwala nam ustalić dwa istotne fakty: topograficzny i antropologiczny. Wspi-

²⁸ M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji...*, s. 309.

namy się na zbocze zamykające miasto od strony zachodniej i wędrując stromo schodami wśród winnic, znajdujemy się w starorzymskim kolumbarium, przy tzw. grobie Wergiliusza. Świetny przewodnik Leona Sternklara informuje nas, iż „kolumbarium to wznosi się na czworokątnej podstawie i kryte jest kulistym sklepieniem, wewnątrz ma 11 nisz na urny, powyżej trzy czworokątne otwory [...]. Że grób ten znajdował się przy drodze do Pozzuoli niedaleko II. kamienia milowego jest rzeczą pewną, a starożytna tradycja uświęciła właśnie to kolumbarium jako grobowiec wielkiego poety. Gdy Petrarca w roku 1326 wraz z królem Robertem zwiedzał to miejsce i (jak głosi podanie) zasadził tu drzewo wawrzynowe, był grób ten jeszcze dobrze zachowany i miał napis: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua, rura, duces*. Dzisiejszy napis pochodzi od kardynała Bembo, który go kazał tu umieścić w roku 1554 i opiewa: *Qui cineres? Tumuli haec vestigia: conditur olim / Ille hic qui cecinit pascua, rura, duces*”²⁹. Pochodzący z 1805 roku gwasz Luigiego Salvatore Gentilego *Antico sepolcro* dobrze oddaje słowny opis Sternklara.

Dystans, z którego Słowacki spogląda na Neapol, i który jest nieodzownym warunkiem poznania *genius loci* miasta, jest więc trojaki: (1) najpierw jest to odległość horyzontalna (Posilipo dzieli od miasta kilka kilometrów); (2) dystans jest również wertykalny („Grób wieszczu wysoki...”); (3) cisza kolumbarium odcina się ostro od tego, co znajduje się w dole, gdzie „rój mrówek lezie i rząd karet płynie, [gdzie] Wszystko się rusza”; (4) odległość jest wreszcie wynikiem spojrzenia z miejsca należnego poecie, dodajmy, nie tylko jednemu poecie, ale długiej tradycji poetyckiego myślenia od Wergiliusza po Słowackiego (przypomnijmy, iż w sąsiedniej Fuorigrocce, w kościele St. Vitale znajduje się grób Giacomina Leopardiego). **Ostatecznym rezultatem spojrzenia z kolumbarium, widzenia powstającego z rozdźwięku między człowiekiem a światem, jest odnowienie siły władzy sądenia.**

13.

Świadomie nawiązujemy do Kantowskiego *Urteilskraft*, ponieważ niebawem sam Słowacki odwoła się do mistrza z Królewca, przyznając, iż choć „lubi” jego filozofię, jednocześnie „gniewa się” na nią, „że ludzi nie uczy, / gdzie iść po śmierci” (I, 23). Otóż widzenie, o którym mówimy, a które niezbędne jest do rozpoznania ducha miejsca, odnawia w nas władzę sądze-

²⁹ L. Sternklar: *Artystyczno-informacyjny przewodnik...*, s. 230.

nia dotychczas zakrytą przez operacyjne myślenie o charakterze, nawiążmy znów do Kanta, „określającym”. Myślenie to odczytujące świat w kategoriach ustalonych regulacji i prawideł spełnia się szczególnie wyraziście w strukturze społecznej, którą traktujemy jako całkowicie przejrzysty układ hierarchiczny pozbawiony całkowicie metafizycznego zaplecza. *Genius loci* nie może ujawnić się tam, gdzie nasz obraz rzeczywistości wyczerpuje się bez reszty w systemie warstw i rang społecznych oraz związanego z nim ściśle układu władzy i jej administracyjno-prawnych wykładników. Dociekać ducha miejsca oznacza tworzyć szczególny węzeł zasupłany z nici polityki i metafizyki. W znakomitym skrócie tak ujmuje Słowacki sekret spojrzenia prowadzącego nas ku poznaniu *genius loci*:

22

A choć przejeżdżał w prześwieatnej osobie
Krolewic mały, choć mu się rój kłaniał,
Jam się nie skłonił, bom siedział na grobie.
Masztelarz jechał i kijem rozgarniał
Mrówki idące w przeznaczenia drogę
Z krolewicami... Gdzie? zgadnąć nie mogę.

14.

Teraz przyjdzie nam z pomocą Nietzsche, dla którego morze było obszarem nieskończoności i który oferuje inną lekturę włoskiego południowego miasta. Ze 124. aforyzmu *Wiedzy radosnej* (w następnym fragmencie „szalony mąż” ogłosi „śmierć Boga”) dowiadujemy się, iż „opuściliśmy ląd i wsiedliśmy na statek. Zniszczyliśmy za sobą most — co więcej, zniszczyliśmy za sobą ląd!”³⁰. Pozostaje więc już tylko morze, lecz główna lekcja Nietzschego zdaje się kierować nas w inną stronę, tam, gdzie czeka ostrzeżenie przed złudnym, pozornym widzeniem oraz pouczenie o konieczności przeżycia grozy, owego doznania *ultima terra* jako niezbędnego warunku widzenia. Tę drugą obserwację znajdujemy też u Konopnickiej: czytamy przecież, że z jednej strony „szmat nieba” „zadrgał, zalsnił, zamarszczył”, gdzie nie jesteśmy odlegli od doznania łagodności i spokoju, ale jednocześnie ów fragment nieba „wnurzył się” w obydwie końce ziemi, „zakołysał się z szumem i odstrzelił słońce”, gdzie o spokoju i równowadze nie może już być mowy. Co więcej, dowiadujemy się też, iż „otwarł się w niezmierność

³⁰ F. Nietzsche: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1910, s. 167.

ogromną i siłą”, a więc na końcu „widzenia” morza odnajdujemy jedynie przepaść, „otchłań” pokonującą zarówno umysł, jak i oczy.

Wzniosłość morza (o której pisał już Kant w swojej analityce wzniosłości) musi nieuchronnie zburzyć porządek naszego codziennego, instrumentalnego spojrzenia i takiegoż myślenia. Nietzsche przestrzega przed zwodniczym spokojem oceanu, czyli w istocie przed naszym nieautentycznym widzeniem, które pragnie zabić ranę morza za pomocą metafory mówiącej o tym, iż ocean „spoczywa jak jedwab i złoto i marzenie o dobroci”. Konieczne jest przebicie się przez iluzję owego „wie Seide und Gold und Träumerei der Gute”; dokonawszy tego, będziemy wiedzieć, iż prawdziwa groza morza nie polega na jego wzburzeniu (Konopnicka w sonecie *Advokacya* również wyjaśnia, że moc oceanu nie leży w tym, iż „się z takim hukiem wichrów wyrzuca[sz] w przestworze”), lecz na odsłonięciu tego, co niewidzialne, wejściu w horyzont nieskończoności, „im Horizont des Unendlichen”. W tym sensie morze istotnie jest „potworne” i Neapol — miasto nie tylko nadmorskie, ale i wybiegające w morze (promy spieszące w stronę Capri, Ischii czy Procidy, ale przede wszystkim Castello dell'Ovo, o którym pisał Słowacki: „Zamek podobny do sterczącej skały — / Gmach, co się trzyma przez królewską wolę / W morzu, jak jaje Kolumba na stole”; wspomniany już Otto Gmelin powie, iż zamek „W blasku południowego słońca nie ma w sobie nic mrocznego, a głazy i stare mury wznoszą się nad połykającą falą ciężko niczym zaciśnięta pięść”³¹) — pozostaje w relacji z ową nieskończonością.

Czytając inny fragment *Wiedzy radosnej*, powiedzielibyśmy, iż Neapol to wynik zanurzania się człowieka we wspólnej tajemnicy z morzem. W 240. aforyzmie Nietzsche mówi o tym, iż nie chce mieć własnego domu, lecz gdyby go miał, zbudowałby go — jak Rzymianin („gleich manchem Römer”) — „aż w morze” („bis eins Meer hineinbauen”), po to, aby mieć „z tym pięknym potworem niejedną tajemnicę wspólną”. Neapol to miejsce, w którym człowiek i morze dzielą się wspólną tajemnicą, i gdybyśmy zapytali o istotę owej tajemnicy, trzeba by zapewne odwołać się do drugiego i trzeciego znaczenia owego „Heimlichkeiten”, o którym pisze Nietzsche. Wspólną tajemnicą jest odkrycie, że człowiek mieszka wraz ze światem, światem wyrażonym przez „potworną” moc żywiołu, światem jako „ein schöner Ungeheuer”, w ciszy skrytości. Skrytość ta nie polega na ukrywaniu czegokolwiek, nie jest poszukiwaniem tajemnego schronienia dla spisku lub zdrady stanu; jest miejscem, w którym powstaje nasz dom, który o ile jest prawdziwą przestrzenią domową, a nie jedynie domową fasadą życia politycznego miasta, pozostaje zawsze skryty. Dlatego Neapol stawia przed nami trudne wyzwanie. Przyjeżdżają tu ludzie po to, aby właśnie „zobaczyć” jego spektakularne

³¹ O. Gmelin: *Italienfahrten...*, s. 141.

piękno. „Zobaczyć Neapol i umrzeć”, *vede Napoli e poi muori!* — to miasto jest przecież świętem tego, co wyzywająco otwarte i widoczne, wręcz narzucające się oczom i uszom swoim charakterem i swoim hałasem. A z drugiej strony jest tym dlatego tylko, że powstało wskutek odkrycia skrytości jako wspólnej przestrzeni człowieka i świata. Na tej skrytości wznosi się uderzająca widowiskowość tego miejsca wypiętrzającego się z morza lub ku niemu zbiegającego. **Neapol to grecki teatr, w którym na scenie skrytości rozgrywa się dramat tego, co widzialne.**

15.

Neapol jest więc „grecki” nie tylko z racji swego pochodzenia (osadnicy greccy) i nazwy (*Neapolis*), lecz przede wszystkim z powodu swej, jak określiliby to Nietzsche, „greckiej pogody”. Gdy spoglądamy z Vomero w stronę morza, musimy pamiętać o tym, co skryte, i o tym, co widzialne, co otwarte i co na zawsze niedostępne. W tym napięciu trwa grecki charakter tego miasta. „Życie społeczne Greków było silnie naznaczone podstawową różnicą pomiędzy otwartością i zamkniętością, ponieważ istniały dwie przestrzenie życiowe: po jednej stronie *pólis*, wspólnota obywateli miasta, a po drugiej stronie *oikos*, wspólnota rodzinna w domostwie; *pólis* odróżniało się od *oikos* z jego skrytością swym charakterem publicznym. Można zatem powiedzieć, że otwieranie się świata politycznego uzyskało swój sens przez to, że dokonało się ono jako odpowiedź na skrytość domostwa”³². Tyle Klaus Held o greckim świecie, a uwagi te nietrudno odnieść do sytuacji Neapolu czy — szerzej — do społeczności południowych, śródziemnomorskich, które Nietzsche przeciwstawiał hanzeatyckiej i kupieckiej północy. Już w Genui, mieście podobnym swym położeniem geograficznym do Neapolu, Nietzsche zauważa jakby przestrzenne spełnianie się konfliktu Kreona i Antygony. Z jednej strony państwo i prawo domagające się posłuszeństwa, a więc *pólis* z jej rozumem zaprzągniętym w służbę administracyjnej struktury; z drugiej — jednostka i jej dom, *oikos*, i odrębność jego nieorganicznej fantazji, która tak długo jest dopuszczalna, jak długo nie wychodzi na zewnątrz, pozostając w zamknięciu domostwa.

³² K. Held: *Fenomenologia świata politycznego...*, s. 141.

16.

Gdy John Ruskin przystąpi do kreślenia skomplikowanej gry między sztuką a zmieniającymi się formami życia, szczególną rolę przypisze Reformacji, która uczyniła wyłom w dotychczasowej ekonomii egzystencji. Przed wystąpieniem Lutra wiara stanowiła bezpieczny dom człowieka, umożliwiający osiągnięcie pokoju ducha („Do czasu Reformacji nawet ludzie o najwybitniejszym intelekcie mogli osiągnąć pokój wiary, w najwyższym stopniu sprzyjający przedsięwzięciom artystycznym”³³). Podwaliny tej budowli oglądane *ex post* mogły budzić wątpliwości („Dziwi mnie aprobowanie systemu [...], który skazuje na utratę nieba niewinne osoby tylko dlatego, że przyszło im żyć przed narodzinami Chrystusa [...]”³⁴), lecz dopiero Reformacja poddała je dokładnym i krytycznym oględzinom. „Od tego momentu życie człowieka pełne trosk i lęku stało się areną wielkiej debaty”³⁵, pisze Ruskin, prowadząc zresztą do szerszej konkluzji: oto wypełniony i otoczony trwogą i troską człowiek szuka nieograniczonej przyjemności jako rozwiązania swoich problemów; proces, który Ruskin nazywa „nową dionizyjską ucztą” („the new Dionysiac revel”). Na geograficzno-kulturowej mapie Europy Ruskina dwa miasta były bastionami dzielności polegającej na intelektualnym i estetycznym zmaganiu się z ową „dionizyjskością”. Dwa miasta trzech artystów: Norymberga Holbeina i Dürera oraz Neapol Salvatora Rosy.

Dla piszącego w połowie XIX wieku Ruskina obydwa miasta są przykładem stałości *genius loci* wobec nieprzerwanie zmieniającej się historii. Duch miasta pozostaje w osobliwej relacji z dziejami: odczytywany jest poprzez wydarzenia i struktury będące owocem dziejów, ale to, czego doczytujemy się w wydarzeniach historii, pozwala na ruch odwrotny — przesuwamy się jakby „pod prąd” historii („Jest ciągle w naszej mocy to, aby przyglądając się obecnemu wyglądowi tych miejscowości, uchwycić ich oddziaływanie na młodość obydwóch artystów”³⁶). Ruskin zauważa, że obydwa miasta w równym stopniu utraciły dawny blask i potęgę, lecz nie utraciły „charakteru”³⁷. Ów charakter („character”) jest tym, co nazywane bywa *genius loci*, a dotarcie do niego wymaga ustanowienia relacji między miejscem a historią (wiedza o zmianach i wyglądzie miasta w różnych epokach: „Charakter tej sceny bardziej zbliża się do tego, co Dürer widział był podczas codzien-

³³ J. Ruskin: *Modern Painters*. Vol. 5. London 1904, s. 255.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 256.

³⁶ Ibidem, s. 257.

³⁷ Ibidem.

ných spacerów, niż to, co przedstawiają sobą zmodernizowane ulice centrum³⁸) oraz odszukaniem czegoś, co stanowi (mówiąc po Barthes'owsku) swoiste *punctum* miejsca. Spoglądając na daną okolicę, dokonujemy przeglądu wszystkich jej architektonicznych i naturalnych struktur pozwalających nam uchwycić rodzaj relacji społecznych obowiązujących w tym miejscu, ale jest to możliwe głównie dzięki owemu *punctum*, w którym skupiają się rozliczne cechy miejsca. *Punctum* to jest odpowiednikiem przedmiotu, w którym zbiegają się linie spojrzenia konstruujące schemat widzenia perspektywicznego; podobnie nasze rozumienie miejsca, rozmaite interpretacje jego różnorodnych fenomenów zbiegają się w jednym drobnym elemencie, który odtąd nabiera dla nas specjalnego znaczenia, z jednej strony będąc „kluczem” do miejsca, z drugiej zaś stając się owym miejscem „w pigułce”. ***Punctum* streszcza miejsce i jego kulturę.**

17.

Tym *punctum* jest okno w dachowej części domu. Stwierdziwszy, iż kultura północy konstruuje się wokół efektu domowości (*homeliness*), Ruskin, podobnie jak Nietzsche, przypisze miastu północnemu cnotę prawnego porządku i ładu („well-regulated community of merchants of small ware”) spychającą na dalszy plan sztukę. Powinnością naszego spojrzenia (od którego wszystko się zaczyna) jest nie tylko odnajdywać wizualną przyjemność, ale przede wszystkim musi ono starać się natrafić na *punctum*, w którym **całe** miejsce z wszelkim bogactwem przedmiotów i zjawisk w nim się pojawiających nagle eksploduje znaczeniem. Odczytajmy stosowny *passus* z eseju Ruskina: „Efekt owych ulic, taką przyjemność sprawiających spojrzeniu podróżnego, bierze się głównie z pewnego dodatku do dachu, jakim są okna magazynowe („warehouse windows”). Każdy niemal bez wyjątku dom ma choćby jedno śmiało wypiętrzające się okno dachowe podtrzymujące blok służący do podnoszenia towarów [...]”³⁹. *Punctum* miasta Północy to strome dachy i pomieszczone w nich okna, w których spotyka się historia ekonomii (znaczenie gospodarki mieszczańskiej wykształcającej, jak pisał Strzeмиński, widzenie towarowe) i wartości społecznych miejsca (bogactwo jako istotny element hierarchii społecznej).

Gdy Goethe ponad 70 lat wcześniej zbliżał się wśród „zadbanych pól” do Neapolu, doświadczał miasta jako przestrzeni radykalnie różnej od ota-

³⁸ Ibidem, s. 259.

³⁹ Ibidem, s. 257.

czającej je okolicy („nun fanden wir uns wirklich in einem andern Lande”). Pojawia się napięcie między miastem a jego okolicą, od którego mimo murów i fosy wolne było miasto północy; „nie ma żadnego wrażenia wrogości (*hostility*) wobec otaczających ją pól” — notuje w cytowanym fragmencie Ruskin, zbliżając się do Norymbergi. Gdy zadamy sobie pytanie o przyczynę napięcia, które Goethe wyczuwa między Neapolem a wiejską Kampanią, trzeba odpowiedzieć — jest nią brak *punctum*, zwłaszcza zaś tego *punctum*, do którego przywykło północne oko. Ruskin podkreśla, że bogactwo domostwa odczytuje się z wielkości i stromego kształtu dachu („steep roof”). Czy może więc być przypadkiem, iż pierwszą rzeczą, która uderzy autora *Fausta* w Neapolu, jest płaskość jego dachów? „Die Gebäude mit flachen Dächern deuten auf eine andere Himmelsgegend, inwendig mögen sie nicht sehr freundlich sein. Alles ist auf der Strasse, sitzt in der Sonne, so lange sie scheinen will”. Płaskie dachy sprawiają, że miasto znajduje się jakby w innej stronie świata („andere Himmelsgegend”), nie tylko w innej okolicy nieba, ale także w innej strukturze architektoniczno-społecznej: z powodu płaskich dachów domy odcinają się ostro od otoczenia, pozostają z nim w stanie napięcia, wprowadzają w sferę wiejskiej Kampanii jakby „ciało obce”, a co za tym idzie — ich wnętrze nie może być nazbyt gościnne i przyjazne („freundlich”). Widoki Neapolu, takie jak weduty Pietra Fabrisa czy Luigiiego Salvatore Gentilego, pozwalają docenić trafność uwag Ruskina i Goethego. Na obydwóch gwaszach wysokie sylwetki rybaków i lazzaronów⁴⁰, sceny toczącego się poza murami życia społecznego i ekonomicznego (spójrzmy na dramatyczne zarysy masztów barek, które pod nieobecność stromych dachów dialogują z niebem) rozbijają monotonię linii budowli miejskich. A warto jeszcze przyjrzeć się niezwykłym obrazom walijskiego artysty Thomasa Jonesa, który w połowie XVIII wieku pozostawił nam niecodzienne widoki murów, ścian i dachów neapolitańskich domów. Spłowiące od słońca, płaskie powierzchnie, niespokojnie kreślone uskokami i pęknięciami, tu i ówdzie otwierające się wąską szczeliną okna, milcząco zasłaniają jakąś niezwykłą tajemnicę, jakby rozgwar ulic neapolitańskiego życia był jedynie zwodniczym pozorem obliczonym na turystów. Studiując niecodzienne płótna Jonesa, trzeba zastanowić się nad opisem Neapolu, jaki wyszedł spod ręki Percy’ego Bysshe Shelleya, w którym miasto rysuje się jako siedziba osobliwego spokoju charakterystycznego dla ruin:

Thou heart of men which ever pantest
Naked, beneath the lidless eye of heaven!

⁴⁰ Na temat roli *lazzaroni* pisze Aleksander Nawarecki w szkicu pt. *Trudna przyjaźń — ‘lazzaroni’*, zamieszczonym w tomie *Zobaczyć świat w ziarenku piasku... O przyjaźni, pamięci i wyobraźni*. Red. E. Borkowska i M. Nitka. Katowice 2006, s. 137—149.

Elysian City, which to calm enchantest
 The mutinous air and sea! They around thee, even
 As sleep round love, are driven!
 Metropolis of a ruined Paradise
 Long lost, late won, and yet but half regained⁴¹.

Wiemy z lektury Ruskina, że wysokość dachu oznaczała bogactwo domostwa, a obfitość zgromadzonych w nich towarów pozwalała na godne podejmowanie gości. Tymczasem w Neapolu spłaszczenie budynków zawęży przestrzeń społecznych kontaktów, przenosząc je na zewnątrz („Alles ist auf der Strasse”). **Punctum Neapolu jest więc trudne do uchwycenia: miasto odcina się zdecydowanie od swojej okolicy, a jednocześnie samo nie dostarcza nam żadnego punktu skupienia, rozpięzając się w chaotycznie rozrzucone sceny życia ulicznego.** Mark Twain zauważa, iż wspaniałość i nędza mieszą się w Neapolu o wiele bardziej bezpośrednio niż w Paryżu, gdzie mają swoje wydzielone strefy. „[...] lecz na ulicach Neapolu wszystko to miesza się z sobą. Nadzy dziewięciolatki i wymyślnie poubierane dzieci luksusu; łachmany i strzępy oraz wspaniałe mundury; wózki zaprzęgnięte w osły i wystawne karoce; żebracy, księżęta i biskupi tłoczą się razem na każdej ulicy”⁴².

18.

Obieg społecznej wymiany tworzący tkanę życia w Neapolu wiedzie torem, którego bieg zbliża do siebie kulturę i naturę, porządek i chaos. Miasto ma niewątpliwie swój „plan”, budynki wzniesione są wedle architektonicznych rysunków, ale wszystko dzieje się na ulicy, i owo ***auf der Strasse* jest otwarciem drogi w stronę neapolitańskiego *genius loci*.** Ulica jest bowiem oznaką porządku i ograniczenia, ale równocześnie to, że na ulicy znajdują się ludzie jakby wypchnięci presją architektury (płaskie dachy) z domostwa, sprawia, że ulica miesza wszelkie rodzaje porządku. Na ulicy wszystkie możliwe znaczenia ocierają się o siebie, zmieniają konfiguracje, nigdy nie zastygając w bardziej trwałe struktury. Owo pomieszenie porządków przenosi się do wnętrza domostwa i kształtuje myśl jego mieszkańców. Gdy Goethe opowie o spotkaniu z arystokratycznym neapolitańskim towa-

⁴¹ P.B. Shelley: *Ode to Naples*.

⁴² <http://www.roguery.com/cities/naples/history/twain/index.htm>. Odczytane 15 sierpnia 2004 roku.

rzystwem (Twain złośliwie zauważa, iż w Neapolu jest więcej książąt niż policjantów), podczas którego konwersował na temat swojej *Ifigenii*, skomentuje to charakterystyczną uwagą, iż mimo całego podziwu słuchaczy odnosi wrażenie, że spodziewano się po nim czegoś bardziej „żywego i dzikiego”, „aber ich glaubte doch zu merken, dass man etwas lebhafteres, Wilderes von mir erwartet hatte”. Lekcja ulicy kieruje nasze spojrzenie w stronę neapolitańskiego *genius loci* nie jako doświadczenia „czystej”, bezpiecznej domowości, lecz jako doznania wszelkich zagrożeń i niebezpieczeństw owej domowości grożącej. Dom nie znika z pola obserwacji, ale zaczyna drżeć wstrząsany groźnymi poruszeniami wiecznie dynamicznej struktury ziemi (Wezuwiusz) i równie dynamicznej struktury społecznej (ulica; oglądając gwasz Gioacchina La Piry przedstawiający widok zamku dell'Ovo oraz Wezuwiusza, zdajemy sobie sprawę, że „ulica” brała swoją siłę z ignorowania siły natury — rybacy i lud miejski zajęty swoimi codziennymi sprawami zachowują całkowitą obojętność wobec erupcji wulkanu). Ruskin streści życie Salvatora Rosy, neapolitańskiego protagonisty swojej historii malarstwa, w sposób wielce wymowny: „Nad jego głową groźnie pomrukiwał Wezuwiusz, pod stopami drżała Solfatara”⁴³. ***Genius loci* Neapolu jest tak trudny do zrozumienia, gdyż kieruje się jakby przeciwko sobie właściwemu miejscu, dekonstruuje je, stawia na krawędzi zniszczenia, wstrząsa jego podstawami.**

19.

Dlatego nie można zrozumieć Neapolu bez Wezuwiusza⁴⁴. Goethe szkicuje widok wulkanu, a zbliżając się do miasta, notuje, iż góra towarzyszy im cały czas po lewej stronie zakryta oparem, on zaś przejęty jest radością, że wreszcie na własne oczy może ujrzeć tę niezwykle godną uwagi okolicę („Der Vesuv blieb uns immer zur linken Seite, gewaltsam dampfend, uns ich war still für mich erfreut, dass ich diesen merkwürdigen Gegenstand endlich auch mit Augen sah”). Dla Słowackiego szczyt wulkanu to okazja do ćwiczenia oka w postrzeganiu kolorów. Ale możliwość ta otwiera się do-

⁴³ J. Ruskin: *Modern Painters*. Vol. 5..., s. 260.

⁴⁴ Wezuwiusz zajmował także poczesne miejsce w scenografii XIX-wiecznej opery, by wymienić tylko dwa przykłady: wybuch wulkanu w operze Giovanni Paciniego *L'Ultimo Giorno di Pompeii* (1827) przedstawiony widowiskowo w scenicznym malowidle oraz dokonującą się w tle erupcję Wezuwiusza w słynnej operze Auberu *La Muette de Portici* (1828). Dalsze przykłady odnajdziemy w książce Rodericka Cavaliero: *Italia Romantica. English Romantics and Italian Freedom*. London and New York 2005.

piero po wyrwaniu się z przyjętych okoliczności widzenia świata. Bez tego wysiłku, który stawia nas w obliczu niecodziennego, oko nie będzie mogło porzucić swoich przyzwyczajeń. Wysiłek jest najpierw fizyczny („Trudno się było drapać po osypującym się popiole...”⁴⁵), ale przede wszystkim wiąże się z odkryciem nie-ludzkiego podłoża, które teraz w sposób zupełnie jawny staje nam przed oczami. „Nic piękniejszego, jak ten piekielny obraz żużlowych skał”, kontynuuje Słowacki, ale w tym wykrzykniku wyczuwamy dysonans między „pięknością” a „piekielnym obrazem”. Dla Goethego skały Wezuwiusza są okazją do geologicznych przemyśleń, Słowacki spogląda na nie jak na przedmioty, w których dokonuje się załamanie ludzkich kategorii. **Jezeli Wezuwiusz jest niezbędny do poznania neapolitańskiego *genius loci*, to dlatego, że zmusza on nas do koniecznego w naszych rozważaniach przejścia przez fazę kryzysu tego, co człowiecze, nie po to jednak, aby w niej pozostać, lecz po to, aby wyłonić się jakby „po drugiej stronie” ludzkich kategorii porządkowania świata.**

Dlatego „żużłowe skały” są nie tylko „piękne”, ale nie ma nad nie „nic piękniejszego”. Stojąc twarzą w twarz z nie-ludzkim, Słowacki doświadcza tego, co — zapewne nieprecyzyjnie — nazywa „smutkiem”, a co stoi blisko filozoficznej diagnozy ludzkiej kondycji, jaką postawił inny poeta Neapolu Giacomo Leopardi:

Natura ludzkie plemię
nie większą darzy troską
i czią niż mrówcze, a jeśli mu rzadsze
niż tamtemu pogromy,
nie o jej świadczy pieczy,
ale że nie tak plenny ród człowieczy⁴⁶.

Muzyka Pergolesiego, neapolitańczyka przecież, powstaje z owego *genius loci*, który przeszywa zdawkową urodę miejsca gęstym ściegiem bólu i cierpienia, którego przestrzennymi znakami są morze i Wezuwiusz. Duch miejsca prowadzi nas (odciągając nas od turystycznych atrakcji Neapolu niczym duch ojca Hamleta odciąga syna od dworskiego towarzystwa) w stronę, w której ziemia i pejzaż rozbłyskują cierpieniem nie tylko mieszkańców, ale przede wszystkim tego, który przybył rzekomo tylko po to, aby popatrzeć. **Dotarłszy do *genius loci*, nie mamy najmniejszych szans na utrzymanie pozycji obojętnego turysty, którego nie dotyczą losy miejsca.** Operując pojęciem odgrywającym ważną rolę w myśli Schellinga, moglibyśmy powiedzieć, iż dzięki duchowi miejsca stajemy się (w przeciwieństwie

⁴⁵ J. Słowacki: *Dzieła*. T. 13..., s. 278.

⁴⁶ G. Leopardi: *Janowiec, albo kwiat pustyni*. W: *Idem: Poezje*. Przeł. J. Dickstein-Wieleżyńska. Warszawa 1938, s. 159.

do banalności turysty) ludźmi „poważnymi”, co jest możliwe poprzez doświadczenie „poważnego piękna”. Droga do tego ostatniego polega na doznaniu niewyczerpalności, niekompletności, a zatem niesatysfakcjonującego charakteru tego, co rozpościera się przed nami. Przywołajmy Schellinga: „Piękno poważne sprawia, że człowiek nigdy nie odchodzi w pełni usatysfakcjonowany i zadowolony, sądzi bowiem, że ciągle jeszcze można w nim odkryć coś piękniejszego i głębszego”⁴⁷.

Maria Konopnicka tak pisze o tym w sonecie *U grobu Pergolesa*:

... Oto od wschodniej zorzy po zachodnią zorzę,
Łez mię gorzkich i słonych opłynęło morze...
Oto ślepego gniewu grzmi nade mną krater...

Oto w bólach zrodziłam ból, co się zwie życie...
O morze, o przepaści, o cichy błękanie,
Słuchajciewuj mojego jęku!... Eia Mater'...

Nad skały Wezuwiusza nie ma „nic piękniejszego”: oznacza to nie tyle osiągnięcie ideału piękna, ile wprost przeciwnie — wykroczenie poza wszelkie kanoniczne piękno. „Nic piękniejszego” ustawia nas na samej krawędzi naszej percepcji, po drugiej stronie, w której wrze jak lawa w kraterze wulkanu już tylko magma nierozpoznawalnych form. Spojrzawszy w tamtą stronę, a nie zdecydowawszy się na krok Empedoklesa, wracamy do świata ludzi i naszego wzroku z powinnością posługiwania się językiem i jego kategoriami. A jednak wiemy teraz, że kategorie te są zawodne, że przeżyliśmy „ciemną noc” języka; „nic piękniejszego” próbuje więc nazwać przedmioty w sytuacji, w której wiemy, że „sens słowa jest to spotkanie tego, co ludzkie, i tego, co nieludzkie, jakby pewne zachowanie się świata, pewna odmiana jego stylu [...]. Tak więc język istotnie zakłada pewną świadomość języka, ciszę świadomości, która spowija świat mowy i w której słowa najpierw otrzymują konfigurację i sens”⁴⁸.

Na swój sposób przeżywamy jakby własną śmierć, opuszczamy siebie, wkraczając w zaświaty („piekielny obraz”), w inny świat, i dopiero stamtąd możemy poznać ducha owego miejsca zwanego Neapolem. *Vedi Napoli e poi muori*. Nawet i rzeczywistość nie jest teraz tym, czym była poprzednio, ponieważ to, co określane jest jako „nic piękniejszego”, nie może zostać ujęte bezpośrednio w samym fizycznym przedmiocie. W sytuacji, którą nazwijmy tutaj „wulkaniczną”, przedmiot, nie tracąc swojej materialności, staje się jakby swoim obrazem. Nieprzypadkowo Słowacki mówi o „piekielnym obrazie żuźlowych skał”, a dalej transformuje materialny przedmiot w ulot-

⁴⁷ F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 247.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji*..., s. 425.

na, eteryczną grę kolorów: „Niektóre czerwone wydają się jak ogień, inne złotym kolorem siarki umalowane błyszczą od wschodzącego słońca, z niektórych miejsc wydobywają się białe kosmyki dymu”.

20.

Teraz musimy powrócić do „wulkanicznej religijności” Neapolu. Jak powiedzieliśmy, polega ona na myśleniu jako modlitwie „roztrzaskującej” powierzchnię struktury ludzkiego bycia oraz ludzkiego języka. Ruskin okaże się pomocny w nawiązaniu łączności między estetyką pejzażu, topografią, a modlitwą jako formą myślenia. Znaczenie Salvatora Rosy, urodzonego w 1615 roku na wzgórzu Aranella pod Neapolem, polega na tym, iż z jego prac wydobywa się wewnętrzna sprzeczność pulsująca w pejzażu Kampanii. Dotarcie do *genius loci* musi oznaczać (jak zaznaczyliśmy wcześniej) przejście przez pustynię zniechęcenia i rozczarowania do zewnętrznego piękna pejzażu. Ruskin rozpoczyna od takiej właśnie diagnozy: „Przywykliśmy do poglądów głoszących, iż południe Włoch to piękna kraina. Jego górzyste kształty są wdzięczniejsze niż gdzie indziej, morskie zatoki doskonalsze w zarysie i barwie; lecz jest to ziemia piękna tylko w jej powierzchniowym aspekcie. Gdy przyjrzeć się jej w szczegółach, jest dzika i melancholijna”⁴⁹. Paradoks Neapolu zasadza się więc na tym, że rozmijamy się nieuchronnie z jego *genius loci* wtedy, gdy pozornie najbardziej zachwyci nas piękno tego miejsca. Kto pragnie nawiązać relację z duchem miejsca, musi przebić się („roztrzaskać”) przez obiegowe zachwyty nad widowiskową urodą Kampanii („we are accustomed to hear the South of Italy spoken of as a beautiful country”); ***genius loci* jednocześnie jest związany z widokiem i przekracza go, rozbija od wewnątrz; spoczywa wewnątrz widoku, ale nigdy nie objawia się i nie udostępnia w czystej widowiskowości.**

Wedutowość Neapolu stanowi jedynie jego „superficial aspect”; dopiero rezygnacja z szerokiej perspektywy, porzucenie rozległego widoku, zamknięcie oczu na „górzyste kształty” i doskonałe zarysy „morskich zatok”, dopiero przesunięcie spojrzenia na to, co szczegółowe (*in closer detail*), otworzy nam drogę w stronę *genius loci*. Kto pragnie poznać prawdę Kampanii i okolic jej stolicy, ten musi wyrzec się tego, co piękne, czyli musi opuścić wszelkie punkty widokowe, turystyczne *vista points*, po to, aby zagłębić się w „szczegóły” pejzażu. Dokładnie przed tym właśnie przestrzegał Mark Twain, co zapewne przeszkodziło mu w ocenie charakteru miasta. Pisał, iż

⁴⁹ J. Ruskin: *Modern Painters*. Vol. 5..., s. 261.

Neapol można podziwiać jedynie z daleka, ostrzegając wyraźnie: „Lecz nie wchodźcie w jego mury i nie przyglądajcie się jego detalom. To pozbawia miasto wiele z jego wdzięcznego uroku”. **Przedstawieniem miejsca nie jest więc weduta, lecz mozolnie kreślony szczegół pejzażu; co więcej, wraz z odrzuceniem weduty odrzucamy własną przyjemność widzenia właściwą turyście cieszącemu się, że oto pejzaż ściele się pokornie u jego stóp, poddając się spojrzeniu, i podejmujemy trudną próbę pokonania tego, co nam się sprzeciwia, co stawia nam opór, usiłuje wciągnąć w swój niebezpieczny labirynt.**

Ruskin, spoglądając na pejzaże Salvatora Rosy, przedstawia ziemię Kampanii z jej wnętrza, które nie jest wnętrzem domowym i przyjaznym. *Genius loci* nie jest duchem domowego ogniska. „Jej lasy są ponuro ocienione liśćmi, a pnie drzew tworzą labirynt; karuba, drzewa oliwkowe i wawrzynowe oraz wiecznie zielone dęby upodobniają się do siebie osobiwym, gorączkowym splecaniem gałęzi, jakby spazmem ludzkiego bólu: — lasu Avernu; człowiek lęka się tam złamać gałąź, aby ta nie wykrzyknęła do nas z głębi rany; skały ocieniane przez drzewa to popioły i po trzykroć roztopiona lawa; żelazne gąbki, których każda pora wypełniona jest ogniem. Ciche wsie, roztrzaskane trzęsieniem ziemi, pozbawione życia, pracy, wiedzy, nadziei rozbłyskują białymi ruinami na zboczach wzgórza; dalekie zakola pozostałości pradawnych murów otaczają proch zapomnianych od dawna miast [...]”⁵⁰. W podobnym stylu pisał nieco tylko później George Gissing, któremu sami neapolitańscy *of a better class* tak przedstawiali „urodę” Kampanii i Kalabрії: „Obydwoje dziwią się mej ekscentryczności i śmiałości w podjęciu samotnej wyprawy przez dzikie Południe. Ich pojęcie o geografii jest raczej mgliste; ledwie słyszeli o takich miejscach, jak Cosenza czy Cotrone, o Paoli zaś chyba nie słyszeli w ogóle; równie dobrze mogliby wybrać się do Kalabрії jak do Maroka. Jak porozumieć się z ludźmi mówiącymi barbarzyńskim dialektem? Czy zdają sobie sprawę, że kraina jest podatna na zarazę? Czy nikt nie powiedział mi, że jesienią już pada tam śnieg i zakrywa wszystko na całe miesiące?”⁵¹.

Medytacje nad pejzażem prowadzą nas nieuchronnie ku ukrytej w nim śmierci; **zrozumieć *genius loci* to pojąć nie tylko długą sekwencję pokoleń zamieszkujących dane miejsce i dokonanych przez nie cywilizacyjnych zmian, ale przede wszystkim dotrzeć do cierpienia i bólu płynącego ukrytym kanałem we wnętrzu każdego przedmiotu i zjawiska.** Labirynt, popiół i ruina, oglądane nie z daleka jako malownicze formy, lecz obejmujące nas i porażające swoją bliskością, są figurami tego pejzażu.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ <http://www.roguery.com/cities/naples/history/gissing/index.htm>. Odczytane 15 sierpnia 2004 roku.

Stajemy teraz w samym centrum sporu ducha i ziemi, ducha i miejsca, jakby *genius* pozostawał w stanie konfliktu ze swoim *loci*. Zerwanie z wedutowością i jej powierzchownym pięknem, zagłębienie się w labirynt miejsca zamiast przyglądania mu się z bezpiecznej odległości nie jest spostponowaniem materii, lecz otwiera możliwość odsłonięcia w niej ducha. Należy odkryć „dziką i melancholijną” („wild and melancholy”) stronę miejsca po to, aby jej „duch” mógł ją ocalić przed powierzchowną urodą („superficial aspect”). Salvator jest malarzem neapolitańskim, artystą południa Włoch, był bowiem ostatnim mistrzem, w którego pracach można dostrzec „ślady życia duchowego w sztuce Europy”⁵². Wszyscy następni wielcy, Rembrandt, Rubens, Reynolds, byli już tylko ludźmi „miejsca”, lecz nie „ducha”. Dwa kolejne zdania Ruskina pozwalają uchwycić tę trudną do scharakteryzowania sytuację, w której człowiek deklaruje swoje najgłębsze związanie z ziemią, a jednocześnie uświadamia sobie, że relacja ta musi ziemię prze-nic-owywać, obracać w niwecz, spopielać, rujnować w akcie porównywalnym z trzęsieniem ziemi lub wybuchem wulkanu. Czytamy u Ruskina o Salvatorze, iż „Nędza ziemi była dla niego czymś niezwykłym; wprost nie może oderwać od niej swych oczu. Religia ziemiska była dla niego grozą”. Oto doświadczenie Kampanii według Rosy: człowiek pozostaje na ziemi, lecz ta drży i załamuje się pod jego stopami. Przenika nas poczucie świętości właściwe relacji z tym, co święte, ale owa boskość daleka jest od kategorii „ziemskiej religii”. **Człowiek na ziemi, bez ziemi; religijny, lecz bez religii — oto lekcja neapolitańskiego *genius loci*.**

21.

Odnajdujemy ślad tej „wulkanicznej” religijności w teologicznej myśli Jacques’a Derridy silnie związanej z neapolitańską lokalizacją. Rozważania nad religią, o ile toczyć je z należyłą powagą, muszą dokonywać się w miejscu jakby bezpośrednio do religii nienależącym, od niej oddalonym tak, aby refleksja mogła zachować stosowny krytyczny dystans do swojego przedmiotu. Jeśli „myśleć ‘religię’, to myśleć ‘to, co rzymskie’”, przeto konieczna jest podróż poza granice Rzymu, chociaż — rzecz jasna — nigdy odległość ta nie będzie nazbyt duża, zważywszy na to, jak bardzo religia stanowi materię naszego życia. Porzucić Rzym, to zostawić za sobą ułożone architektoniczne struktury miasta i jeszcze bardziej rygorystyczne mechanizmy watykańskiej kurii. To także odejście z kręgów tych, którzy sprawują władzę. Zostawić za sobą Rzym, to zbliżyć się do nie-ludzkiego. Tak pisze o tym Maria Konopnicka:

⁵² J. Ruskin: *Modern Painters*. Vol. 5..., s. 262.

Capri? Widziałam. Świat tam wykuty ze skały.
Brzeg dziki, poszarpany, samotny i pusty.
Pół nagi, skrawym szmatem przewiązany chusty,
Rybak z portu Careny ogień pali mały.

(Capri)

Capri jest alternatywą Rzymu. Gdy wieczne miasto jest uładzone i ludzkie, wyspa jest odcięta od świata, bliższa morzu niż lądowi i ziemi, a tłumowi miejskiemu przeciwstawia swą „samotność” i „pustkę”. Jest dziedziną porzuconych i odrzuconych, tych, którzy w swej nędzy zostawili już za sobą jurysdykcję ludzkiego prawa i podlegają wyłącznie prawu głodu i nędzy.

Tyberiusz?... Augustus?... Nie, on o nich nie wie!
Lecz patrząc mrocznym okiem w gasnące zarzewie,
Głód i nędzę swą skarży... To jego cezary!

W takim miejscu oddalonym od Rzymu „myśli się religię”. Powróćmy teraz do zaanonsowanego już cytatu z Derridy, który rozpoczynając w 1994 roku spotkanie filozofów na Capri, pisze: „Nie jesteśmy daleko od Rzymu, ale nie jesteśmy już w Rzymie. Przez dwa dni zostaliśmy dosłownie odizolowani, odseparowani na wyżynach capryjskich, w różnicy pomiędzy tym, co rzymskie, a tym, co włoskie — w różnicy, która mogłaby symbolizować wszystko, co może nieco odbiegać, odsuwać się od tego, co rzymskie w ogóle. Myśleć ‘religię’, to myśleć ‘to, co rzymskie’. Nie jest to możliwe ani w Rzymie, ani też zbyt daleko od Rzymu. Szansa lub konieczność przypomnienia historii czegoś takiego jak ‘religia’: wszystko, co robi się i mówi w jej imieniu, powinno zachować krytyczną pamięć o pochodzeniu samego słowa. Będąc europejską, religia najpierw była łacińska”⁵³. Neapol i Capri, to, co odsuwa się i nas od tego, co rzymskie, to, co kieruje nas w stronę peryferii i podsycą naszą nieufność do centrum, stolicy, imperium i kapitału — ta myśl powinna nam towarzyszyć w naszych dociekaniach neapolitańskiego *genius loci*.

22.

Lecz — jak powiedzieliśmy — wszystko musi zacząć się od spojrzenia, bez jego analizy nie będziemy w stanie ogarnąć sytuacji. Filozof szuka początku swej myśli w spojrzeniu, które pozostaje jakby w sprzeczności z prze-

⁵³ J. Derrida: *Wiara i wiedza*. W: J. Derrida, G. Vattimo i in.: *Religia...*, s. 11.

strzenia, którą ma objąć. Przestrzeń ta aż wrze od ruchu i napięcia wysiłku, zapewne i pośpiechu, uwidaczniających się w „mocy” i „zdobywaniu”. „Gewalt und Eroberung” są istotą przestrzeni, lecz spojrzenie Nietzschego wprowadzające nas do 291. fragmentu *Wiedzy radosnej* jest zgoła inne: niespieszne, trwa „dobrą chwilę” („eine gute Weile”), powoli zatacza coraz szersze kręgi, obejmując najpierw „miasto”, potem „jego wille i ogrody”, aby dojść do „dalekiego okręgu zamieszkałych wzgórz i zboczy”. Owa zmiana ogniskowej jest konieczna, gdyż w istocie **spojrzenie ma prowadzić coraz dalej od widzialnego w stronę tego, co niewidzialne**. Zaczawszy od „Stadt”, poznawszy „ihre Landhäuser und Lustgärten”, i dalej „den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge”, docieramy do „twarzy minionych pokoleń”, czyli do tego, co szczególnie interesuje Nietzschego — do relacji między jednostką a społeczeństwem, między człowiekiem a jego ojczyzną (*Heimat*).

Do tego niezbędna jest niespieszność właśnie, gdyż jeśli cokolwiek przysłania anioła miejsca, sprawiając, iż wszystko wydaje się nam takie samo lub monotonnie podobne, to pośpiech i zabieganie. Rzecz nie w tym, aby to, co dzieje się w miejscu, było pozbawione ruchu, ale w tym, aby nasze spojrzenie i bytowanie w danym miejscu było wolne od pośpieszności. Chodzi nie tylko o to, że w ten sposób otwieramy przestrzeń refleksji nad miejscem, ale o to, co otwarcie owo umożliwia, a co nazwać można „przejęciem”, „przeekslowaniem” miejsca z poziomu surowych, pozarefleksyjnych faktów i przedmiotów na poziom opisu. W *Dzienniku* Sándora Márai'a znajduję zdanie dotyczące istoty problemu. Relacjonujący podróż kolejną do Monachium pisarz notuje: „Kilka dni w Monachium. Po drodze tam i z powrotem czytam książkę. Literę interesują mnie ciągle jeszcze bardziej niż krajobraz. Opis krajobrazu więcej mi mówi niż krajobraz, który opisano”⁵⁴. Dwie kwestie domagają się komentarza: samodzielność lub niesamodzielność krajobrazu oraz jej historyczny charakter. Świat jest dla mnie zwykle tym, co „po drodze”, co oznacza, że mijam jego konfiguracje w drodze „gdzie indziej”. Owo „gdzie indziej” wymagające ode mnie ruchu, a więc zmiany miejsca, sprawia, że świat jest w dosłownym sensie tego słowa światem „mijanym”. Taki świat nie sprzyja ujawnianiu się *genius loci*, chociaż wydaje się w pełni autonomiczny i samodzielny — zostaje „na swoim”, gdy ja „mijam” go, „swojego” pozbawiony. Krajobraz nie wciąga mnie, a ja również nie daję się wciągnąć, jestem bowiem przecież „w drodze”. Innymi słowy, świat samodzielny do mnie „nie mówi”, dlatego, jako „niemy”, nie „interesuje” pisarza. Zatem dopiero rzeczywistość, która utraciła swoją niezawisłość, dopiero świat zatrzymany w słowie, przez słowo zapośredniczony jest „interesujący” i potrafi do mnie „mówić”. Ale, jak możemy przeczytać, nie zawsze musi tak być:

⁵⁴ S. Márai: *Dziennik (fragmenty)*. Przeł. T. Worowska. Warszawa 2004, s. 174.

słowo interesuje Máraia bardziej „ciągle jeszcze”, to zaś zakłada, iż ten stan rzeczy może się zmienić, a zatem mój stosunek do świata przechodzi przez różne stadia i etapy, z których być może ostatnim jest odrzucenie pośrednictwa opisu. Zresztą pisarz nie mówi najpierw o słowie, lecz o „literze”, jakby akcentując to, że zanim tekst przyjmie postać artykułowanych całości, uderzy nas (jak to czyni na przykład poezja konkretna) swoimi wyodrębnionymi elementami niezwiązanymi w syntagmatyczne konfiguracje.

To, co istotne w uwadze Máraia, to wyznaczenie niespieszności jako miejsca spotkania krajobrazu i opisu: to, że opis „mówi” nam więcej niż pejzaż, wynika z faktu, iż krajobraz zawierzony słowom nie „mija”. Nie musimy chłonać go pospiesznie lub też ignorować w przekonaniu, iż w krótkim momencie przejazdu i tak niczego nie dostrzeżemy ani nie zapamiętamy. W miły krajobraz nie możemy się „wżyć”.

Relacja między człowiekiem a ojczyzną ma charakter polemiczny. „Greckość” miasta kształtowana jest przez trzy żywioły: napięcie między *pólis* a *oikos*, Heraklitejskie zmaganie się, agonijne stawanie się jako stawanie wobec... (*polemos*), będące początkiem tworzenia się świata, i Anaksymandrowy bezkres (*apeiron*) stanowiący nigdy nieznikające bytowe zaplecze przedmiotów. Maria Konopnicka także łączy morze, bezkresność i boskość z tym, co greckie. W *Wieściach morza* śródziemnomorski żeglarz

[...] czar tej greckiej nocy czując w każdej żyłce,
O bogach дума, o ich nieśmiertelnej sile,
O wieczystym ich bycie, o wieczystej mocy...

Kilkanaście lat przed Konopnicką Leopold von Ranke zauważał, iż na południu Włoch natura poddana jest następującemu jakby od wewnątrz procesowi uhistorycznienia; w niebie i morzu okolic Neapolu przejawia się *natura istoriata*, świat zostaje przeniknięty mitem: „questo stesso cielo, situato tra Roma e la Grecia e che le unisce con una presenza così intensa da rendere superflua ogni spiegazione storica, questo cielo che è solo natura, ci immerge immediatamente in una atmosfera che mi sembra simile a quella di secoli antichi”⁵⁵. To zapewne miał na myśli Nietzsche, gdy mówił o „greckiej pogodzie” swych dzieł, i Słowacki wskazujący, że myślenie jest sposobem pojawiania się modlitwy.

W przywołanym fragmencie *Wiedzy radosnej* Nietzsche kładzie nacisk na napięcie między *pólis* a *oikos*: miasto włoskiego południa jest architektonicznym zapisem osobliwego związku między jednostką a społeczeństwem.

⁵⁵ L. von Ranke: *Zur eigenen Lebensgeschichte*. Leipzig 1890. Przekład włoski w: F. Raimondino, A. Müller: *Dadapolis*. Torino [b.d.], s. 234.

Relacja ta nie polega na prostym podporządkowaniu się indywiduum prawom powszechnym, lecz na polemicznym wobec nich nastawieniu nie tylko dopuszczającym, lecz wręcz wymuszającym zadawanie systemowi kłopotliwych pytań podważających jego podstawowe racje. „[...] jak ludzie ci — pisze Nietzsche — nie uznawali żadnej granicy w oddali i w swym pragnieniu nowości ustawiali nowy świat obok starego, tak samo też powstawał w ojczyźnie zawsze każdy przeciw każdemu i wynachodził sposób wyrażenia swej wyższości i postawienia swej osobistej nieskończoności pomiędzy sobą a swym sąsiadem”.

„Keine Grenze” staje się zasadą organizującą życie południa: nie stawia się granic temu, co dalekie („Ferne”), przy czym wynikająca z takiej postawy siła unaocznia się w tym, co bliskie, a nawet najbliższe — we własnym domu. Domy Genui, a — dodajmy — zapewne w jeszcze większej mierze domy Neapolu, przesycone są dalą, czyli morzem. W ten sposób każdy dom jest zbudowany wedle wspomnianego już projektu Nietzschego „w morzu”. Słowacki, przyznając w liście do matki, iż „nie miał wyobrażenia o Neapolu”, wykaże swą ignorancję, mówiąc: „nie wiedziałem, że można mieszkać o 12 kroków od brzegu morskiego i mieć morze dziedzińcem domu swojego⁵⁶”. Dal, o której filozofuje Nietzsche, jest tym, co sprawia, że gubimy się w najbardziej znajomej przestrzeni, że nasze życie przestaje się ograniczać do tego, co sąsiedzkie, lub inaczej — dzięki dali bliskie sąsiedztwo staje się otchłanią, w której rozbłyskują promienie nieznanego. Tak pisał o tym inny wielki filozof-topograf, znamienity topozof, Henry David Thoreau: „Ludzie wracają bojaźliwie wieczorem do domu zaledwie z sąsiedniego pola czy ulicy, gdzie straszą echa ich domostwa, toteż i życie ich marnieje, oddychają bowiem wciąż od nowa tym samym powietrzem; ich cienie rankiem i wieczorem sięgają dalej aniżeli kroki, które postawili w ciągu dnia. Do domu powinniśmy wracać z dalekich stron, po przeżyciu przygód i pokonaniu niebezpieczeństw, po zrobieniu codziennie nowych odkryć — powinniśmy wracać z nowymi doświadczeniami i właściwościami⁵⁷”.

Teraz, po naszych lekturach, możemy powiedzieć, że do swej greckiej podstawy Neapol dopisuje trzeci istotny żywioł: do *pólis* oraz *oikos* dołącza *Ferne* Nietzschego i „przestrzenną wielkość” lub „nieskończoność” Konopnickiej. Dzięki „temu trzeciemu” miasto południa jest systemem polemicznym i otwartym. „Každy powstaje przeciw każdemu”, a jednak *Heimat* pozostaje nienaruszony, choć wstrząsany jest wulkanicznymi drganiami. To, co sprawia, iż społeczność nie rozpada się pomimo owych nieustannych interrogacji, to właśnie wewnętrzna dyspozycja do pytania i nieposłuszeństwa. Człowiek południa jest „niechętny prawu i sąsiadowi”, ale zarów-

⁵⁶ J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1..., s. 276.

⁵⁷ H.D. Thoreau: *Walden*. Przeł. H. Ciepłińska. Poznań 1999, s. 224.

no on sam, jak i sąsiad prowadzeni są w swych poczynaniach pragnieniem „ustanowienia wszystkiego na nowo raz jeszcze”, „przynajmniej w myślach”. Społeczeństwo zespolone jest tym, co Cornelius Castoriadis przypisywał starożytnej Grecji i Europie XI i XII wieku: poczuciem wagi zjawiska określonego jako „załamanie się zamkniętego systemu znaczeniowości”. „W obu tych przypadkach — konstatuje Castoriadis — mamy do czynienia z początkiem świadomości, iż to samo społeczeństwo jest źródłem prawa, iż to my sami konstytuujemy prawa, co oznacza otwarcie możliwości kwestionowania instytucji społecznych [...]”⁵⁸.

Zmaganie się „każdego z każdym” nie prowadzi tutaj do Hobbesowskiego porozumienia polegającego na rezygnacji z własnej wolności na rzecz władzy mającej zapewnić nam bezpieczeństwo i stabilizację naszego stanu posiadania. Przeciwnie, człowiek południa jest „człowiekiem sam dla siebie”, czyli tym, „który zna morze”, a zatem doznaje poczucia nieskończoności. Wspólnota społeczeństwa polega więc na przekonaniu o prawie każdego jej uczestnika do dochodzenia własnych zamierzeń, co musi niewątpliwie rodzić konflikty, te jednak nie są rozwiązywane (jak w miastach północy) przez posłuszeństwo powszechnemu prawu, lecz właśnie unikają jakichkolwiek finalnych rozwiązań, prowadząc do nieustannej gry *polemos*. Gdy Nietzsche pisze, iż w tym społeczeństwie „każdy zdobywał sobie raz jeszcze ojczyznę swe miasto dla siebie”, oddaje ten paradoksalny rodzaj więzi, polegający z jednej strony na grze *polemos*, z drugiej na braku rozwiązania, rozjemczej decyzji zawieszenia broni, które mogłoby położyć kres napięciu. Dwukrotnie powtarzające się w cytowanym fragmencie *noch einmal* wyraźnie wskazuje kierunek myśli filozofa: **społeczność jest zespolona tym, co pozornie powinno ją zdeintegrować — powtarzającym się, a zatem niekończącym się nigdy, niewieńczonym żadnym rozwiązaniem agonijnym zmaganiem się z tym wszystkim, co „ustanowione”** („alles schon Begründete”). Taki system polityczny sprzyja spełnieniu się modelu „człowieka zadowolonego z siebie”, o którym pisze Nietzsche we fragmencie 290. Przypadłością bowiem niezadowolonych z siebie jest poszukiwanie „sprawiedliwego” rozwiązania, dążenie do uregulowania swoich rachunków, pragnienie zemsty, powstrzymanie *polemos* na swojej zwycięskiej i niezagrożonej już przez nikogo pozycji. Neapol jest więc miastem człowieka zadowolonego z siebie, zatem — zdaniem Nietzschego — pięknego.

Neapolitańczyk Giambattista Vico wskazuje, że Neapol jest klasycznym przykładem owego zdobywania ojczystego miasta dla siebie. Sekwencja zasiedlania miasta stanowi dowód tego, jak wolność naszego działania otwie-

⁵⁸ C. Castoriadis: *The Greek and the Modern Political Imaginary*. In: Idem: *World in Fragments. Writings on Politic, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Translated by D. Curtis. Stanford 1997, s. 87.

ra pole poczynaniom kolonizatorskim. Historia jest losami dobrowolnego lub wymuszonego otwierania się takich pól działania; mówiąc krócej, historia to dzieje otwierania (się). Ponieważ (1) tylko nadzwyczajne okoliczności mogą zmusić ludzi do opuszczenia rodzinnych miejsc oraz (2) opuszczają je zazwyczaj motywowani albo chęcią zysku albo utrzymania stanu posiadania, przeto (3) „w barbarzyńskim stanie narody są nieprzenikalne”. Z trzeciego prawa Vica wynika wspomniana już prawidłowość, iż historia to dzieje owego otwierania (się). Rodzinne miasto podsuwa Vicowi znakomitą ilustrację tego stanu rzeczy: „Neapol zwany był najpierw syriackim słowem Syrena, co dowodzi, iż pierwszymi, którzy założyli tam kolonię służącą handlowi, byli Syryjczycy, czyli Fenicjanie. Potem miasto nazwani Parthenope, w grece heroicznej, a wreszcie Neapolis w grece pospolitej, które to nazwy świadczą, iż miejsce to później zasiedlone zostało przez Greków, aby służyć jako stacja handlowa. Z tegoż następstwa rzeczy powstał mieszany język fenicki i grecki, który rzekomo bardziej miał cieszyć Tyberiusza niż klasyczna greka”⁵⁹.

23.

„By chance, I wrote these last words on the rim of Vesuvius, right near Pompeii, less than eight days ago. For more than twenty years, each time I’ve returned to Naples, I’ve thought of her”⁶⁰. Tyle Jacques Derrida w postskrypcie do swej książki, w której okolice stolicy Kampanii odgrywają ważną rolę. Filozof przyjeżdżający do Neapolu myśli o „niej”, a myśl ta nie jest jedynie przelotnym kaprysem pamięci czy erotycznym zamgleniem codziennej rzeczywistości. Filozof myśli o „niej” zawsze, ilekroć jego noga stanie na Staccanapoli, myśli za każdym razem, jakby „ona” stanowiła niezbywalny element pejzażu. Refleksja filozofa świadomie nawiązuje do wzniosłości zagłady i popiołów: pisze swój tekst, w którym mówi o tym, iż myśli o „niej” „na krawędzi Wezuwiusza”, tuż obok Pompei, w której za panowania cesarza Tytusa lawa i popioły pogrzebały bogate życie miasta. „Kogóż nie przejmuje dreszcz wzruszenia, gdy się zbliża do tego miasta, odgrzebanego po 17 wiekach z głębokiego snu śmierci, które swym urokiem przywabia podróżnych daleko więcej aniżeli cudowny klimat i pomarańczowe gaje Neapolu! Przeszłość wywiera na umysł człowieka wpływ, któ-

⁵⁹ G. Vico: *The New Science*. Translated by T. Bergin and M. Fisch. London 1994, s. 90.

⁶⁰ J. Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by E. Prenowitz. Chicago and London 1996, s. 97.

remu nikt oprzeć się nie zdoła”⁶¹, mądrze pisze Leon Sternklar w swym przewodniku.

Uwaga Derridy i spostrzeżenia Sternklara dzielą wspólną przestrzeń śmierci i przywołania, nie tylko tego dokonującego się w pamięci i przez pamięć, ale także tego dosłownego przywołania zmierzającego do tego, aby odszukawszy kogoś w archiwum dowodów minionego czasu, przywrócić ją/go do życia. Kobieta, o której myśli zawsze w Neapolu francuski filozof, to Gradiva, bohaterka narracji Jensena opatrzonej tym samym tytułem, opowieści, którą analizuje obszernie Freud w odrębnym tekście. Hanold, młody archeolog, przybywa po gorączkowej podróży do Pompei, aby znaleźć ślady Gradivy, kobiety pogrzebanej w prochach i żużlach antycznego miasta, odnaleźć ślad jej stopy i począwszy od tego znaku, rozpocząć proces jej „wskrzeszania”. Okolica Neapolu przesycona tragedią umarłego miasta staje się przedmiotem marzenia: „He dreams this irreplaceable place, the very ash, where the singular imprint, like a signature, barely distinguishes itself from the impression. [...] It is the condition for the uniqueness of the printer-printed, of the impression and the imprint, of the pressure and its trace in the unique *instant* where they are not yet distinguished the one from the other, forming in an *instant* a single body of Gradiva's step, of her gait, of her pace (*Gangart*), and of the ground which carries them”⁶². Sen śmierci silniej oddziałuje na człowieka niż pomarańczowe gaje i piękne widoki miasta: topo-zofia musi więc być archeologicznym odgrzebywaniem poszczególnych warstw po to, aby odsłonić pierwotny ślad odcisnięty w popiele przez ducha danego miejsca. Ale zmierzając do tego celu, nieustannie natrafiamy na ślady coraz bardziej „pierwotne”, zapadając się coraz głębiej w prochach przeszłości, której wpływowi (Sternklar) nikt oprzeć się nie zdoła.

24.

Pozostanie więc *genius loci* sekretem, chociaż nie tajemnie zakodowanym szyfrem konspiracji, lecz takim, który nawet zdradzając swe tajemnice, wciąż skrywa sam siebie w samym fakcie ujawnienia. Pozostaniemy więc z tym pytaniem, którym Derrida kończy swą medytację napisaną na „krawędzi Neapolu”: „Cóż zostało ukryte? Co takiego schował pomimo braku intencji ukrycia czegokolwiek, kłamania, czy krzywoprzysięstwa?”⁶³

⁶¹ L. Sternklar: *Artystyczno-informacyjny przewodnik...*, s. 270.

⁶² J. Derrida: *Archive Fever...*, s. 99.

⁶³ Ibidem, s. 101.

Enzo Albano

Francesco M. Pagano O neapolitańskim filozofie, prawniku i męczenniku rewolucji

Zbrodnie zmyślone były przyczyną wielu przestępstw.

Francesco Mario Pagano

Jest jednym z najczęściej cytowanych teoretyków procesu karnego, po wielokroć przywoływanym w mowach adwokatów, postacią poddawaną refleksji historyków prawa i nie tylko. Aby zrozumieć, skąd się bierze ta popularność, trzeba poznać wydarzenia ostatnich lat schyłku doby oświecenia, najpierw zaś jego teoretyczne korzenie. Ważną rolę odegrały tu również wypadki rewolucji burżuazyjnej z końca XVIII wieku. Do sławy Pagana niewątpliwie przyczynił się jego tragiczny koniec — jego zagłada, która przypadła na kres niedojrzałej rewolucji partenopejskiej z 1799 roku (przegrana ze względu na nieporozumienia w kręgu jej przywódców, jeszcze przed sanfedystami i Burbonami). Pagano jako badacz prawa karnego i procesowego nie jest łączony z postaciami innych „jakobinów” partenopejskich. Zdobył on sobie autonomiczną pozycję dzięki wyjątkowej nowoczesności poglądów i ich ciągłej aktualności. Francesco Mario Pagano (Francesco — prawdziwy poganin dla sanfedystów) zbudował teoretyczne podwaliny współczesnego prawa karnego, całkowicie zsekularyzowanego, ekstremalnie zredukowanego na poziomie zastosowania (mówiąc językiem współczesnym — prawa „minimalistycznego”), przywiązującego większą wagę do czynów dokonanych przez oskarżonego, które — w przeciwieństwie do trudnych w ocenie intencji sprawcy — można udowodnić sądownie. Istotę „rewolucyjnego” pierwiastka koncepcji Pagana oraz dziedzictwa, które pozostawił wszystkim

generacjom przyszłych prawników, można określić jako jego pewnego rodzaju intuicję dotyczącą procesu karnego, gwarancji dla oskarżonego oraz logiki dowodów sądowych. Jeżeli jest prawdą, jak utrzymywał Voltaire, że o danym państwie więcej można powiedzieć na podstawie jego systemu sądowniczego niż systemu fiskalnego, to „oskarżycielski” system procesowy zaproponowany przez Pagana, przyznający prawa oskarżonemu, jest systemem wyjątkowo demokratycznym i godnym cywilizowanego społeczeństwa.

Przeciwnikami zasad prawnych głoszonych przez Pagana nie byli tylko Burbonowie i sanfedyści, którzy go skazali, ale również ówcześni obrońcy racji stanu i uogólnianych represji karnych. Kto wierzy w siłę zbawczą prawa karnego, w heglowską sprawiedliwość „cnoty”, kto uważa prawa i gwarancje oskarżonego za przeszkodę w dochodzeniu do prawdy, kto głosi otępiałe „zero tolerancji”, nie tylko zdradza dziedzictwo Pagana, lecz narusza tym samym fundamenty współczesności i demokracji wypracowane w dobie oświecenia. Aby lepiej zrozumieć znaczenie dorobku tego wielkiego prawnika, trzeba w sposób syntetyczny przeanalizować historię jego życia i określić istotę jego pisarstwa na tle neapolitańskiego oświecenia.

1. Życie i dzieła

Francesco Mario Pagano urodził się w Brienza w 1748 roku. Był uczniem A. Genovesiego, ukończył prawo na uniwersytecie w Neapolu, gdzie w 1770 roku został mianowany nadzwyczajnym wykładowcą etyki. Równocześnie z sukcesem wykonywał zawód adwokata, a zrezygnował z niego dopiero w 1794 roku, kiedy to został mianowany sędzią Sądu Admiralskiego. Swoją działalność publicystyczną i naukową rozpoczął publikacją *Rozprawa polityczna o pryncypiach, rozwoju i upadku społeczności* (I wydanie: 1783—1785, II wydanie sprawdzone: 1791—1792). W dziele tym przedstawił koncepcję cyklicznego rozwoju społecznego, wywiedzioną z myśli Giambattisty Vica (1668—1744). Zawiera ono syntezę wpływów historiografii szkockiej oraz francuskiego oświecenia, przede wszystkim zaś myśli G. Boulanger’a i J.-J. Rousseau. W 1789 roku ukazała się fundamentalna praca *Uwagi odnośnie do procesu kryminalnego*, nawiązująca do koncepcji C. Beccarii i G. Filangieriego, stanowiąca pasjonującą i sugestywnie dowodzoną krytykę niektórych aspektów negatywnych procedur sądowych w ówczesnych czasach. W 1789 roku została wydana *Rozprawa na temat wolności handlu rybami w Neapolu*, dzieło inspirowane myślą liberalistyczną. Po 1790 roku pogłębił się dyktans między należącym już do masonerii Paganem a monarchią Burbonów. W 1794 roku podjął się on obrony oskarżonych za tzw. spisek jakobinów.

W 1796 roku został aresztowany i dopiero w lipcu 1798 roku mógł wyemigrować do Rzymu, a następnie do Mediolanu. Wrócił do ojczyzny wraz z wojskiem francuskim. W powstałej w 1799 roku Republice Neapolitańskiej pełnił ważne funkcje jako członek komitetu legislacyjnego tymczasowego rządu. Przygotował projekt konstytucji, która jednak nie weszła w życie ze względu na zbyt szybki upadek rządów republikańskich (czerwiec 1799 r.).

Uczestnicząc w debacie na temat zniesienia feudalizmu, Pagano opowiedział się za nurtem najbardziej umiarkowanym, który przyznawał szlachcie prawo posiadania dóbr alodialnych.

Francesco M. Pagano, przekazany dworowi Burbonów przez H. Nelsona, został stracony wraz z innymi patriotami 29 października 1799 roku.

Jego twórczość literacka była ściśle związana z działalnością polityczną. W *Rozprawach* Pagana znajdujemy dwa rozdziały (*Rozprawa na temat pochodzenia i natury poezji* oraz *O gustach i sztuce*), które są próbą pogodzenia w kwestiach estetyki myśli G. Vica z myślą sensystyczną. Główną płaszczyzną zainteresowania Pagana była jednak reforma teatru, z którego chciał uczynić narzędzie edukacji obywatelskiej i miejsce propagandy jakobińskiej. Zafascynowany tymi ideami napisał tragedie *Gli esuli tebani* (1782), *Gerbino* (1787) i *Corradino* (1789), dramat liryczny *Agamennone* (1787) i komedię *Emilia* (1792), wzniosłe dzieła głoszące miłość do ojczyzny, nienawiść do tyranów i potępiające ingerencję papieża w sprawę Królestwa Neapolu.

2. Neapolitańscy przedstawiciele oświecenia

Kiedy w 1734 roku Karol III z dynastii Burbonów wstąpił na tron Królestwa Neapolu, było ono jeszcze krajem feudalnym. Szlachta jako niezależna siła polityczna straciła podczas dominacji hiszpańskiej znaczenie, jakie miała w epoce królów andegaweńskich i aragońskich.

Wicekrólowie hiszpańscy reprezentowali monarchę, który mimo iż przebywał daleko, okazał się potężniejszy niż poprzedni władcy lokalni, którzy chcieli osłabić znaczenie polityczne wielkich rodów szlacheckich i podzielić ich rozległe włości, a ponadto przyciągnęli do Neapolu ogromne rzesze niezamożnej szlachty, koncentrując w stolicy klasę pasożytów. Faktycznie szlachta była wykorzystywana jako narzędzie przez obcych najeźdźców, ale nie miała ona żadnego interesu w tym, aby przeciwstawić się absolutyzmowi, nadal bowiem czerpała z jego trwania ogromne korzyści. Na formowanie się mieszczaństwa, jak również na jego rozwój kulturalny oraz polityczny ogromny wpływ miało skoncentrowanie się życia Królestwa wokół stolicy,

nie tylko na poziomie administracyjnym i sądowym, ale również intelektualnym. Tu znajdowały się główne sądy Królestwa i jedyny uniwersytet na południu Italii. Warstwę mieszczańską Neapolu tworzyli w ogromnej liczbie kupcy, adwokaci, sędziowie i urzędnicy. Ze względu na złożoność obowiązującego prawa i na nakładające się jurysdykcje sądowe prawnicy stali się osobami o szczególnych wpływach. Dążyli oni niemal do wydzielenia się jako oddzielnej grupy społecznej, która w rzeczywistości żyła na koszt dworów szlacheckich, państwa, administracji miejskiej i Kościoła.

Monarchia burbońska zaangażowała się, głównie za sprawą działań inicjowanych przez ministra Bernarda Tanucciego, w ogromne dzieło reformatorskie — antyklerykalne i antyfeudalne, inspirowane i stymulowane przez ludzi oświecenia.

Osiągnięcia tej politycznej reformy miały znacznie węższy zasięg niż głębokie przemiany w Lombardii i Toskanii, mimo że ruch oświeceniowy w Neapolu nie był słabszy niż lombardzki i tokański. Oświecenie neapolitańskie rozwinęło się na fundamencie kultury filozoficznej, prawniczej i ekonomicznej już w okresie odnowy, czyli pod koniec XVII wieku. W połowie tego samego stulecia szkoła Antonia Genovesiego stała się centrum oświeceniowym, utrzymującym ściśle związki z kulturą francuską (głównie za sprawą Ferdinanda Galianiego i Domenica Caracciola) oraz jeszcze silniejsze kontakty z nurtami iluminizmu włoskiego. Ze szkoły tej, która jasno stawiała kwestie odnowy nie tylko ekonomicznej, ale również edukacyjnej mieszkańców południowej części Włoch, wywodzą się takie postacie, jak: Gaetano Filangieri, Giuseppe Maria Galanti, Giuseppe Palmieri, Melchiorre Delfico i Mario Pagano. Wiele z nich mocno zaangażowało się we wdrażanie reform, przede wszystkim w okresie działalności ministra Tanucciego i w latach następnych, aż do 1792 roku. Większość ludzi związanych z neapolitańskim oświeceniem prezentowała poglądy umiarkowane. Opowiadali się za prawnym zniesieniem feudalizmu, szczególnie zaś wielkich posiadłości ziemskich. Za Filangierem głosili konieczność przekształcenia latyfundiów w wolne własności szlacheckie, na które nałożone byłyby podatki. Zwolennicy Palmieriego zaproponowali zniesienie pańszczyzny i obciążenie podatkami właścicieli majątków. Te bardzo ostrożne propozycje zasadniczo odpowiadały interesom właścicieli ziemskich i szlachty, czyli klasom społecznym, z których wywodzili się reformatorzy. Jednak te umiarkowane propozycje nie zostały zrealizowane lub też były wprowadzone jedynie w minimalnym wymiarze, ponieważ działania rządu w tym zakresie okazały się zbyt powolne i spóźnione. Opór uprzywilejowanych grup społecznych był zasadniczo bierny, ale nie oznacza to, że był słaby. Wobec takiej postawy król Karol Burbon musiał dokonywać nieustannych ustępstw, minister Tanucci działał, ale z przesadną ostrożnością, a najbardziej energiczną okazała się królowa Maria Karolina. Właśnie w okresie jej panowa-

nia współpraca ludzi oświecenia z rządem była najbardziej owocna. Została ona jednak przerwana w roku 1792, kiedy to właśnie z woli królowej i jej potężnego ministra sir F.R. Actona rząd rozpoczął otwartą wojnę z nowymi ideami (doprowadziło to w 1799 roku do tragedii).

3. Dziedzictwo kulturowe Pagana

Aby móc docenić wpływ myśli prawniczej Pagana na prawo karne i znaczenie jego wyjątkowej spuścizny kulturalnej, należy przedstawić jego dorobek na tle dokonań innych współczesnych mu mistrzów oświecenia, a w szczególności w kontekście działalności Cesarego Beccarii i Gaetana Filangieriego.

Musimy się zgodzić z twierdzeniem, że „tak jak Beccaria i Filangieri odbierają chwałę za teoretyczne podwaliny doktryny prawnej, tak Pagano ma zasługi we wprowadzaniu tegoż prawa w praktykę na sale sądowe, oraz w przewyżnianiu uprzedzeń, według których odróżniało się doktrynę prawną od prawa praktycznego, utrzymując, że ta pierwsza jest niepotrzebna, a ta druga barbarzyńska”¹. Trzeba od razu zaznaczyć, że Pagano był kimś więcej niż praktykiem prawa. Pisząc o prawie i o procesie karnym, miał pełną świadomość wyjątkowego znaczenia przepisów prawnych, chociażby tych dotyczących przestępstw i kar. Świetnie zdawał sobie sprawę, że prawo i prawodawstwo to dziedziny ściśle związane z obszarami o zasadniczym znaczeniu społecznym — z polityką i z etyką.

4. Pagano i sądownictwo

Pagano, podobnie jak Alessandro Manzoni, autor *Historii zhańbionej kolumny*², pozostawał nieufny wobec trybunałów ludowych oraz sądów powszechnych, których celem było zwracanie uwagi na nie same, nie zaś szanowanie przepisów prawnych. Wzywał lud, uznając jego autonomiczną wolę (oczywiście nie rozumiał autonomii jako podporządkowania sądów powszechnych żądaniom sądów ludowych), z jednoczesnym głębokim przekonaniem, że lud także może stać się tyranem. Dzieje się tak — zdaniem Pa-

¹ A. Nobile: *Introduzione*. In: F.M. Pagano: *Considerazioni sul processo criminale*. IPSOA, 1988.

² A. Manzoni: *Storia della colonna infame*. A cura di C. Riccardi. Milano 1984.

gana — za każdym razem, kiedy lud jest stroną i dąży do przekształcenia się w „osobę trzecią”, to znaczy pragnie zdobyć wiarygodność i legalizację jurysdykcji opartej na fakcie bycia instancją *super partes*.

Pagano, prowadząc działalność adwokacką, miał na co dzień możliwość poznania i oceny funkcjonowania sądownictwa, dlatego też zgadzał się z krytycznymi analizami zamieszczonymi przez Filangieriego w trzeciej księdze *Nauki prawodawstwa*³. Filangieri przedstawił w sposób fotograficzny, z niezwykłą wnikliwością sytuację pracowników sądownictwa, którzy utraciwszy niezawisłość, zasłużyli na napiętnowanie nie tylko z punktu widzenia etycznego, ale również za ich postawę w życiu wspólnoty. Innym problemem są gwarancje, które powinny chronić obywatela przed arbitrami, a które mogą nie być respektowane przez urzędników sądowych. Gwarancje są ogromną lekcją kultury prawniczej i mogą być zapewnione jedynie na podstawie jasno sprecyzowanych przepisów prawnych oraz rygorystycznego przestrzegania procedur, chociaż wydają się one niekiedy niepotrzebnym i pustym formalizmem.

Prawa, które bronią obywateli, muszą być racjonalne i wyważone, „aby na stabilnych formach opierał się cały osąd i aby procedury sędziego były zamknięte w obrębie nienaruszalnych granic”⁴. Dalej Pagano pisze z jeszcze większą mocą: „Aby chronić najbardziej cenne prawo obywatelskie, powiem: wolność, konieczny jest hamulec regularności procesu, który wstrzyma nieograniczoną arbitralność sędziego”⁵. Sędzia również nie może dopuszczać się zamachu na wolność obywatelską. Kara za przestępstwo musi być „szybka, oczywista i bezpośrednia”, ale nie może zagrażać wolności obywatelskim. Nawołując do lekcji udzielonej prawodawcom przez Monteskiusza („sędzia ustami prawa”), Pagano kończy swój wywód tak: „Zadowolony i szczęśliwy ten lud, gdzie panuje nieskończona władza prawa, a ograniczona po stokroć jest władza sędziego; gdzie tenże jest wyciągniętym ramieniem i głosem prawa, co więcej — ożywionym i mówiącym prawem”.

5. Pagano a proces karny

Jeżeli chodzi o zasady postępowania procesowego, Pagano, zmuszony do wspierania funkcjonowania absolutyzmu monarchicznego, bronił systemu śledczego dla przestępstw politycznych. Opowiadał się zdecydowanie za pro-

³ F.M. Pagano: *Considerazioni sul processo criminale*. Napoli 1799.

⁴ Ibidem, s. 20.

⁵ Ibidem.

cedurą oskarżycielską dla przestępstw pospolitych, czyli tych, które dotyczą większości społeczeństwa⁶. Z tych przekonań wywodziły się propozycje zrewidowania wyroków za przestępstwa kryminalne oraz pewna odkrywcza myśl, że „dowody poszlakowe nie są mniej ważne od dowodów świadków, gdyż najistotniejsze jest przekonanie, które dojrzewa w sumieniu sędziego”. Zasada „wolnego przekonania sędziego”, ze wszystkimi jej ograniczeniami i trudnościami, była zdobyczą wieku oświecenia i przywracała reżim „prawnych dowodów”. Można ją nazwać aktem zaufania skierowanym do racjonalności sędziego i orzeczeń w sprawach karnych. Ten stan rzeczy wymagał, aby zasady procesu oskarżycielskiego były stosowane w sposób w pełni koherentny, z rezygnacją z typowych dla procesu oskarżycielskiego motywacji aktu oskarżenia i z poszukiwania tzw. prawdy materialnej. Jest to problem wciąż aktualny i prawdopodobnie nie istnieje w rzeczywistości idealny system oskarżycielski. Jeżeli tak, to wydaje się bardzo rozsądnym twierdzenie Filangieriego, iż nie wystarczy zadowolić się „pewnością moralną” sędziego. Pewność ta musi zostać poparta dowodami, aby uniknąć zbyt dużej arbitralności samego sędziego, tak jak to pokazuje nieustannie współczesna praktyka sądownicza. W tej kwestii współczesny badacz Gioele Solari wyraził opinię, że Pagano dokonał „daleko idącego zwrotu” na polu prawa karnego, „przenosząc z zewnątrz do wewnątrz, z podmiotu na przedmiot, z zewnętrznych dowodów zbrodni na wewnętrzne przekonanie sędziego podstawy uniewinnienia i kary”⁷.

6. Pagano i filozofia jego czasów

Aby dać bardziej solidne podstawy teoretyczne swoim koncepcjom w zakresie prawa, Pagano przestudiował całą filozofię europejską. Prawo karne jako dyscyplina naukowa w rzeczywistości nie ma własnej organiczności i spójności, jest raczej dyscypliną praktyczną. Pietro Verri wystąpił przeciw niewiedzy i barbarzyństwu „doktorów kryminalistyki”. Pagano natomiast, mimo iż dostrzegał ich ignorancję, doceniał ich, ponieważ uważał, że — w celu uniknięcia arbitrażu sędziów — podjęli wysiłek opracowania odpowiednich reguł zmierzających do zniwelowania tych braków. Tym przedsięwzięciem utorowali oni drogę koncepcji C. Beccarii, wyłożonej w dziele *O prawach i o karach*. Odtąd prawo karne stało się specjalistyczną dyscypliną, nie tylko w obszarze rozważań naukowych, ale również i przede wszyst-

⁶ L. Firpo in: F.M. Pagano: *Saggi politici*. Napoli 1993, s. 479.

⁷ G. Solari: *Studi su Francesco Mario Pagano*. Torino 1963.

kim w sferze praktyki sądowej. Refleksja Pagana koncentrowała się na roli prawa jako nauce o „największej i najważniejszej filozofii, filozofii w najgłębszym sensie”. „Siły moralne”, o których często mówił Pagano, nie są niczym innym niż rzeczywistą władzą, zdolną nadać formę historii, która w całym swoim biegu potwierdza taką funkcję. Oznacza to, że pomiędzy władzą i prawem rozwinęła się dialektyka: władza daje początek procesowi historycznemu, jednak bez obowiązywania prawa nie byłoby możliwe uformowanie się cywilizacji.

„Ale prawa człowieka — pisze Pagano — są wyryte w sercu każdego; idea porządku moralnego, zanim się ją zrozumie, najpierw się ją czuje”⁸. Autor rozpoczyna od analizy władzy rządzącej jego miastem (Neapol w czasach Marii Karoliny i ministra sir F.R. Actona) i wydobywa elementy niebezpiecznego regresu cywilizacyjnego, swoistego powrotu do barbarzyństwa, co ma daleko idące skutki w życiu politycznym i społecznym oraz wpływa na sposób kierowania sądownictwem karnym. Myśl Pagana stanowi przełom w kulturze neapolitańskiej epoki oświecenia, dobrze współbrzmieć „z momentem »wdarcia się« [*con l'irrompere*] na scenę europejską kantowskiego idealizmu”⁹. Myśl ta potwierdza nie tylko istotne przyporządkowanie wymiarowi moralnemu, ale przede wszystkim konstruuje jego definicję w sensie *a priori*¹⁰, poza jakimkolwiek materializmem. Ta sama dialektyka, która odnosi się do siły i prawa, ma zastosowanie również do pary zantagonizowanych pojęć: cnota / siła¹¹. Nowa orientacja filozoficzna również istotnie wpływała na prawo i procedury. Faktycznie, mimo licznych cytatów filozoficznych (Kartezjusz, Leibniz, Locke, Genovesi, Grocjusz, Monteskiusz), w tekstach Pagana nie ma żadnego bezpośredniego odwołania do Kanta, ale jego „logika prawdopodobności” nie byłaby zrozumiała, gdyby pozostawała w obrębie tradycji czysto oświeceniowej i materialistycznej. Poznanie przez Pagana poszczególnych nurtów filozoficznych było podstawą stworzenia koncepcji o dużym znaczeniu dla jego środowiska zawodowego i naukowego. Przemyslenia doprowadziły go do odkrycia, że o przestępstwie mówić można jedynie wówczas, gdy istnieje zamiar popełnienia przestępstwa: „Ciężar przestępstwa należy mierzyć w zależności od szkody i zamiaru popełnienia przestępstwa”¹². Zamiar popełnienia przestępstwa nie jest niczym innym jak „wołą popełnienia szkody i naruszenia dóbr drugiego, ustalonych i gwarantowanych przez prawo, i dlatego jeżeli brakuje woli, należy

⁸ F.M. Pagano: *Saggi politici...*, s. 17.

⁹ R. Ajello: *I saggi politici di Mario Pagano e il loro tempo*. „Il pensiero politico” 1995, XVIII, no. 1, s. 17—57.

¹⁰ R. Racinaro: *Introduzione*. In: F.M. Pagano: *Giustizia criminale e libertà civile*. Roma 2000, s. 28.

¹¹ Ibidem.

¹² F.M. Pagano: *Principi del Codice Penale*. Napoli 1815, s. 22.

czyn nazywać nieszczęśliwym wypadkiem, a nie przestępstwem”¹³. W pas-susach, w których Pagano zwraca uwagę na ten wymiar rzeczywistości, nie-materialistyczny i dający się zredukować do wrażliwości, która jest rzeczy-wistością duchową, dostrzegamy wpływ nauczania Leibniza i Kartezjusza. Odkrycie tego poziomu rzeczywistości rozszerza znacznie koncepcję praw-dy oraz środki, za pomocą których można do niej dotrzeć¹⁴. Pagano ostrze-gał, że przestępca może odwoływać się do roli świadka koronnego z wielu motywów, przede wszystkim uświadomienia sobie bycia na straconej pozy-cji, chęci zrujnowania swoich przeciwników lub po prostu pragnienia zem-sty. Bywa, że rzuca się oskarżenie, aby szukać własnej niewinności; obwi-niając innych, próbuje się zdobyć przychylność u prowadzących śledztwo lub umniejszyć własne winy. Refleksja ta zmierza do konkluzji, iż w docho-dzeniu do prawdy zeznania świadków koronnych (nie tylko wówczas, gdy składają je osoby poddane wcześniej torturom) przynoszą więcej wątpliwoś-ci i zdziwienia niż pewności.

Poznawszy niektóre współczesne tendencje filozofii, Pagano mógł doko-nać zmian w akcentowaniu form jakobinizmu (dzięki etyce intencji). W rze-czywistości był to efekt wpływu etyki kantowskiej na wielu rewolucjonistów europejskich oraz na ich ekstremizm (*fiat iustitia, pereat mundus*). Paga-no nie był jednak jakobinem, był natomiast uczniem Gaetana Filangierie-go i dlatego znał wartość wolności obywatelskiej oraz niebezpieczeństwa kryjące się w etyce intencji, co w konsekwencji nie mogło nie prowadzić do „logiki podejrzeń”¹⁵. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że prawo i porządek ograniczają wolność, w rzeczywistości jednak otwierają jej drogę, ponie-waż jako jedyne pozwalają ją realizować poprzez możliwość nieskrępowa-nego wypowiedania się. Zagrożenia wolności obywatelskiej mogą pochodzić z wielu stron, również z tych najmniej oczekiwanych, np. ze strony urzęd-ników sądowych, którzy kierując się interesem prywatnym w przewrotny sposób interpretują pojęcie dobra publicznego. Są to spostrzeżenia bardzo ciekawe i wyprzedzające epokę, aktualne również dziś, kiedy króluje logi-ka wyjątku legitymująca się zagrożeniem terrorystycznym, oparta na argu-mentacji na temat dowodów „uprzywilejowanych”. Tak określa się dowody najbardziej prawdopodobne, do których sąd może się odnieść w przypadku przestępstw wyjątkowo ciężkich, które zagrażają integralności państwa. Rzeczywiście sprawa ta była i jest bardzo delikatna, gdyż chodzi tu prze-de wszystkim o ocenę wagi sytuacji (najpierw tryb wyjątkowy, później ist-nienie dowodów). Na ten temat Pagano pisał: „Ale przestępstwa naprawdę muszą być takie i stwierdzone na podstawie prawa, a nie przez arbitraż sę-

¹³ Ibidem, s. 21.

¹⁴ R. Racinaro: *Introduzione...*

¹⁵ Ibidem, s. 37.

dziów”. Chodzi o „przestępstwa, które prowadzą do rozbicia struktur społeczeństwa, do zadania śmierci bezpośrednio ciału społecznemu”. Dowody mogą być mniejszej wagi, ale muszą istnieć: „Nie można przeto nigdy pozwolić osądzić obywatela na podstawie prostych podejrzeń”¹⁶. Ironią historii jest, że Mario Pagano zginął przez powieszenie za jedno z takich przestępstw, za przestępstwo polityczne. Vincenzo Speziali w języku francuskim zażądał od skazańca przed wykonaniem wyroku, aby wyjawiał ewentualnych współników, na co usłyszał: „Wszystko zbędne: głowa przeznaczona jest na śmierć. Sąd brzydzi się tobą, a lud tego chce” („Tutto è inutile: la testa è destinata alla morte, la Corte ti aborrisce, ed il Popolo lo vuole”). Pagano dodał sokratystycznie: „Lud jest przestraszony, ale umarłbym szczęśliwy, gdyby ten lud miał tyle woli, by narzucić ją swoim urzędnikom sądowym” („Il popolo è smarrito; ma io morirei contento se questo popolo avesse una volontà da imporre ai suoi magistrati”).

Tak skończyła się rewolucja neapolitańska 1799 roku, w której stracili życie najlepsi ludzie tamtej generacji. Jak zanotował Raffaele La Capria, „przepadła na zawsze harmonia demokracji budowanej na zasadach równości, praworządności i braterstwa”¹⁷.

¹⁶ F.M. Pagano: *Principi del Codice Penale...*, s. 17.

¹⁷ R. La Capria: *L'armonia perduta*. Milano 1975.

Przekład: Anna Kucz

Michaela Böhmig

Mit południowych Włoch w poezji rosyjskiej z przełomu XIX i XX wieku

Rosyjski mit Włoch, w postaci, jaką przyjął on u schyłku XIX wieku, konkretyzuje się w punkcie przecięcia się bezpośrednich wrażeń podróżników nowej generacji z tradycyjnym wizerunkiem, pochodzącym w dużej mierze od autorów nierosyjskich. Rosyjscy podróżnicy z końca wieku przybywali do Włoch z utrwaloną przez lektury wizją tego kraju, co miało ogromne znaczenie przy wyborze miejsc, które zamierzali zwiedzić. Wyobrażenie to rzutowało również na wrażenia nabywane bezpośrednio.

Pierwsze włoskie impresje Rosjan wiążą się z podróżami podejmowanymi przez stypendystów petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak również z refleksjami twórców, którzy począwszy od drugiej połowy XVIII wieku udawali się do Włoch, a efektem tych pobytów były cenne świadectwa w postaci utworów literackich bądź obrazów¹. W epoce romantyzmu entuzjazm dla Włoch osiągnął punkt kulminacyjny w opisach podróży i w wierszach

¹ Dziękuję Ludmile Karpuszczenko z Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu i Galinie Jermosinej z Biblioteki Samarskiej, które pomogły mi dotrzeć do trudno dostępnych tekstów. Szczególne podziękowanie kieruję do Olgi Lebiediewej z Państwowego Uniwersytetu w Tomsku, która była dla mnie nieocenionym źródłem informacji i rad dotyczących różnych zagadnień filologicznych i literackich. Zapiski na temat pobytu pierwszych stypendystów rosyjskich we Włoszech zostały opublikowane na początku XX wieku w wyniku odnowienia się zainteresowania Włochami. Por. m.in.: W. Wierieszczagin: *Putiewyje zamietki N.A. Lwowa po Italii w 1781 godu*. „Staryje gody” 1909, nr 5, s. 276—282. W tym samym piśmie: *Pamjati proszłogo*, 1914, s. 151—157; w sprawie edycji, odnotowanej w pamiętniku z podróży, por. N.A. Lwow: *Italienisches Tagebuch/Italjanskij drevnik*. Hrsg. von K. Lappo-Danilevski. Köln—Weimar—Wien 1998; A. Trubnikow: *Pierwyje piensionery Imperatorskoj Akademii Chudożestw*. „Staryje gody” 1916, nr 2, s. 67—92.

inspirowanych tym krajem, które powstawały licznie prawie we wszystkich zakątkach Europy. Zachwyt przygaśł w drugiej połowie XIX wieku, kiedy na pierwsze miejsce wysunęły się inne priorytety kulturalne i polityczne. Kolejna fala zainteresowania miała miejsce w dobie symbolizmu i dekadentyzmu, kiedy to pokolenie najmłodszych pisarzy zwiedzało Italię i konfrontowało jej kulturę ze sztuką i literaturą swego kraju.

Włochy ponownie stały się głównym tematem w filozofii kultury, oscylującej pomiędzy dwoma biegunami, postrzeganymi jako przeciwstawne: kultury i natury, dekadencji i odrodzenia, przemijania i wieczności, które oddziałują na siebie w ścisłej, dialektycznej relacji. W tej wizji zawierały się również motywy piękna i zniszczenia, miłości i śmierci.

W wizerunku Włoch, który skonkretyzował się w Rosji w okresie *fin de siècle*, wpisując się jednocześnie w długą tradycję tego motywu, bezpośrednie postrzeganie zostało dopełnione wiedzą historyczną, znajomością literatury i sztuki. Dziedziny te z jednej strony fascynowały się odkryciami archeologicznymi lub malowniczymi miejscami widokowymi godnymi uwagi, z drugiej — zdobywały się na interpretacje, skojarzenia, przywoływały wspomnienia. Niemożliwe jest przyjęcie tylko jednego punktu widzenia. Te kody interpretacji Włoch poprzedzały pierwsze kontakty Rosjan z tym krajem i kierowały zainteresowanie podróżników nie tyle na to, co istnieje (aspekty polityczne lub społeczne były prawie całkowicie ignorowane lub przyjmowały formę upiększoną, „malowniczą”), ile na przeszłość i wieczność (ku historycznym miejscom, sztuce, a przede wszystkim naturze). Z tego powodu odkrywanie Włoch przypominało ekshumację śladów, „pielgrzymowanie duszy”² do krainy wyobraźni.

W tym sensie Mikołaj Bierdiajew w artykule *Czuwstwo Italii* (*Czucie Włoch*, 1915) pisał, że Włochy nie są dla Rosjan jakimś konceptem geograficznym lub narodowo-państwowym, lecz „odwiecznym elementem ducha, odwiecznym królestwem twórczości ludzi”, w którym nierozzerwalnie połączone zostały twórczość ludzka i natura, wszystko zaś to, co należy do przeszłości, stanowi źródło życia i odrodzenie duszy³.

Symboliczne ośrodki utożsamiane z mitem włoskim to przede wszystkim Wenecja, Rawenna, Florencja i Rzym. Szczególne miejsce na tej liście zajmują również Kampania, Neapol i jego okolice⁴. Według Pawła Muratowa,

² P. Muratow: *Obrazy Italii*. T. 1. Moskwa 1993—1994, s. 7.

³ N. Bierdiajew: *Czuwstwo Italii*. W: I d e m: *Filozofia twórczości, kultury i sztuki w dwóch tomach*. T. 1. Moskwa 1994, s. 367 i 370.

⁴ Por. A. Kara-Murza: *Znamienityje ruskije o Wieniecii*. Moskwa 2001; I d e m: *Znamienityje ruskije o Floriencii*. Moskwa 2001; I d e m: *Znamienityje ruskije o Rimie*. Moskwa 2001; I d e m: *Znamienityje ruskije o Neapolie*. Moskwa 2002; włoskie tłumaczenie: A. Kara-Murza: *Venezia Russa*. Introduzione V. Strada. Roma 2005; A. Kara-Murza: *Firenze Russa*. Introduzione S. Garzonio. A cura di V. Sirovski. Roma 2005; A. Kara-Murza: *Na-*

w zbiorowym wyobrażeniu Rosjan funkcjonującym w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku Włochy to przede wszystkim Wenecja i Neapol⁵. Dołączono do nich później Rzym i Florencję, które ostatecznie przejęły palmę pierwszeństwa. Dopiero pod koniec wieku, kiedy Włochy i ich kultura ponownie zaczęły skutecznie przyciągać zainteresowanych, uwaga wszystkich skupiła się na Neapolu i okolicznych miejscowościach.

Ponowne zainteresowanie południowymi Włochami nastąpiło również za sprawą aktywności pisarzy i podróżników z Europy Zachodniej, których dzieła w wersji oryginalnej były publikowane w drugiej połowie XIX wieku, a w tłumaczeniu rosyjskim na początku XX wieku. Odkrycia i wrażenia zwiedzających zostały też pozytywnie wzmocnione obszernymi recenzjami w rosyjskich czasopismach. Do pamiętników z podróży i klasycznych już „włoskich” powieści, jak *Corinne, ou l'Italie* (1807) Madame de Staël, *Italienische Reise* z tytułem *Auch ich in Arcadien* (*Podróż włoska / I ja w Arkadii*, 1816—1817) Goethego, którą już Żukowski chciał przetłumaczyć na język rosyjski⁶, oraz do dwóch opisów podróży Chateaubrianda *Souvenirs d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique* (1815) i *Voyage en Italie* (1828)⁷, należy dodać również *Voyage en Italie* (1866) Hipolita Taine'a (pierwszy tom poświęcony Neapolowi i Rzymowi), ale przede wszystkim *Wanderjahre in Italien* (*Wędrówki po Włoszech*, 1856—1877) Ferdynanda Adolfa Gregoroviusa. Są to dzieła, które przyczyniły się do uaktualnienia i reinterpretacji mitu Włoch⁸.

I Goethe, i Chateaubriand postrzegali Neapol wraz z okolicą jako zderzenie dwóch przeciwstawnych światów, mających właściwości piekła i raju, natomiast spojrzenia Madame de Staël i Gregoroviusa przeniosły się z miasta na okoliczny pejzaż, który — ich zdaniem — poprzez ostre kontrasty tworzył jedyną w swoim rodzaju całość.

W *Improvisation de Corinne dans la campagne de Naples* Korynna opisuje „melancholijne uczucia”, posłużwszy się „włoską wyobraźnią”, odmalowuje znamienne cechy zróżnicowanego pejzażu Zatoki Neapolitańskiej,

poli Russa. Introduzione V. Strada. A cura di V. Sirovski. Roma 2005; A. Kara-Murza: *Roma Russa*. Introduzione R. Giuliani. A cura di V. Sirovski. Roma 2005; A. Kara-Murza: *Venezia Russa*. Introduzione V. Strada. Roma 2005.

⁵ Por. P. Muratow: *Obrazy Italii...*, s. 8.

⁶ Por. W. Żyrmunski: *Gjote w russkoj literaturie*. Leningrad 1982, s. 390.

⁷ Por. tłumaczenia rosyjskie: A.L.Z. de Stal: *Korinna, ili Italija*. Moskwa 1809—1810; I.W. Gjote: *Putieszestwije w Italiju*. W: *Soczinienija Gjote w szesti tomach*. Red. P.I. Wejnberg. Petersburg 1865—1871; F.R. de Satobrian: *Wospominanija ob Italii, Anglii i Amerike*, 1817.

⁸ Por. tłumaczenie rosyjskie: I. Ten: *Putieszestwije po Italii*. T. 1: *Neapol i Rim*. Moskwa 1913; Gregorovius nie jest tłumaczony, ale został przedstawiony w obszernej recenzji w czasopiśmie „Zalety”. Por. W. Potthoff: *Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus*. Heidelberg 1991, s. 200.

gdzie „la poésie, la nature et l'histoire rivalisent [...] de grandeur”. Korynna odczytuje ten pejzaż jako zwierciadło ludzkich namiętności, zwłaszcza kiedy stwierdza:

La campagne de Naples est l'image des passions humaines : sulfureuse et féconde, ses dangers et ses plaisirs semblent naître de ces volcans enflammés qui donnent à l'air tant de charmes, et font gronder la foudre sous nos pas⁹.

Jednocześnie ulega potędze wspomnień i odczuwa cierpienie z powodu utraty pierwotnego stanu szczęścia. Patos jej słów, które przywołują ojczyznę duszy zamkniętej w przeszłości, jest szczególnie czytelny w powtarzających się sformułowaniach: „złoty wiek” i „ziemski raj”:

Oh! Souvenir, noble puissance, ton empire est dans ces lieux ! De siècle en siècle, bizarre destinée ! L'homme se plaint de ce qu'il a perdu.

L'on dirait que les temps écolulés son tous dépositaires à leur tour d'un bonheur qui n'est plus ; et tandis que la pensée s'enorgueillit de ses progrès, s'élance dans l'avenir, notre âme semble regretter une ancienne patrie dont le passé la rapproche¹⁰.

Autorka odnotowuje również fenomen urodzajności, który niemal przytłacza ten mocno doświadczony przez kataklizmy region. Ponadto w utworze przewija się motyw natury, na którą człowiek dokonuje projekcji swoich pragnień i marzeń, a która pozostaje jednak obca i obojętna na ludzkie cierpienie. I rzeczywiście Korynna wykrzykuje:

Oh ! Terre, trute baigne de sang et de Larsem, tu n'as jamais cessé de produire des fruits et des fleurs ! Es-tu donc sans pitié pour l'homme ? Et sa poussière retourne-t-elle dans ton sein maternel sans le faire tressaillir ?¹¹

Podobnie w części, którą Gregorovius w swoich *Wędrowkach po Włoszech* poświęca Neapolowi, perspektywa odrywa się od miasta i przenosi na „elizyjską naturę” i morze, które harmonijnie współgra z wrażeniami obserwatora. Po raz kolejny piękno, które dominuje w tym krajobrazie, wywołuje melancholię, ponieważ „największe cuda ziemi i tak wywołują smutek”¹².

⁹ A.L.G. de Staël: *Corinne, ou l'Italie*, księga XIII, rozdział 4.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² F. Gregorovius: *Wanderjahre in Italien*. Einführung von H.-W. Kref t. München 1967, s. 504. Polska edycja tej książki: *Wędrowki po Włoszech*. Przekł. T. Zabłudowski. Przypisami, posłowiem i notą opatrzył P. Hert z. T. 1—2. Warszawa 1990.

Te wahania duszy pomiędzy błogostanem a smutkiem zapowiadają sposób postrzegania, który zdominuje wiele dzieł z końca XIX stulecia.

Na przełomie wieków XIX i XX do Neapolu i do Kampanii przybywało nowe pokolenie rosyjskich podróżników, wśród których pokazną grupę stanowili pisarze, malarze i koryfeusze bohemy. Odwiedzali te miejsca w ramach długich podróży po Włoszech, które stały się inspiracją wielu pozostawionych świadectw¹³. W dziesięcioleciu 1881—1891 odwiedzili Włochy poeci: Mikołaj Minski, Innocenty Anniński i Dymitr Mereżkowski z żoną Zinaidą Gippius. W 1892 roku inny symbolista, Władysław Iwanow, osiadł we Włoszech na dłużej, przebywając przede wszystkim w Rzymie i we Florencji. W lecie 1900 roku Maksymilian Wołoszyn odbywał swoją drugą włoską podróż śladami Goethego, przywołując niezapomniane wrażenia z wizyty w Muzeum Archeologicznym w Neapolu i Sorrento¹⁴. W 1908 roku po raz drugi wyruszył do Włoch również Walery Briusow, który tym razem zwiedzał cały Półwysep Apeniński. W latach 1909—1914 Iwan Bunin przebywał regularnie w Neapolu i na Capri, w 1910 roku Andriej Bieły wyprawił się w podróż, która zaprowadziła go aż na Sycylię. W tym samym roku również Arkadij Awieriechenko razem z grupą autorów i karykaturzystów z czasopisma „Satirikon” rozpoczął podróż od Niemiec, przez Tyrol aż do Neapolu. Począwszy od 1906 roku na Capri mieszkał Maksim Gorki, który

¹³ Jednym z pierwszych był Afanasij Fet, którego wrażenia z podróży po Włoszech odbytej w 1856 roku zostały opublikowane w całości dopiero po dwudziestu latach. Wcześniej ukazywały się w pojedynczych rozdziałach w czasopiśmie „Sowriemiennik” 1856, nr 11; 1857, nr 2 i 7. Por. A. Fet: *Moi wospominanija*. Moskwa 1890, s. 175—178. Por też: N. Luchmanowa: *W włoszebnj stranie piesien i niszczety*. Petersburg 1899; S. Glagol: *Na jug. Iz letniej pojezdki w Konstantinopol, Afiny, Neapol, Rim i Wienieciju*. Moskwa 1990; W. Rozanow: *Uno, due, tre e Salerno*. „Nowoje wriemia”, 4.09.1901 (nr 9160); *Czudowiszczje*. „Nowoje wriemia”, 26.09.1901 (nr 9182); *Kapri*. „Nowoje wriemia”, 4.05.1902 (nr 9397); *Sołnce i winograd*. „Nowoje wriemia”, 28.05.1903 (nr 9779); *Pestum*. „Mir iskusstwa”, 1902, t. VII, nr 2, s. 65—68 (z ilustracjami L. Baksta); z nowym układem w części zatytułowanej *Neapoljanskij zaliw z Italjanskie wpechatlenija*. Petersburg 1909; *Sriedi chudożnikow*. Moskwa 1994, s. 76—112; *Italii. Literaturnyj sbornik w polzu postradauszich ot zemletriasenija w Miessinie*. Petersburg 1909, opublikowany z okazji uczczenia rocznicy trzęsienia ziemi w Messynie, z udziałem m.in. Mereżkowskiego, Gippius, Sołoguba, Briusowa, Błoka, Gumilowa, Gorodieckiego, Kuprina, Andriejewa, Riemizowa i Aleksiego Tołstoja; *Italjanskij sbornik*. Red. M. Gorki i M. Mejer. Petersburg 1909. A. Bieły: *Putiewyje zamietki* (napisany w roku 1910, przejrzany w latach 1918—1919). Moskwa—Berlin 1922 (niektóre fragmenty ukazały się w 1911 roku w „Rec”, np. *Ot Wenecii do Palermo*. „Rec”, 2.02.1911); P. Muratow: *Obrazy Italii*. T. 1—2. Moskwa 1911—1913 (rozdział 3: *Ziżn w Neapole, Pompei, Amalfi, Ravello, Pestom*); A. Lozina-Lozinskij: *Odinczestwo. Kapri i Neapol (Sluczajnyje zapisy szatuna po swietu)*. Petersburg 1916 (opowiadanie zatytułowane *Melancholija*, niezamieszczony w książce, zostało opublikowane przez W. Korolenkę w czasopiśmie „Russkije zapiski”, 1916, nr 5).

¹⁴ Por. N. Komołowa: *Mif Italii. Gjote i jego reminiscencii u Wołoszyna i Gabriczewskiego*. W: *Rossija i Italija*. Red. L. Bragia, W. Gajduk, J. Glusakowa i in. T. IV: *Wstriezca kultur*. Moskwa 2000, s. 205.

z grupą przyjaciół ożywiał na krótki czas „Szkolę na Capri” i aż do końca 1913 roku gościł u siebie pisarzy i artystów rosyjskich. W maju 1912 roku, zwiedzając Włochy wraz z żoną Anną Achmatową, zatrzymał się w Neapolu Mikołaj Gumilow, jeden z teoretyków i założycieli ruchu, do którego należał również Siergiej Gorodiecki. Ten ostatni dotarł do Sorrento i do Pompejów w następnym roku, podczas swojej drugiej podróży po włoskiej ziemi¹⁵.

Impresje z wędrówek po południowych Włoszech znalazły odzwierciedlenie nie tylko w pamiętnikach i notatkach z podróży, ale też w dziełach literackich pisarzy aktywnych na przełomie XIX i XX wieku. Począwszy od lat osiemdziesiątych XIX stulecia plejada autorów, wśród nich Minski, Anniński, Mereżkowski, W. Iwanow, Briusow, Gumilow, Gorodiecki i Bunin, poświęciła Zatoce Neapolitańskiej i jej symbolicznym miejscom serię wierszy tematycznie z nimi związaną. Utwory te sytuują się między liryką natury a poezją filozoficzną i wyrażają bardzo często elegijne stany duszy, pełne są też motywów idyllicznych i epickich.

W ważnej książce poświęconej recepcji twórczości Dantego w Rosji W. Potthoff podaje, że „za inicjatora nowego mitu Włoch wśród symbolistów trzeba uważać Dmitrija Mereżowskiego”¹⁶. To stwierdzenie, istotne również w kontekście złożoności mitów dotyczących Neapolu i okolicy, powinno zostać ponownie przeanalizowane. Mereżowski bez wątplenia jest tym, który w swoje utwory (przede wszystkim w powieści) wplatał temat „włoski”. Pierwszeństwo odkrycia Kampanii na polu poezji należy się Minskiemu, który już w 1881 roku napisał wiersz pt. *Wezuwiusz*.

W 1891 roku została opublikowana w wersji oryginalnej sztuka w jednym akcie *Wieczer w Sorrento* (*Wieczór w Sorrento*) Iwana Turgieniewa. Napisała już w 1852 roku, ściśle łączy się z opowiadaniem pochodzącym z tego samego okresu pt. *Tri wstriecki* (*Trzy spotkania*, 1851–1852), w którym narrator przywołuje wspomnienie przelotnego i niepokojącego spotkania, jakie odbyło się pewnej wspaniałej nocy w Sorrento. Na wiosnę i w lecie tego samego roku Minski i Mereżkowski odbyli długie podróże po Włoszech, czego owocem były cykle wierszy „włoskich”, z których dwanaście nawiązuje do miejsc położonych nad Zatoką Neapolitańską. Mereżowski swoje wiersze poświęcone południowym Włochom włączył do zbioru *Simwoły* (*Symbole*, 1892), w części zatytułowanej *Pieśni i legendy*. W 1896 roku powstał drugi wiersz tematycznie związany z Sorrento, opublikowany w czasopiśmie „Siewiernyj wiestnik”. Natomiast Minski napisał w 1891 roku osiem wierszy

¹⁵ O Włoszech i o Neapolu pisali również poeci, którzy nigdy nie widzieli tego kraju, jak np. Wasilij Komarowski. Zagłębiając się w wyobrażonym pejzażu, zgodnym z kanonem, zamyka on swój jedyny poetycki zbiór *Pierwaja pristań* (1913) siedmioma wierszami zatytułowanymi *Italjanskie wpieczatlenija*.

¹⁶ W. Potthoff: *Dante in Rußland...*, s. 202.

szy inspirowanych podróżą po południowych Włoszech. Zostały zamieszczone w tomach III i IV edycji *Połnoje sobranije stichotworienij* (*Wszystkie dzieła poetyckie*, 1907) i w zbiorze *Piesni ljubwi* (*Pieśni miłosne*). Minski swego rodzaju preludium do poematów „włoskich” napisał już w 1881 roku. Opisał swoje pierwsze wejście na Wezuwiusz i włączył ten utwór najpierw do zbioru *Stichotworienija* (*Dzieła poetyckie*, 1887), a następnie do pierwszego tomu dzieł zebranych, zatytułowanego *Bietyje noczi* (*Białe noce*). Jeszcze jeden wiersz pt. *U morja* (*Na brzegu morza*) podejmuje tematykę południową i jest on ostatnim w tym cyklu (wiersz można znaleźć też w trzeciej edycji *Stichotworienija* (*Dzieła poetyckie*, 1896).

Zarówno utwory Minskiego, jak i Mereżkowskiego opowiadają przede wszystkim o Sorrento i o Capri, o Pompejach i o Wezuwiuszu, a miejsca te zanurzone są w mitycznej atmosferze. Poezja obu twórców nie zawiera świadectw pobytu w Neapolu¹⁷. Sorrento i Capri zostały opisane za pomocą toposów ziemskiego raju, ogrodu Edenu i złotego wieku, Pompeje są nekropolią, a Wezuwiusz ma cechy piekielne.

Przeciwstawienie piekła niebu w opisie miejsc położonych wokół Neapolu znajdujemy w lekturze notatnika Goethego pt. *Podróż włoska*. Pejzaż wulkaniczny nasuwa poecie skojarzenia z piekłem, natomiast raj (odmienne od większości rosyjskich podróżników) z Neapolem¹⁸. Tę samą parę przeciwieństw odnajdujemy w *Voyage en Italie* Chateaubrianda, ale tym razem z pewnym przesunięciem akcentów: widok Wezuwiusza wywołuje u pisarza skojarzenie ze scenami z *Piekła* Dantego¹⁹, raj zaś dostrzega gdzieś w oddali, jak to czytamy w notatce z 5 stycznia 1804 roku, w której panorama wybrzeża zatoki przyozdobionej drzewami pomarańczowymi, morze, Posilipo, Ischia, Capri, Portici zostają nazwane „rajem oglądanym z piekła”²⁰. Gregorovius z kolei zanotował, że „Neapol ma w sobie coś odpychającego”,

¹⁷ Neapolitańskie motywy występują w poezji I. Annińskiego: *Villa nazionale* (1890), N. Gumilowa: *Neapol* (1913) i W. Sołowjowa: *Italija. Poema* (1914). Można jeszcze dodać *U grobnicy Wirgilijs* (1916) I. Bunina, chociaż refleksja nad grobem poety łacińskiego wywołuje wspomnienia Puszkina (por. I. B u n i n: *Dumaja o Puszkynie* (1926). W. I d e m: *Publicistika 1918—1853 godow*. Moskwa 1998, s. 205—206) i jest tylko pretekstem do filozoficznych rozważań na temat wędrówki duszy poety.

¹⁸ Por. J.W. von G o e t h e: *Podróż włoska*, notatka z 17 marca 1787 roku; parę antonimów znajdujemy w notatce z 20 marca, którą podsumowuje następująca obserwacja: „Nie ma wątpliwości, że neapolitańczyk byłby innym człowiekiem, gdyby nie czuł się uwięziony przez Boga i Szatana” (tłumaczenie włoskie pochodzi z edycji dzieł wszystkich J.W. Goethego, która ukazała się we Florencji w 1970 roku (s. 361 i 364)).

¹⁹ Widok lawy na Wezuwiuszu wywołuje u Chateaubrianda skojarzenie z *Piekłem* Dantescim. Autor parafrazuje wersy 28—30 i cytuje wersy 8—9 i 13 *Pieśni XIV*.

²⁰ Ten fragment jest znany w Rosji także w tłumaczeniu, które zostało opublikowane w „Więstniku Jewropy” (zob. F.-R. S a t o b r i a n: *Putieszestwije na Wiezuwuj*. „Więstnik Jewropy” 1806, cz. XXIX, nr 20, s. 267).

za to „natura stworzyła we wszystkim dookoła niezwykle czarowny raj”²¹. Tę parę przeciwieństw dodatkowo wzbogacił autor takimi antonimicznymi pojęciami, jak bujny rozwój i pustynia, życie i śmierć. Po zachwycie Gregoroviusa obrazem „rajskiej Kampanii”, „wielkiego ogrodu środkowej Kampanii”²², jego uwagę przykuwa widok Wezuwiusza. Przytłoczony siłą kontrastu notuje:

Nagle spośród rozlicznych pól Kampanii zostaliśmy przeniesieni na pozostającą z nimi w jakże jaskrawym kontraście szarą, zastygłą w swojej martwocie pustynię śmierci, gdzie posępna przyroda trwa pośród popiołów w żałobie. Nie potrafię opisać gwałtowności tego kontrastu ani określić wrażenia, jakie wywarł na mnie niespodziewany widok dymiącej, okrytej popiołem góry; wydawało się, że z demoniczną grozą, ziejąc ogniem i siarką, wyłoniła się nagle z czeluści piekielnej²³.

Wezuwiusz przypomina podróżnym — pisze Gregorovius — że „w środku rajy obfitującego w rozkosze znajduje się demon zniszczenia”²⁴.

Motyw regionu hojnie obdarzonego przez naturę, podkreślany przez Goethego i wiele razy później jeszcze podejmowany, jest obecny w rosyjskiej poezji aż do lat pięćdziesiątych XIX wieku. Na przykład wiersz Jakowa Połonskiego *Nocz w Sorrento* (*Noc w Sorrento*, 1859) rozpoczyna się retorycznym wykrzyknieniem „Wołszebnyj kraj!” („Zaczarowana ziemi!”) i figura ta powtarza się w prawie niezmienionym brzmieniu w wielu jeszcze innych wierszach.

Goethe jest również autorem określenia „akcesoria sceny”, które czynią wyjątkowym ten kraj marzeń i które już w początkowych wersach ballady Mignona „Kennst du das Land...” („Znasz ten kraj...”) „są kwitnącymi drzewami cytrynowymi”²⁵. Także w *Italienische Reise* czytamy, że drzewa cytrynowe, pomarańczowe i dzikie drzewka pomarańczy kojarzą się z rajem; świadczy o tym następująca obserwacja: „Mignon miał rację, że odczuwał nostalgię za tym krajem”²⁶.

W twórczości poetów dekadencjki i symbolistów wizerunek piekielnych pejzaży Wezuwiusza, a także takich miejsc, jak Campi Flegrei, jest reminiscencją nie tylko odpowiadających im fragmentów tekstów Goethego, Chateaubrianda i Gregoroviusa, ale również *Piekieł* Dantego. Zresztą *Boskiej*

²¹ F. Gregorovius: *Wędrowki po Włoszech...*, s. 498—499.

²² Ibidem, s. 519—520.

²³ Ibidem, s. 521.

²⁴ Ibidem, s. 522.

²⁵ Na temat Goethego w literaturze rosyjskiej por. W. Ż y r m u n s k i: *Gjote w russkoj literaturie...*

²⁶ J.W. von Goethe: *Podróż włoska*, notatka z 24 lutego 1787 roku.

Komedii poeci końca XIX wieku poświęcali szczególnie wiele uwagi, zajmując się nią jako tłumacze, krytycy i twórcy.

Interpretacja pejzażu południowych Włoch, zasadzająca się na dwóch przeciwstawnych, niemniej jednak uzupełniających się biegunach, przebiega według dwóch schematów: pierwszy pochodzi od Goethego i mówi o kraju ziemskich rozkoszy, drugi natomiast to reminiscencja kar piekielnych z opisów Dantego. W ten sposób powstał złożony wizerunek miejsc położonych nad Zatoką Neapolitańską, w którym rzeczywiste elementy przeplatają się z materią odwołań literackich.

Wydaje się, że w Kampanii koncentruje się istota klimatu i pejzażu Włoch. Właśnie w tej przestrzeni obecne są wszystkie elementy tworzące dychotomiczny wizerunek tego kraju, który fascynował nie tylko symbolistów. Pełny obraz południowych Włoch poznajemy dopiero po porównaniu przeciwieństw i wzajemnie przenikających się biegunów: piekielnego i rajskiego, życia i śmierci, chaosu i harmonii, cywilizacji i natury. Obserwator przybyły z krajów północnych postrzega naturę z jednej strony jako podstawową siłę zapewniającą bujny wzrost i obfity urodzaj, która (przedstawiana w literaturze za pomocą stałych elementów deskryptywnych, takich jak kwiaty cytryn, zagajniki pomarańczowe, laurowe i mirtowe, zakodowanych już, a więc obciążonych określonymi wartościami symbolicznymi) współgra z najsłabszymi wstrząsami duszy, z drugiej zaś jako żywioł wyrzucający z wnętrza góry ogień, żywioł symbolizujący pierwotne moce. Podobnie dwojako odbiera podróżnik środowisko ludzkie, naznaczone kontrastem pomiędzy tętniącym życiem Neapolem a „martwymi” stanowiskami archeologicznymi, w których przetrwała starożytność i jak żywa odsłania się współczesność.

Minski jako pierwszy z poetów rosyjskich napisał wiersz poświęcony Wezuwiuszowi (*Wiezuwij*, 1881)²⁷. Ten długi utwór, podzielony na nieregularne strofy, przyjmujący cechy paraboli, zachowuje reminiscencje politycznych ideałów młodego Minskiego. Podwójna metafora ognia, odnosząca się do fałszywego wizerunku Włoch, jest typowa dla poety i dla innych symbolistów²⁸. W trakcie wspinaczki na wulkan podmiot liryczny — w odróżnieniu

²⁷ Wiersz został zamieszczony w zbiorze *Połnoje sobranije stichotworienij* (opublikowanym w 1907 roku), w części zatytułowanej *Bielyje noci*, tworząc w ten sposób związek między groźbą, która wisi nad Pompejami z powodu wulkanu wyrzucającego ogień, a świadomością presji, która panuje w stolicy nad Newą. Hercen w artykułach: *Moskwa i Petersburg* (napisany w 1842 roku, opublikowany w 1857 roku) i *Nowaja faza russkoj litieratury* (1864) wyraził przekonanie, że tylko atmosfera Petersburga mogła zainspirować Karła Briułłowa do namalowania słynnego obrazu *Ostatni dzień Pompei* (1830—1833).

²⁸ W wierszu napisanym około dziesięć lat później, zatytułowanym *Jużnyj poldień*, który, chociaż nie odnosi się do Włoch w sposób jednoznaczny, może być uznany za „włoski” na podstawie wspomnianych elementów deskryptywnych (ciepło słoneczne jest karmą dla soku winogron i dla trucizny aloesu).

od doświadczeń większości podróżników, którzy wchodzili na górę również po to, aby poszerzyć swoje pole widzenia — obserwuje zawężający się horyzont, aż do punktu, kiedy osiągnąwszy szczyt, staje twarzą w twarz z siłą natury, która powoduje wrzenie lawy i wyrzucanie ognia. Zaczyna się dialog, w którym podmiot liryczny pozdrawia „niszczyciela miasta”²⁹, sławionego przez wszystkich za to, że nie powstrzymał swojego skrywanego gniewu. Personifikowany Wezuwiusz odpowiada, że wieki i tysiąclecia są niczym wobec uśpionych sił, a następnie daje upust swoim emocjom, mówiąc, że żywił ludzi, używając terenów przez nich uprawianych, a oni sztychli z niego, gdy tymczasem w jego wnętrzu topił się granit i dojrzewało oburzenie, aż do momentu, kiedy wybiła godzina zemsty. Utwór kończy się opisem groźnej potęgi góry, w której wnętrzu wyczuwa się wrzenie i ścieranie się potężnych sił; przez wieki pokutujący żywioł przerwał sen, mimo że — jak mówi — trudno jest uleczyć ranę na granitowym sercu i oziębic wulkan³⁰.

W drugim wierszu poświęconym Wezuwiuszowi — *Wieżuwiuj* (1891), w którym podmiot liryczny przywołuje młodzieńcze podniecenie towarzyszące odbytej dziesięć lat wcześniej wspinaczce, panuje stan duchowego pogodzenia się. Być może stan ten poeta osiągnął dzięki „innemu życiu”, które prowadził w latach 1886—1890, przyjmując nowy system filozoficzny meonizmu, religię „nie-bycia”, której zasady przedstawił w opublikowanym w 1890 i 1897 roku traktacie pt. *Pri swietie sowiesti* (*W świetle świadomości*). Według tej doktryny tylko poprzez przekroczenie istnienia w celu unicestwienia się w nie-byciu, jako wyższej formie istnienia, dusza ludzka jest zdolna rozpoznać przelotny i przemijający charakter rzeczywistości. W stanie tym można poznać dogłębnie istotę zjawisk, jednocześnie zachowując obojętność wobec pragnień, względność przekonań i zdolność nadania nowych znaczeń najwyższym wartościom, jakimi są niezależność i wolność. Na początku lat osiemdziesiątych Wezuwiusz jawił się poecie jako siła, która rani na ludziach, dziesięć lat później — wywoływał rozczarowanie.

Prawdopodobnie z tego samego okresu pochodzi wiersz *Na rodinie tiepier...* (*Teraz w ojczyźnie...*), w którym poeta wspomina rosyjskie uroczystości wielkanocne. Myśląc z nostalgią o ojczyźnie, wyznaje, że oddałby za nią całą „ziemię cudów”: urok nocy, piękno zatoki, światła Neapolu, pachnące zagajniki cytrynowe i blask południowych gwiazd, które ogłaszają, że „łagodny Bóg” zmartwychwstał.

Te same motywy powracają w skromniejszej interpretacji *Sorrento* — utworze pożegnalnym poświęconym krainie, gdzie w każdym kamieniu „od-

²⁹ Warto odnotować, że Giacomo Leopardi w poemacie *La ginestra o il fiore del deserto* (1836) mówi o „niszczycielu Wezuwiuszu”.

³⁰ Motyw wyszydzanego Wezuwiusza, który doprowadza do ruiny Pompeje, jest również obecny w poemacie Majakowskiego *Obłoko w sztanach* (1914—1915).

dycha piękno”. Podmiot liryczny, wsłuchując się w wiatr wiejący o północy, po raz ostatni przywołuje Neapol, Pompeje, Wezuwiusz, cytrynowe ogrody i tym samym ogłasza triumf piękna tkwiącego w tych miejscach.

Obrazy znane z podróznego notatnika Goethego odnajdujemy w rosyjskich tekstach literackich: określenie „kraj cudes” łączy „wolszebnij kraj” Połonskiego z reminiscencjami epizodu „sorrenckiego” pochodzącego z opowiadania Turgieniewa *Tri wstriecki*. Rzecz dzieje się pewnej cudownej nocy, oświetlonej jaśniejącym księżycem i wielkimi lśnącymi gwiazdami. Narrator spaceruje deptakiem obsadzonym drzewami pomarańczowymi „o złotych kulach ciężkich owoców” i delikatnych białych kwiatach, które nasycają powietrze silnym aromatem, ciężkim, ale niewymownie słodkim. Wszystkie te elementy obejmuje wspólne określenie „cudesa” (cuda, cudowności). Jeszcze inną odmianę tego wyrażenia znajdziemy w trzech strofach wiersza *W sadach Italii (W ogrodach Włoch)*, 1903) Arsienija Goleniszczewa-Kutuzowa, utworu poświęconego Włochom jako krainie miłości. Poeta nazywa Italię wprost „ziemią zniewalającą” („plenitielnyj kraj”, od słowa „plen”, czyli niewola).

Atmosferę południowych Włoch oddają również inne wiersze napisane przez Minskiego w tym samym czasie: *Bleskom słońca...* (*W świetle słońca...*), *Jużnyj połdzień* (*Południe Południa*), *W oliwkowej roszcze* (*W gaju oliwnym*) i *U morja* (*Na brzegu morza*), które, chociaż pozbawione dokładnych wskazań miejsc, można zaliczyć do włoskiej serii. Osobne utwory poświęcił poeta Capri: *Lazurnyj grot* (*Lazurowa grota*) i *Arco naturale* (*Naturalny łuk*).

W wierszu *U morja* podmiot liryczny wyznaje, że już podczas pierwszego spaceru nad morzem odnalazł współbrzmienie z szumem wody i zrozumiał język pierwszej fali, jakby w tym miejscu przeżył swoje złote dzieciństwo i jakby tutaj poznał miłość i cierpienie. W południe siada nad brzegiem morza po to, by czytać Homera, którego heksametry łączą się harmonijnie ze śpiewem wody. Odtwarza też interpretację *Odysei*, jaką wyłożył Goethe w *Podróży włoskiej*, po powrocie z Salerno i Paestum³¹.

Harmonijny związek między obrazem fal morskich a wzruszeniami duszy tego, który je obserwuje, został już uchwycony przez Madame de Staël, która opisując spacer po Neapolu, zwróciła uwagę na arcymagiczną moc przyciągania przez morskie wody. Po krótkim nawiązaniu do ballady *Der Fischer* (*Rybak*, 1778) Goethego, w której dusza dostrzega własne ukryte aspiracje odzwierciedlone w nieprzeniknionej głębi fal, autorka snuje następujące refleksje:

³¹ Por. J.W. von Goethe: *An Herder* (Neapel, den 17. Mai 1787). In: *Idem: Italienische Reise*.

Cette puissance magique de l'onde ressemble, en quelque manière, au regard du serpent qui attire en effrayant. La vague qui s'élève de loin et se grossit par degrés, et se hâte en approchant du rivage, semble correspondre avec un désir secret du coeur, qui commence doucement et devient irrésistible³².

W 1891 roku spod pióra Mereżkowskiego wyszła seria „wierszy włoskich”, z których sześć odnosi się do Sorrento i Capri, Wezuwiusza i Pompejów i do których w 1896 roku dodany został drugi utwór poświęcony Sorrento.

Pierwszy wiersz zatytułowany *Sorrento* (1891) koncentruje uwagę czytelnika na pojęciu harmonii w naturze. Już w początkowych wersach zostają przeciwstawione obrazy odległych Pompejów i zagajników cytrynowych, wyrazisty kontur Wezuwiusza i aromatyczne złote owoce. Sorrento, które zanurza się w oddechu morza, jest urocze i wywołuje, podobnie jak w poematach Minskiego, wspomnienie pierwszej miłości. Podmiot liryczny opiera się pokusie zagłębienia się w pełnej nieodpartego uroku naturze i porównuje odwieczne piękno z chwilowym pięknem ukochanej, wyznając, że kocha jeszcze mocniej i z bezgranicznym oddaniem duszę tej, którą wielbi. Stosując powtórzenia tych samych rzeczowników, opatrzonych jednak przeciwnymi epitetami, autor pragnie przekazać myśl, że to, co posiada granice w czasie, jest równocześnie żywe i nieskończone. Motyw obojętności natury na cierpienia podmiotu lirycznego, wyrażony za pomocą synekdochy fal morskich, dominuje również w sześciu wersach wiersza *Capri* (1891).

W kolejnym związanym z wyspą utworze, zatytułowanym *Prazdnik swiatogo Konstancija* (*Uroczystość św. Konstantego*, 1891), poeta przedstawia szczegółowo i malowniczo uroczystości ku czci świętego, przywołując w końcowych strofach, oderwanych od głównego tematu wiersza, obrazy zagajników cytrynowych z Sorrento oraz morza, które — ponownie personifikowane — zostaje rozświetlone boskim uśmiechem, ale jest nieczułe na żywiołowe okazywanie radości przez ludzi.

W pożegnalnym wierszu *Addio, Napoli* (1891) autor jeszcze raz odtwarza widok Sorrento, posługując się często stosowanym w teatrze schematem. Na tle Wezuwiusza, z którego niczym ze spokojnego ołtarza ulatuje dym, zarysowują się zagajniki cytrynowe i złote brzegi. Akompaniament akustyczny to odgłosy morza, które brzmią jak muzyka organów. W tym utworze, któremu retrospektywnie zostaje nadana nazwa „skazka” (bajka), podmiot liryczny wyraża nadzieję, że pochwyci w tych wszystkich zjawiskach słowa pochodzące z serca Natury, która dzięki początkowej wielkiej literze zostaje skojarzona z Oceanem i Południem, tworzącymi triadę żywionych rzeczowników.

³² Madame de Staël: *Corinne, ou l'Italie*. księga XIII, rozdział 5.

W wierszu *Sorrento* (1896) sceneria nosi cechy *cliché*. Mimo zimowego pejzażu — oddającego okoliczności powstawania utworu — w czterech pierwszych strofach jest mowa o pomarańczowych laskach, przez które prześwituje „wieczny ogród Edenu” pachnący niezliczonymi owocami, o szepcie rwących strumieni i o cytrynowych ogrodach³³. Utwór kończy się wyznaniem podmiotu lirycznego, że tylko w takim miejscu jak to, przed obrazem bladej Madonny, nienasycone serce zdoła ponownie się modlić i uwierzyć w pierwotny błogostan i w rajska miłość.

Całkowicie inny nastrój panuje w utworze *Wieżuwij* napisanym w 1891 roku. Dominują tu atrybuty piekła (popiół, siarka, otchłań, obłoki wrzących oparów, podziemne grzmoty, ogień). Wezuwiusz nazwany zostaje „wielkim Chaosem” i „pierwszym rodzicem świata”. Jest „ślepą siłą natury”, której podmiot liryczny, w poczuciu dumy, rzuca wyzwanie — mimo że wulkan może zniszczyć istnienie fizyczne człowieka, to jego moc jest niczym w porównaniu z niegasnącą iskierką, którą Prometeusz rozniecił w wolnym sercu poety. W końcowej scenie utworu podmiot liryczny w melodramatycznej pozie (ostro krytykowanej przez Akima Wołyńskiego), podnosząc czoło do nieba, depcze stopami „starożytny Chaos, pierwszego rodzica świata”³⁴.

Z doświadczeniem obecności Wezuwiusza łączą się obrazy martwego miasta — Pompejów. W długim, składającym się z trzech części poemacie Mereżkowskiego pt. *Pompeja* (1891) przedstawione zostało zderzenie idylli ze ślepą siłą oraz obojętnością losu. Utwór ten, jak wiele innych tekstów literackich, nawiązuje do sceny ze słynnego obrazu K. Briułłowa *Poslednij dzień Pompei* (*Ostatni dzień Pompejów*, 1830—1833)³⁵, na który poeta nakłada swoje impresje, wzbogacając wiersz literackimi reminiscencjami.

Pierwsza część ukazuje obraz przypominający ziemski raj, mający cechy starożytnego świata, opisanego przez Gogola w artykule *Skulptura, żywopis i muzyka* (*Rzeźba, malarstwo i muzyka*, 1835): szczęśliwe miasteczko, w którym ludzie żyją beztrosko, kochają piękno i ziemskie przyjemności wnoszące do duszy dziecinna radość. Tu nawet wyposażenie gospodarstw domowych (np. amfory) zostało upiękkszzone ręką artysty, a termy wznoszą się niczym cesarskie pałace. Nad wszystkim maluje się przezroczysty błękit zatoki, i nawet śmierć nie wydaje się tu straszna. Dym z Wezuwiusza unosi się do nieba na kształt delikatnej chmury w kolorze różowym i nikogo nie przeraża w tej rozświetlonej zachodem słońca scenerii.

³³ Fakt, że jest to kalka literacka (*cliché*), został potwierdzony w długim utworze Walerego Briusowa pt. *Italija* (1902), w którym poeta opiewa Italię alpejską i Capri, charakteryzując każde miejsce za pomocą kilku symbolicznych elementów, a następnie otwiera wersy poświęcone Kampanii (której nie zobaczy przed rokiem 1908) obrazem „gajów cytrynowych”.

³⁴ Por. D. Mereżkowski: *Stichotworienija i poematy*. Petersburg 2000, s. 824, uwaga 129.

³⁵ Por. M. Böhmig: *Stowo i obraz, ili „Poslednij dzień Pompei” w zierkale chudożestwiennoj literatury*. „Slavica Tergestina” 2000, VIII, s. 111—125.

Druga część, krótsza od dwóch pozostałych, przedstawia erupcję wulkanu ukazaną za pomocą obrazów, które wydają się parafrazą scen z płótna Briułłowa, przenikniętą opisem, jaki Puszkina zawarł w wersach utworu *Wieżu wiew odkrył...* (*Wezuwiusz rozwarł gardziel...*, 1834)³⁶. W wersach Mereżkowskiego:

[...] pod deszczem ognia
Który padał na miasto, pod groźną chmurą popiołu,
Tłum oslepił od irracjonalnego przerażenia.

„deszcz ognia” zostaje zastąpiony „kamiennym deszczem” („kamienny doż”) z tekstu Puszkina, a „groźna chmura popiołu” wydaje się dosłownym odtworzeniem sceny z obrazu Briułłowa. Metafora Briułłowa z ognistym deszczem przywodzi też na myśl zniszczenie Sodom i Gomory, pogrzebanych pod deszczem siarki i ognia, oraz dantejskie piekło, gdzie ognisty deszcz jest karą dla sodomitów, lichwiarzy i bluźnierców³⁷. Trzy ostatnie wersy strofy malują obraz zniszczenia po kataklizmie: triumfuje śmierć, czas zatrzymuje się, milknie ostatni krzyk, tylko Wezuwiusz płonie w czarnej sadzy jak pochodnia Eumenid.

Z trzeciej części, która przenosi czytelnika do współczesności, odcytujemy wymiar metafizyczny: czas zmierza ku wieczności i na wszystkim odcisnięty został „wieczny strach chwili ostatecznej”. Utwór kończy się hymnem do „nagrobego piękna”, które nie jest ani martwe, ani żywe, ale wieczne jak rysy Meduzy zastygłe z przerażenia. W finalnych kwartynach, graficznie wyodrębnionych z całości strofy, jeszcze raz powtórzone zostają ostatnie wersy pierwszej części, tym razem w zmienionej, lekkiej formie. W ten sposób autor nadaje wizerunkowi Wezuwiusza, którego dym jaśnieje niegroźnym pięknem w zachodzie słońca, różowy i delikatny cień, który unosi się do nieba jak chmurka. Dokonując tego powtórzenia, Mereżkowski chciał być może, równocześnie z przekonaniem o ciągłości między idyllą a katastrofą, przekazać myśl o możliwości powtórzenia się tego tragicznego w skutkach wydarzenia.

Do głównych tropów tego utworu trzeba zaliczyć obojętność natury, a także obojętność bogów pogańskich wobec nieszczęść zsyłanych na człowieka. Motyw ten został mocniej zaznaczony w pierwszej wersji wiersza

³⁶ A. P u s z k i n: *Połnoje sobranije soczinienij w 16-ti tomach*. Moskwa—Leningrad 1937—1950 (t. 3, s. 332).

³⁷ Por. Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*, XIV, XV i XVII. O ileż inne są wrażenia Pawła Muratowa, który w 1908 roku rozpoczął wędrowkę po Włoszech. Zdaniem pisarza, zniszczenie Pompejów nie wydaje się dramatem, skoro miasto „nie było przeklęte jak Sodom i Gomora, a dusze jego mieszkańców nie zostały skazane na męki piekielne”. P. M u r a t o w: *Obrazy Italii...*, s. 150.

— tam epitet „niegroźny” odnosi się do tego samego dymu Wezuwiusza³⁸. Drugim nośnym tematem jest „nagrobkowe piękno”, kojarzące się z idea „umierania w pięknie”, współbrzmiającą z kultem estetyki zmarłych, tak szeroko rozpowszechnionym w sztuce i w literaturze dekadentyzmu i symbolizmu.

Inne postrzeganie katastrofy spowodowanej erupcją Wezuwiusza prezentują utwory, które nie „współzawodniczą” z płótnem Briułłowa, lecz akcentują motyw „umierania w pięknie”, intonując hymn o pięknie ciał skamieniałych pod popiołami i odgrzebanych po wiekach. W. Briusow w wierszu *Pompejanka* (*Mieszkanka Pompei*, 1901) mówi o „żywej rzeźbie wiecznych ciał”. Gorodiecki w utworze *Diewuszka iz Pompei* (*Dziewczyna z Pompei*, 1913) zwraca się w pierwszej osobie do dziewczyny, opiewając jej wdzięki i wyznając jej miłość swojej „nordyckiej i śnieżnej duszy”. Ostatnia kwartyna oddaje zamieszanie spowodowane wizytą w muzeum i widokiem szklanej trumny, w której spoczywa „żywa” dziewczyna.

Siergiej Gorodiecki jest również autorem krótkiego utworu zatytułowanego *Sorrento* (1913), w którym tytułowe miasto nie stanowi już synonimu ziemskiego raju. W czterech strofach przewija się motyw wyobcowania natury oraz nawoływanie do ciszy i do kontemplacji. Podmiot liryczny, przyjmując postawę sprzeczną z przekonaniem Minskiego wyrażonym w *Bleśkom słońca...*, przywołuje „dnie zamieszek i burz” i stwierdziwszy, że jest sam jeden pośród burz, kończy:

Nie dla nas tajemniczy spokój,
Kontemplacja nie dla nas.
Wojenny dym erupcji
Spowija naszą godzinę.

W interpretacji pejzażu okolic Neapolu, jaką daje Wiaczesław Iwanow, odnajdujemy toposy bardziej tradycyjne, choć czasem są one zaledwie naskikowane, a czasem jakby pod woalem reminiscencji literackich oraz mitologicznych. W utworze *Kuma* (1902) podmiot liryczny wspomina malownicze miejscowości Miseno i Baia, gdzie „wąski raj trzyma uwięzione nereidy”, i wyznaje, że woli profetyczną Kumę. Następnie kieruje spojrzenie na bezmiar morza, którego strzegą „cienie skał Gaety” i „namiot Ischii”, wreszcie przenosi wzrok na Campi Flegrei, które przyjmują piekielne konotacje w określeniach: „rozpadliny Orkusa” i „nieruchome wody Acheronu”. Oddech Jeziora Awernijskiego pozwala odczuć „bliskość chłodu Hadesu” i przywołuje wspomnienie dnia, w którym Eneasza słuchał przepowiedni Sybilli.

³⁸ Por. D. M e r e ż k o w s k i: *Stichotworienija i poemty...*, s. 824, uwaga 130.

W utworze *Sfinks gladit* (*Sfinks patrzy*, 1902) Iwanow, nawiązując do mitu o Danae, na którą pada złoty deszcz Zeusa, szkicuje obraz o zabarwieniu erotycznym, wizerunek ziemi i morza rozognionych światłem zachodzącego słońca. Wyspa Capri zostaje nazwana „harmonijnym Sfinksem”, „cieniem wyrzeźbionej zagadki”. Motyw Sfinksa burzący skojarzenie Capri z ziemskim rajem i nadający wyspie tajemniczy, niepokojący charakter pochodzi z dwutorowej tradycji związanej z *Podróżą włoską* Goethego. Łączy się w ten sposób z powieścią *Tytan* (*Titan*, 1800—1802) Jeana Paula, w której czytamy: „Wybijała Capri jak Sfinks spoczywała ciemna w wodzie na horyzoncie i strzegła wejścia do zatoki”³⁹.

Porównanie ze Sfinksem przeniknęło do poezji rosyjskiej prawdopodobnie za pośrednictwem tekstu Gregoroviusa, który w części otwierającej *Wędrowki po Włoszech*, poświęconej wyspie Capri, cytuje motyw z dzieła Jeana Paula. Następnie dodaje: „Mnie ta piękna wyspa, gdym na nią patrzył z łądu, przypominała antyczny sarkofag, którego boki zdobią eumenidy o wężowo wijących się włosach, a w nim spoczywa Tyberiusz”⁴⁰.

Metafora Sfinksa pozwoliła Gregoroviusowi zauroczonemu oglądanym pięknem, pamiętającemu jednak o niespokojnej przeszłości, podkreślić zagadkowy urok Capri i pogodzić przeciwieństwa w naturalnej harmonii wyspy. Gregorovius połączył wymiar ponadczasowego „ziemskiego raju” z historycznym wymiarem przeszłości naznaczonej rozkoszami zmysłów.

W twórczości Rosjan wizerunek Sfinksa odnajdujemy jeszcze w opowiadaniu Iwana Bunina *Ostrow Sirien* (*Wyspa Syren*) z 1932 roku, poświęconym Capri, w którym streszcza jego istotę do trzech określeń: „Lazurowa grot”, Tyberiusz, Krupp⁴¹. Charakteryzuje wyspę za pomocą epitetów „boska” i „dzika”, pisząc, że „Capri podnosi się z łona morza jak leżący Sfinks[...]”⁴².

Wierniejszy wzorcom tradycyjnym jest poemat *Italija* (1914) Siergieja Michajłowicza Sołowjowa, w którym autor, krewny Błoka i przyjaciel Andrieja Biełego, poeta, pisarz religijny, zakonnik do 1916 roku, odwołuje się zarówno do *Italjanskich wpiечатlenij* (*Wrażenia włoskich*) Rozanowa, jak i do *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa, ponadto dołącza pewne wspomnie-

³⁹ Jean Paul: *Werke*. Hrsg. von N. Miller. Bd. 3. München 1980, s. 614.

⁴⁰ F. Gregorovius: *Wandregjahre in Italien*. München 1967, s. 546.

⁴¹ Friedrich Alfred Krupp, potentat przemysłu stalowego, w latach 1898—1902 przebywał — z przerwami — na Capri. Szczodry dla mieszkańców wyspy, uwielbiał otaczać się miejscowymi młodzieńcami, z którymi organizował dziwne spotkania w grotach wyspy, aż do chwili, kiedy wybuchł skandal, który osiągnął punkt kulminacyjny wraz z gwałtowną śmiercią bohatera, być może samobójczą.

⁴² I. Bunin: *Ostrow Sirien*. W: I d e m: *Sobranije soczinenij w 9-ti tomach*. Moskwa 1965—1967, t. 7, s. 281. *Ostrow Sirien* jest również tytułem pierwszej części tomu A. Lozina-Lozinskiego: *Odinczestwo. Kapri i Neapol...*

nie z dzieciństwa⁴³. Trzy spośród siedmiu rozdziałów zostały poświęcone miejscom włoskim: Neapolowi (rozdział IV), Sorrento (rozdział V) i Pompejom (rozdział VI).

Neapol, który tchnie duchem Grecji i Egiptu, gdzie mieszkają się narody, dla Sołowjowa, tak jak i dla Muratowa, nie jest Europą, lecz Orientem. Scenerię ponownie tworzą gaje cytrusowe i oliwne. Część środkowa rozdziału stanowi opis wycieczki na Campi Flegrei. Wizyta ta wywołuje w umyśle podmiotu lirycznego obrazy z piekła rodem i wzbudza refleksję na temat końca świata i sądu Bożego. Rozważania rozpoczynają się wspomnieniem uczty Trymalchiona:

Oto ziemia, w której żył Trymalchion,
[...]
Gdzie wszyscy czcili wewnątrz boga.

W tej krainie „trujących oparów, rozwiązłości, wystawnych uczt”, określonej jako „użasny kraj” (okropna ziemia) i „adaska strana” (równina piekielna) i pozostającej w oczywistym kontraście z określeniem „kraj cudes”, kara Boża jest wszędzie widoczna. Grozę budzi zarówno dym z wrzącej Solfatary, który przerażał już poetę Afanasija Feta⁴⁴, jak i stalowa powierzchnia Jeziora Awernijskiego. Opis występku i następującego po nim sądu Bożego kończy autor metafizycznymi refleksjami na temat losu ziemskiego, który jest podobny do bagna unoszącego się na morzu rozżarzonej lawy. Podróżny po powrocie do Neapolu doznaje przyjemnej ulgi. Miasto jest tu nazwane poetyckim imieniem Partenopy — i najpierw przedstawione jako dziewczyna pogrążona w rozkosznym śnie wiosennym, a później jako uczuciowa przyjaciółka, która pozostaje wiecznie młoda. Sorrento, ponownie sprowadzone do wizerunku pomarańczowego ogrodu, rozsiewającego aromat owoców, wywołuje także u Sołowjowa młodzieńcze wspomnienia czystych i pełnych emocji marzeń sennych. Tak jak wiele lat wcześniej, podmiot liryczny schodzi ku morzu przez zstępujące groty, pokonując jakby drogę wiodącą w głąb piekieł. Odbywa w ten sposób podróż do własnej przeszłości, podczas której przeżywa wspomnienie pierwszego spotkania z Homerem i emocje wywołane pięknem Afrodyty z Capri, której zadziwiającą historię zdaje się przypominać morze. Łańcuch skojarzeń morze — młodość — Homer dostrzeżemy również w krótkim utworze Minskiego *U morja*, który wpisuje się w nurt refleksji zapoczątkowanych przez Goethego⁴⁵.

⁴³ Niektóre obrazy, jak ten przedstawiający cuchnące na ścieżkach wielkiego ogrodu pomarańcze i cytryny, pochodzą ze wspomnień z dzieciństwa. Por. S. Sołowjow: *Dietstwo. Iz wspomnianij*. „Nowyj mir” 1993, nr 8.

⁴⁴ Por. A. Fet: *Moi wspomnianija*. T. 1. Moskwa 1890, s. 176—177.

⁴⁵ Por. N. Minski: *Stichotworienija*. Petersburg 1896, a także: J.W. von Goethe: *Aus der*

Pompeje z VII rozdziału *Italii* Sołowjowa przedstawione są jako miejsce śmierci i kraina grobów, gdzie zachowała się jednak „jasność starożytnych linii”. Znajdziemy tu również szczegółowy opis zmysłowej atmosfery, jaka przenikała miasto, w którym obok świątyni stał dom publiczny, a odwołanie do wyobraźni tańców nagich kobiet omotanych winoroślami budzi w zwiedzających „starożytną bestię”. W utworze Sołowjowa romantyczna tęsknota za starożytną Italią ustępuje miejsca pragnieniu pogrzebania przeszłości i uniemożliwienia zmartwychwstania starożytności. Autor kończy ten rozdział w duchu słowiańskim: zaproszeniem do zamknięcia starożytnych grobów i niebudzenia zmarłych, skoro ich zaraza rozprzestrzeniła się w Europie i Pompeje są zakażone „grobową trucizną”. Ostatnie cztery wersy wprowadzają atmosferę bolesnego pogodzenia się: teraz, kiedy Pompeje śpią po zakończeniu uczty i po upuszczeniu pucharu, czarne cyprysy na tle błękitnego nieba emanują spokojem, a zwiedzający, ze smutnym uśmiechem na ustach, żegna się z „najpiękniejszym grzesznym popiołem”.

Obecne w utworze Sołowjowa, tak jak w innych „włoskich” wierszach powstałych na przełomie XIX i XX wieku, obrazy pochodzące od Goethego oraz dantejska idea schodzenia do piekieł zostały wzbogacone i zinterpretowane na nowo. Wizje piekła są rozciągnięte poza Wezuwiusz na inne miejscowości okalające Neapol, natomiast nad Sorrento, zazwyczaj opisywanym jako raj, mocny zapach nie unosi się teraz z kwiatów cytryn, ale ze zgniłych owoców, które cuchną ukryte w trawie.

Tę nową wizję południowych Włoch, chociaż nadal dwubiegunową, to jednak odartą z atmosfery mitycznej, zaprezentował również Bunin. Jego wiersze, zwłaszcza te poświęcone Pompejom i Capri, mówią, że starożytność utraciła ostatecznie swój urok, a ślady popiołu znajdują się także w miejscach, które do niedawna przypominały raj. W sonecie *Pompieja* (*Pompeje*, 1916) miasto zostaje nazwane „nudniejszym od pustych grobów”, „bardziej martwym i czystym niż nowe muzeum”, a podmiot liryczny, całkowicie oddany wiosennym doznaniom *hic et nunc* wiosny, głosi miłość do życia.

W nieregularnych strofach utworu *Kapri* (*Capri*, 1916), wyspa, niegdyś obiekt tęsknoty i marzeń o wolnym życiu w słonecznej krainie, została przedstawiona w niecodziennej, zimowej aurze. Gdy na zewnątrz szaleje nawałnica i wyspa jest smagana porywami wiatru, podmiot liryczny, zamknięty w ciszy swojego gabinetu, pozostaje tylko biernym obserwatorem kwiatów chłostanych za oknem strugami deszczu. Również wtedy, kiedy wreszcie nadchodzi wiosna i wichura cichnie, kiedy rozkwitają pąki migdałowców i kiedy przybywają turyści w białych butach i w kapeluszach panama, podmiot liryczny nie znajduje ukojenia, lecz marzy o udaniu się dalej na połu-

dnie, na Sycylię, do Grecji i Palestyny. Popiół z kominka w opustoszałym już gabinecie jest jedynym świadkiem minionej pory i, być może, przeszłości, która rzuca swój ponury cień na teraźniejszość. W ten sposób jeszcze raz zostaje przywołane wspomnienie zimy, ale nasuwają się również inne skojarzenia: popiół to ślad wygaszonego dawno ognia, to atrybut piekła, albo wreszcie — tradycyjny znak świata śmierci symbolizowanego przez Pompeje i Wezuwiusz.

Ta ostatnia refleksja łączy się z rozważaniami Gregoroviusa zawartymi w *Wędrownkach po Włoszech*. Tam metafora popiołu została użyta do opisu katakumb w Neapolu i rozwija się w przemyślenia na temat historii chrześcijaństwa. Fragment mówiący o tym, że zrodzone w katakumbach chrześcijaństwo zachowało swój żałobny charakter, rozprzestrzeniając swoją „po-grzebową” specyfikę życia na świecie, kończy się przepowiednią: „Z tej katakumby więcej posypie się na świat popiołu — popiołu żałoby — niż go Wezuwiusz wysypał na Pompeje”⁴⁶.

Również w tekstach Bunina obraz spopielonego żaru w kominku w opuszczonym gabinecie oraz wspomnienie ostatniego widoku kwiatów kołyszących się na tle błękitnawej „pustyni morskiej” szepcze jakby *memento mori* — fałszywą nutę w poezji poświęconej południowej Italii.

Wiersz *Grot* (*Grota*, 1916), znany również pod tytułem *Kapriskij grot* (*Grota na Capri*) i poświęcony Błękitnej Grocie, obfituje w epitety i przeciwstawne czasowniki, które kreślą dwuznaczny i niemal groźny obraz. Fala, „kryształowa”, ale również „ciężka”, „liże” głązy i zbliża się do garbatej skały, rośnie, wysysając z niej piżmo w kolorze krwi, i wreszcie pełza jak wąż boa w otworze groty. Porównanie z wężem boa potwierdza struktura utworu, składającego się z jednego karkołomnego zdania, które się wije na długości trzynastu wersów. Równie dwuznaczne jest zachowanie tanecznego kręgu najad, które rzucają się w ciemne wody z krzykiem grozy na przemian ze śmiechem.

Ambiwalencja nastrojów i uczuć dominuje również w krótkim utworze *Wid na zaliw* (*Widok na zatokę*, 1917), który opowiada o jednym zimnym i deszczowym dniu wiosennym na Capri. Podmiot liryczny patrzy na zatokę z ogródka przy tawernie, popijając popularne miejscowe wino o lekkim posmaku siarki. Jedynym promykiem na horyzoncie są kwitnące migdałowce. Odległe miasta zlewają się w bieli, nie odróżniając się od błękitnawej mgły zatoki.

W wizji Bunina kontrasty klimatu związane z Neapolem i jego okolicą są tak wyraźne, że autor czyni je przedmiotem stałej charakterystyki lub stale powtarzanej frazy. Również w jednym z ostatnich utworów, w sonecie *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (1947), podmiot liryczny, rozpamiętu-

⁴⁶ F. Gregorovius: *Wędrownki po Włoszech...*, s. 515.

jąc z łagodną melancholią dni spędzone w okolicach Neapolu, nie omieszkają przypomnieć już w dwóch pierwszych wersach o uczuciu chłodu i wilgoci. Poeta oddaje konsekwentnie kontrast obrazów i dwoistość odbieranych wrażeń. Ogrody w dolinach, wspomniane w jedynym wersie, zaczynają różowieć, a następnie ich urok zostaje przeciwstawiony groźnym chmurom schodzącym na góry, których opis zajmuje trzy strofy wiersza.

Podsumowując przedstawione analizy, można powiedzieć, że mit południowych Włoch obecny w poezji rosyjskiej z przełomu XIX i XX wieku budowany był z elementów deskryptywnych pochodzących z dość ograniczonego repertuaru motywów i wątków, wśród których przewijają się obrazy zaczerpnięte z tekstów Goethego, reminiscencje dantejskie, a także atmosfera i sugestie pochodzące z utworów Madame de Staël i Ferdynanda Gregoroviusa. Elementy te, połączone we wspólną wizję, wzbogaconej odwołaniami do sztandarowych dzieł literatury rosyjskiej, prawie niezmienione, przetrwały ponad trzy dziesięciolecia, utrwalając się często w postaci literackich *clichés*, które jednak nie tracą mocy przywoływania licznych skojarzeń. Dopiero podczas wojny obrazy te poddano przewartościowaniu i reinterpretacji, wskutek czego porzucono dotychczasowe skojarzenia konwencjonalne, a odkryto nieznane aspekty *genius loci* Neapolu i jego okolic.

Przekład: Aneta Chmiel

Konsultacja rusycystyczna: Andrzej Polak

Indeks nazwisk

A

Abelard Pierre (zm. 1142) 64
Achmatowa Anna 143
Acton Ferdinand Richard, sir 132, 135
Agamben Giorgio 77
Agryppina (Vipsania Agrippina, 17 przed
Chr.—33 po Chr.) 24
Ajello R. 135
Ajschylos 90
Aleksander Wielki 48
Alfieri Vittorio 73
Alisio Giancarlo 70
Anaksymander 123
Anders Jarosław 18
Andriejew Leonid 142
Ankwiczówna Henrietta 13
Annienski Innocenty Fiodorowicz (1856—
1909) 142—144
Auber Daniel 115
Awierieczenko Arkadij 142
Axelos Kostas 86

B

Baccher Gerardo (Backer) 38
Bakst Lew S. (właśc. L.S. Rozenberg,
1866—1924, malarz, scenograf) 142
Baldacchini Saverio 73
Balzac Honoré, de (1799—1850) 17, 31
Baragia Friderik 34
Bardon H. 48

Barrell John 7
Barrès Marice 52, 53
Barycz Henryk 17
Beccaria Cesare 129, 132, 134
Bécu Salomea 18
Belluci N. 71, 74
Benjamin Walter 77
Benoit Philipe 70
Bergin Thomas 126
Bettinelli Saverio (1718—1808, pisarz
jezuicki) 65, 66, 68
Bieły Andriej (właśc. Boris N. Bugajew,
1880—1934) 142, 153
Bierdiajew Mikołaj 44, 139
Biliński Bronisław 14
Binni W. 73
Blake William 87—92, 94
Błok Aleksander Aleksandrowicz (1880—
1921) 142, 153
Bobrowski Johannes 55
Bohanec F. 30
Böhmig Michaela 150
Boiardo Matteo Maria (1441—1494) 63,
64
Borkowska Ewa 113
Botti F.P. 71
Boulanger Georges Ernest Jean Marie
(1837—1891) 129
Bragia L. 142
Brighenti Pietro 78

Brioschi F. 67
 Briułow Karł Pawłowicz (właśc. Karl Brulleau, 1799—1852, malarz rosyjski) 146, 150—152
 Briusow Walery Jakowlewicz (1879—1924) 142, 143, 150, 152
 Bunin Iwan Alesiejewicz (1870—1953) 142—144, 153, 155, 156
 Bunsen Carl 78
 Byron George Gordon 10

C

Camus Albert 57
 Canaletto (właśc. Bernardo Bellotto, 1721—1780) 13
 Canetti Elias 57, 58
 Cankar Ivan 30
 Capello Emidio 73
 Capeo di Lucignano Pietro (1796—1868) 64
 Capponi Gino 72
 Caracciolo Domenico 131
 Caracciolo Francesco 41
 Carratelli Pugliese G. 71
 Cassani Silvia 83
 Castoriadis Cornelius 125
 Cavaliero Roderick 115
 Celan Paul 59
 Cenzorynus (właśc. Censorinus, gramatyk rzymski z III w.) 46, 47
 Cerbo Anna 68
 Chateaubriand François René 12, 17, 140, 144, 145
 Chmiel Aneta 37, 81, 157
 Cieplińska Halina 124
 Cioran Émile M. 33
 Circeo E. 77
 Clare John 7
 Colletta Pietro (1775—1831) 78
 Costanzo M. 77
 Croce Benedetto (1866—1952) 40, 41, 70
 Cuoco Vincenzo (1770—1823, polityk, eseista, jurysta) 38
 Curtis David 125
 Custine Astolphe de (1790—1857) 13

Cyceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) 24, 48

Czartoryski Adam Kazimierz 17

D

Damiani Rolando 70, 72
 Dante Alighieri 141, 143—146, 151
 Delfico Melchiorre 131
 Dell'Aquila Michele 67
 Dernałowicz Maria 10
 De Robertis Domenico 65
 De Robertis Giuseppe 65, 70
 Derrida Jacques 101, 120, 121, 126, 127
 De Sinner Louis 76, 79, 80
 De Soccio Giuseppe 68
 Dickstein-Wieleżyńska Jadwiga 116
 Domeyko Ignacy 21
 Dumas Aleksander ojciec 38—42
 Dürer Albrecht (1471—1528) 111

E

Eckermann Johann Peter (1792—1854) 10
 Eliade Mircea 61
 Eurypides 90

F

Fabris Pietro 113
 Faustini Modesto (malarz) 40
 Ferdynand IV Burbon, król 41
 Ferraris A. 71
 Ferri Ferdinando 38, 39
 Ferrucci F. 69
 Fet Afanasij Afanasjewicz (1820—1892) 142, 154
 Filangieri Gaetano 129, 131—134, 136
 Firpo L. 134
 Fisch Max 126
 Folin A. 68
 Freud Zygmunt (Sigmund) 127

G

Gaj Jakub 18
 Gajduk W. 142
 Galanti Giuseppe Maria 131

Galiani Ferdinando 131
 Galimberti C. 68
 Gałęcki Jerzy 12
 Garczyński Stefan (1805—1833) 18
 Garzonio S. 139
 Genovesi Antonio (1713—1769, pisarz,
 filozof, ekonomista) 64, 129, 131,
 135
 Gentile Salvatore 113
 Gigante Giacinto 70
 Giordani Pietro 78
 Gippius Zinaida 142
 Gissing George 119
 Giuliani R. 140
 Glagol S. 142
 Glavan Polona 30
 Glusakowa J. 142
 Gmelin Otto (1886—1940) 100, 109
 Gniazdowski Andrzej 85
 Goethe Johann Wolfgang, von 9, 10,
 12—14, 44, 63, 69, 72, 73, 97, 98,
 100, 101, 105, 112—116, 140, 142,
 144—146, 148, 153—155, 157
 Gogol Nikołaj Wasiljewicz (1809—1852)
 150
 Goleniszczew-Kutuzow Arsienij 148
 Gombrowicz Witold 55
 Gorecki Antoni 23
 Gorki Maksim (Gorkij, właśc. Alek-
 siej Maksimowicz Pieszkow, 1868—
 1936) 142
 Gorodiecki Siergiej Mitrofanowicz
 (1884—1967) 142, 143, 152
 Gregorovius Ferdynand Adolf (1821—
 1891) 59, 140, 141, 145, 153, 156,
 157
 Grocjusz Hugo (właśc. Huig de Groot,
 1583—1645) 135
 Grudzińska-Gross Irena 13
 Gumilow Mikołaj Stiepanowicz (1886—
 1921) 142—144
 Guze Joanna 57

H

Hart Henry Engel 70
 Härtling Peter 44, 58

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 130
 Heidegger Martin 44, 45, 85, 99
 Held Klaus 85, 110
 Heraklit z Efezu 86, 123
 Herberstein Sigismund (autor nowoła-
 ciński) 28, 29
 Hercen Aleksandr Iwanowicz (1812—
 1870) 146
 Herder Caroline 44
 Herder Johann Gottfried 82, 149, 156
 Hertz Paweł 17, 59, 141
 Hezjod 82
 Hieng A. 30
 Hobbes Thomas 125
 Hof Walter 51
 Holbein Hans 111
 Hölderlin Friedrich 101
 Homer 12, 148, 154
 Hörner Friedrich 69
 Hribar Tine 33

I

Imbriani Matteo 63
 Iwanow Waczesław Iwanowicz (1866—
 1949) 142, 143, 152, 153

J

Jaesrich Hellmuth 58
 January, św. (męczennik, patron Nea-
 polu, zm. 305) 17, 43, 59, 104
 Januszczyńska Hersylia 15, 18
 Jareńko-Pytowska Zofia 55
 Jean Paul (właśc. Johann Paul Frie-
 drich Richter, 1763—1825) 153
 Jermosina Galina 138
 Jones Thomas 113
 Jünger Ernst (1895—1998) 60, 61,
 84—86, 92
 Juszczyk Wiesław 87

K

Kadłubek Zbigniew 50
 Kania Ireneusz 61, 77
 Kant Immanuel 12, 108, 109, 135
 Kara-Murza A. 139, 140
 Karol III Burbon, król 130, 131

Karpuszczenko Ludmiła 138
 Kartezjusz (właśc. René Descartes) 135, 136
 Kasprzysiak Stanisław 77, 79
 Katon Starszy (Marcus Porcius Cato Maior) 48
 Katullus (właśc. Caius Valerius Catullus) 48
 Klun Vinko Fereri 34
 Knoblehar Ignacij (1819—1858, misjonarz afrykański zmarły w Neapolu) 34
 Kochanowski Jan 12
 Komarowski Wasilij 143
 Komolowa N. 142
 Konopnicka Maria 83, 84, 92, 93, 103, 108, 109, 117, 120, 123, 124
 Korolenko Włodzimierz 142
 Kosovel Srečko 31
 Kovačič Lojze 30
 Kowalska Małgorzata 100, 101
 Kozak Jolanta 45
 Krasieński Zygmunt 9, 17—19, 24, 25
 Kreft H.-W. 141
 Krońska Irena 12
 Krupp Friedrich Alfred 153
 Krzeczkowski Henryk 13
 Krzemieniowa Krystyna 117
 Krzyżanowska Zofia 96
 Krzyżanowski Julian 83
 Kucz Anna 42, 137
 Kundera Milan 33
 Kunicki Wojciech 60, 85
 Kuprin Aleksander 142

L

La Capria Rafaele 137
 Landi P. 67
 La Pira Gioacchino 115
 Lappo-Danilevski K. 138
 Lebediewa Olga 138
 Leibniz Gottfried Wilhelm 135, 136
 Leopardi Giacomo 63—85, 107, 116, 147

Leopardi Monaldo (1776—1847, pisarz, ojciec Giacomina Leopardiego) 67, 73, 74, 79
 Levstik Frank 30
 Liberatore Raffaele 73
 Ligenza Henryk 17, 25
 Locke John 135
 Lorraine Claude 7
 Lozina-Lozinskij A. 142, 153
 Luchmanowa N. 142
 Luter Marcin (właśc. Martin Luther) 111
 Lwow N.A. 138

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 88
 Łukaszyk E. 101

M

Macry Paolo 76, 79
 Madame de Staël (właśc. Germaine Necker baronowa de Staël-Holstein) 14, 24, 63, 68, 72, 75, 82, 140, 141, 148, 149, 157
 Maestri Adelajda 76
 Majakowski Władimir Władimirowicz (1893—1930) 147
 Makowski Stanisław 15
 Malewski Franciszek 14, 16
 Man Paul, de (1919—1983) 77
 Manzoni Alessandro 132
 Márai Sándor 55, 56, 59, 60, 62, 122, 123
 Marchese Luigi 70
 Maria Karolina Habsburg, królowa 131, 135
 Marion Jean-Luc 89, 103
 Mariusz (Caius Marius, 156—86 przed Chr.) 24
 Martianus Capella (autor *Zaślubin Fiologii z Merkurym*) 47
 Mazzarino A. 48
 Mejer M. 142
 Mérat Švigelja Brina 31, 32
 Mereżkowski Dmitr Siergiejewicz (1866—1941) 142—144, 149—152

Merleau-Ponty Maurice 99, 100, 106, 117
 Mianowski Jerzy 15
 Mickiewicz Adam 9—26
 Mielikowski Stefan Szczęsny 17, 25
 Migasiński Jacek 100
 Migliar Vincent 70
 Miller Norbert 153
 Milton John 95
 Miłosz Czesław 43
 Minski Mikołaj Maksimowicz 142—144, 146, 148, 149, 152, 154
 Mizera Janusz 99
 Mojżesz 12
 Molina Luisa, de (La Sanfelice) 38—42
 Mombert Sarah 42
 Monteskiusz (właśc. Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, 1689—1755) 133, 135
 Moreau Jeanne 31
 Mrówczyński Piotr 101
 Müller A. 123
 Müller Rudolf 69
 Muratow Paweł 139, 140, 142, 151, 153, 154

N

Nawarecki Aleksander 113
 Nelson Horatio 130
 Netz Feliks 55
 Niemcewicz Julian Ursyn (1758—1841) 17
 Nietzsche Friedrich 49, 51, 108—112, 122, 123—126
 Niola Marino 83
 Nitka Małgorzata 113
 Nobile Agnello 132
 Nobile G.G. 73
 Norwid Cyprian Kamil 18, 19

O

Odynec Antoni Edward 9—26
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 52
 Ortega y Gasset José 50
 Osti Josip 33

Ottonieri Filippo 77
 Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) 94

P

Pacello G. 63
 Pacini Giovanni 115
 Pagano Francesco Mario 128—137
 Palmieri Giuseppe 131
 Palmieri Salvato 38
 Paprocki Henryk 44
 Parnicki Teodor 49, 50
 Patierno Alvio 42
 Pelc Jerzy 83
 Pergolesi Giovanni Battista 116, 117
 Petrarca Francesco 107
 Pirandello Luigi (1867—1936) 77
 Placelli V. 68
 Platen August hr. von (właśc. Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde) 43, 61, 74, 75
 Platon 48
 Poerio Alessandro 64
 Poerio Carlo 64
 Polak Andrzej 157
 Połonski Jakow Pietrowicz (1819—1898) 145, 148
 Pomorski Adam 104
 Popov Novak Irena 34
 Potocka Delfina 17
 Potthoff Wilfried 140, 143
 Poussin Nicolas (1593/1594—1665) 7
 Prenovitz Eric 126
 Prešeren France 30
 Prete Antonio 68
 Prokopiuk Jerzy 12
 Przybyłowska Maria 57
 Pseudo-Longinos 12
 Puk Marlina 94
 Puszkina Aleksander Siergiejewicz (1799—1837) 144, 151

R

Racinaro R. 135, 136
 Rakowska Maria 53
 Ramondino F. 123

Ranieri Antonio 76, 79
 Ranke Leopold, von 123
 Rao Anna Maria 41, 42
 Rautenstrauchowa Łucja 24
 Reszke Robert 101
 Riccardi C. 132
 Riemizow Aleksiej 142
 Rilke Rainer Maria 83, 104
 Rosa Salvator 111, 115, 118—120
 Roth Philip 45, 46
 Rousseau Jean-Jacques (1712—1778) 129
 Rozanow Wasilij W 142, 153
 Ruskin John 111—115, 118, 119
 Rymkiewicz Jarosław Marek 16

S

Saba Umberto 31
 Šalamun Tomaž 31
 Salinero Camila 42
 Sallmann Klaus 47
 Sapio Maria 83
 Sauer Carl O. 7, 8
 Sawrymowicz Eugeniusz 15
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 116, 117
 Schiller Friedrich, von 12
 Scypion (Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus Minor, 185—129 przed Chr.) 24
 Shakespeare William 20
 Shallcross Bożena 13
 Shelley Percy Bysshe 113, 114
 Sinko Tadeusz 12
 Sirovski V. 139, 140
 Skirecki H. 56
 Skubic Andrej 30
 Sławek Tadeusz 54
 Słowacki Juliusz 14—16, 18—20, 23, 24, 72, 82, 95—109, 115—117, 123, 124
 Smith James 89
 Sofokles 90
 Solari Gioele 134
 Sołogub Fiodor (właśc. F.K. Tietiernikow, 1863—1927, pisarz ros.) 142

Sołowjow Siergiej Michajłowicz 153—155
 Sołowjow Władimir Aleksandrowicz 144
 Sontag Susan 18
 Speziali Vincenzo 137
 Spinoza Benedykt (właśc. Baruch d'Espinoza) 56
 Srebrny Stefan 90
 Stabryła Stanisław 90
 Staff Leopold 108
 Staszic Stanisław (1755—1826) 17
 Stella Antonio Fortunato 78
 Sternklar Leon 95, 104, 107, 127
 Strada V. 139, 140
 Strzeмиński Władysław 112
 Suchodolski January 19
 Sudolski Zbigniew 15, 24
 Svit Brina 33
 Swetoniusz (właśc. Caius Suetonius Tranquillus) 60
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szondi Péter (1929—1971) 58, 59
 Szymanowska Mickiewiczowa Celina 18
 Szymutko Stefan 50

Ś

Środa K. 90
 Świątkiewicz Wojciech 54

T

Taine Hipolit 140
 Tansillo Luigi (1510—1568, poeta) 65
 Tanucci Bernardo 131
 Tasso Torquato 63—65
 Taubes Jakob 58, 59
 Thibon Gustav 52
 Thoreau Henry David 124
 Tiedemann Rolf 77
 Tocqueville Alexis (1805—1859) 13
 Tołstoj Aleksy 142
 Tommassini Antonietta 76
 Trubnikow A. 138

Turgieniew Iwan Sergiejewicz (1818—1883) 143, 148

Twain Mark 114, 115, 118

Tyberiusz (właśc. Tiberius Claudius Nero, cesarz rzymski w latach 14—37) 24, 60, 153

V

Vattimo Gianni 101, 121

Vernant Jean-Pierre 90

Verne Jules (1844—1896) 15

Verri Pietro 134

Vico Giambattista (1668—1744) 125, 126, 129, 130

Vida Lepa 33

Vieusseux Giampietro 81

Vitiello Vincenzo 101

Voltaire (1694—1778) 129

Vraz Stanko 33

W

Walser Robert 88, 89

Weil Simone 52

Wejnberg P.I. 140

Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 17, 48, 52, 106, 107

Wesołowska Elżbieta 94

Wierieszczagin W. 138

Wilkomm Ernst 51

Wilkoń Teresa 72

Willis J. 47

Witte Karol 24

Wojcieszak Janusz 101

Wołoszyn Maksymilian (właśc. Maksymilian Aleksandrowicz Kirijenko-Wołoszyn, 1878—1932) 142

Wołowski Franciszek 18

Wołynski Akim 150

Worowska Teresa 55, 62, 122

Wyatt David 8

Wycisło Janusz, ks. 54

Z

Żabjek Aleksandra 28

Zabłudowski Tadeusz 59, 141

Zaniboni Eugenio 69, 73

Ż

Żukowski Wasilij Andriejewicz 140

Żyrmunski Wiktor Maksimowicz (1891—1971) 140, 145

Sporządził Zbigniew Kadłubek

Il *Genius loci* nella cultura europea:
La Campania e Napoli. Saggi comparativi.
A cura di Tadeusz Sławek e Aleksander Wilkoń
con il contributo di Zbigniew Kadłubek

Riassunto

Il testo "Il *Genius loci* nella cultura europea: la Campania e Napoli. Saggi comparativi" è il frutto della collaborazione tra gli studiosi di Napoli (Università "L'Orientale") e di Katowice (Università di Slesia) nell'ambito del progetto di ricerca "Genius loci", diretto dal prof. libero docente Aleksander Wilkoń e dal prof. ordinario libero docente Tadeusz Sławek (autori dell'*Introduzione*). Il volume presenta due edizioni: quella italiana (*Genius loci. Napoli, un fenomeno della cultura, storia e natura nel mondo*. Volume I. A cura di T. Lewandowska-Wilkoń, T. Sławek, U. Cinque. Napoli 2006.) e quella polacca, assai più ampia; vale a dire il presente volume. Esso comprende otto saggi e studi:

Il testo di **Aleksander Nawarecki** dal titolo "*Il nostro popolo è come la lava*. I romantici polacchi all'ombra del Vesuvio" presenta, secondo un approccio fenomenologico, le impressioni degli autori romantici polacchi legate a Napoli, al suo Golfo e al Vesuvio. Si tratta in particolare di A. E. Odyniec, A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński. L'autore mette in evidenza quanto fosse importante, talvolta addirittura sconvolgente, l'esperienza del viaggio a Napoli e come i viaggiatori polacchi facilmente subissero il fascino dei colori, degli odori, della luce di questa città, essendone poi fortemente influenzati nella loro attività letteraria.

Il saggio di **Aleksandra Żabjek** esamina il significato della concezione del *genius loci* dal punto di vista sloveno. L'autrice mette in evidenza il legame degli scrittori sloveni con la loro terra e le svariate trasformazioni nel simbolismo della terra natale. L'autrice sottolinea la facilità degli sloveni nell'andare oltre la propria lingua e presenta diversi casi di autori bilingui (ad esempio Umberto Saba e Srečko Kosovel). È infatti la terra ad essere importante, la terra ed il suo spirito risultano addirittura più importanti della lingua adoperata da un qualche scrittore (come nel caso di Brina Svit). Vengono inoltre esaminate le questioni legate al protrarsi del mito di Napoli nella poesia slovena (ad esempio nell'opera di Irena Novak Popov).

Mario Petrone nel suo saggio "Luisa Sanfelice, vale a dire a proposito di un certo aspetto del *genius loci* di Napoli" ci presenta la figura storica di Luisa de Molina Sanfelice, che ottenne da Alexandre Dumas padre il soprannome di "La Sanfelice". Il destino tragico di Luisa La Sanfelice in un certo qual modo rende non solo l'atmosfera della Napoli di fine XVIII ed inizio XIX secolo, ma rivela anche tutta la complessità del vivere in una città che senza sosta passava da una dominazione straniera all'altra, in una luogo di metamorfosi e di rituali immutabili.

Lo studio di **Zbigniew Kadlubek** “La guardia del corpo della vita — i *geni loci*, i lari e San Gennaro” è una riflessione dedicata al senso di estraneità dell’uomo che ha perso il contatto ed il legame con il *genius loci*; che ha smarrito la strada per la propria casa, condannandosi allo sradicamento. A queste riflessioni si accompagna l’interpretazione dei testi di Cz. Miłosz, T. Parnicki, J. Bobrowski, E. Canetti, Ph. Roth, S. Márai. La problematica legata allo spazio si unisce qui alle questioni legate all’identità. Il filone napoletano è rappresentato nel testo di Kadlubek dall’interpretazione di un saggio-miniatura di Ernst Jünger.

Indagando le presenze napoletane nell’opera di Giacomo Leopardi, **Anna Cerbo** descrive nel suo lavoro “Napoli e la società napoletana negli scritti di Giacomo Leopardi” le osservazioni sulla vita della città che Leopardi racchiuse soprattutto nel suo diario lo *Zibaldone*. Nella “semibarbara” Napoli Leopardi coglieva il nobile ideale di un’esistenza vicina alla Natura. Il poeta, che trascorse a Napoli gli ultimi anni della sua vita e qui morì, descrisse minuziosamente la società napoletana ed i suoi intellettuali nella satira *I nuovi credenti*. L’autrice analizza dettagliatamente tale testo leopardiano insieme a molti altri ancora.

Il dettagliato saggio “*Vedi Napoli, e poi muori!* Napoli e il *genius loci*” a cura di **Tadeusz Sławek** delinea un ampio panorama di interpretazioni allegoriche di Napoli e del territorio campano. Questo studio cerca di definire una peculiare “toposofia” partenopea. “L’esistenza stessa di Napoli è legata indissolubilmente al rapporto con il mare. Scrivere di Napoli — afferma l’autore — indica inevitabilmente la necessità di scrivere del mare, dal quale essa sorge”. Si puntualizza, inoltre, come Napoli sia sospesa tra due diversi tipi di infinito, il Vulcano e Nettuno. Bisogna infatti tenere a mente queste due forze elementari quando si cerchi di scoprire in cosa consista il suo *genius loci*. Meditando sul tema dello spazio in questa città, alla ricerca del “fondamento originario” del luogo nel quale l’essere umano vive, Sławek si serve dell’interpretazione dei testi di autori quali W. Blake, P.B. Shelley, J. Słowacki, J.W. von Goethe, O. Gmelin, E. Jünger, S. Márai.

Alla figura di un eminente studioso di diritto e pensatore napoletano è dedicato il saggio di **Enzo Albano** “Francesco M. Pagano, filosofo, giurista e martire della rivoluzione”. L’opera di F.M. Pagano (1748—1799) è costituita non solo da dissertazioni giuridiche e politologiche, ma anche da studi di estetica e critica. Nei *Saggi* di Pagano troviamo due capitoli (*Discorso sull’origine e natura della poesia* e *Del gusto e delle belle arti*) che rappresentano il tentativo di conciliare in campo estetico il pensiero di G. Vico e le teorie sensistiche. Pagano mirava a riformare il teatro, volendolo rendere strumento di educazione civile e luogo di propaganda giacobina. Scrisse le tragedie *Gli esuli tebani* (1782), *Gerbino* (1787) e *Corradino* (1789), il dramma lirico *Agamennone* (1787) e la commedia *Emilia* (1792), opere che dichiaravano il suo amore patrio, l’odio verso i tiranni e condannavano l’ingerenza papale nelle questioni del Regno di Napoli.

Michaela Böhmig nell’articolo “Il mito dell’Italia del sud nella poesia russa tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo” si interessa ai letterati viaggiatori provenienti dalla Russia che giunsero a Napoli. L’autrice presenta con grande accuratezza l’evolvere dell’ispirazione che veniva agli intellettuali russi (D. Merežkovskij, I. Turgenev, M. Berdjaev, P. Muratov e molti altri) dal viaggio nel Meridione d’Italia. Riassumendo le varie analisi si può affermare che il mito del Meridione d’Italia, presente nella poesia russa tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, fosse costituito da elementi descrittivi provenienti da un repertorio abbastanza limitato di fonti, tra le quali ritornano spesso immagini tratte dai testi di Goethe, reminiscenze dantesche ed anche atmosfere e suggestioni provenienti dalle opere di Madame de Staël e di F. Gregorovius. Questi elementi — come scrive l’autrice — uniti in una visione comune, arricchita di riferimenti alle opere più “canoniche” della letteratura russa, sono sopravvissuti, quasi senza variazioni, per più di tre decenni, spesso rafforzandosi come *cliché* letterari senza, tuttavia, perdere la capacità di evocare molteplici associazioni.

Genius loci in European Culture.
Campania and Naples — Comparative Studies.
T. Sławek and A. Wilkoń (eds. with collaboration of Z. Kadłubek)

Summary

The book results from a joint research project conducted by Italian and Polish scholars and headed by the editors of the volume. The book is an enlarged companion piece to its Italian equivalent which was published in Naples in 2006 as *Genius loci. Napoli, un fenomeno della cultura, storia e natura nel mondo*.

Aleksander Nawarecki's essay „Our Nation is like Lava” undertakes the phenomenological analysis of the Neapolitan region impressions of such eminent Polish Romantics as E. Odyńiec, A. Mickiewicz, J. Słowacki, and Z. Krasiński. The author demonstrates to what extent a visit at the foot of Mount Vesuvius and to the Bay of Naples constituted a major experience formative for the aesthetics of the poets.

The essay of **Aleksandra Żabjek** focuses upon the phenomenon of *genius loci* from the Slovenian experience. We trace the impact of the Neapolitan area upon transformations of the domestic landscape of Slovenian writers with a very specific place allotted to the bilingual writers like Umberto Saba and Srećko Kosovel. *Genius loci* seems to transcend the confines of the native language (the case of Brina Svit), and we witness the emergence of the myth of Naples in Slovenian poetry (in the work of Irena Novak Popov).

Mario Petrone in his article on “Luisa Sanfelice, or on a Certain Aspect of the Genius of Naples” introduces the historical figure of Luisa de Molina, nicknamed “La Sanfelice” by Alexander Dumas, and attempts to study the tragic course of her life as both a reflection of and contribution to the dramatic atmosphere of Naples at the end of the 18th and early 19th century, the time when the city, passing from one ruling power to another, underwent a series of important transformations.

Zbigniew Kadłubek in the essay “The Guards of Life — Geniuses of Places, Lares and St. Genario” presents a study of the alienation of man who has lost contact with geniuses of the place. This results in the experience of deracination and homelessness. Guiding us through the texts of Czesław Miłosz, Teodor Parnicki, Elias Cannetti, Johannes Bobrowski, Philip Roth, and Sándor Márai, as well as a brief Neapolitan essay by Ernst Jünger, the author shows how the question of place is inextricably connected with the problem of identity.

Looking at the Neapolitan traces in the work of Giacomo Leopardi, **Anna Cerbo** comments upon the observations concerning city life which the poet contained in his diary *Zibaldone*. In the essay “Naples and Its Inhabitants in the Poetry of Giacomo Leopardi” the au-

thor claims that the wild, “half-barbarian” character of the city, where Leopardi spent last years of his life, embodied for the poet the noble ideal of life close to Nature. In this context one has to notice the significance of Leopardi’s satire *I nuovi credenti* in which Leopardi presented Neapolitan lifestyle and intellectual circles of the city.

A wide panorama of allegorical readings of Naples and its region found in the works of William Blake, Percy Shelley, Johann Goethe, Otto Gmelin, Ernst Jünger, and Sándor Márai provides the material for **Tadeusz Sławek’s** article “Vedi Napoli, e puoi muori!”. The author’s perspective offers what the essay refers to as the “toposophic argument” which tries to understand the city as a formation emerging from a constant dialogue and tension between the earth and the sea, as well as Neptune and Vulcanus. To conceive of the *genius loci* of Naples must imply an attempt at understanding the basic elemental forces underlying the town.

Enzo Albano dedicates his text to Francesco Pagano, “a distinguished Neapolitan lawyer, philosopher, and a martyr of revolution”. In his works, which include not only treatises upon law and political sciences but also critical and aesthetic studies, Pagano (1748–1799) tries to adjust Vico’s aesthetics to the principles of sensualism. Dramatic works of Pagano aimed at reforming the theatre allowing for its pedagogical and political commitment on behalf of the cause of revolution and opposition against Pope’s interventionist politics vis-a-vis the Kingdom of Naples.

“The Myth of Naples in the Russian Poetry of the End of 19th and Early 20th Century” concentrates on Russian literary travellers to Naples. **Michaela Böhmig** carefully presents the Italian inspirations in the thought of such Russian intellectuals as D. Merežkovskij, I. Turgenev, M. Berdjajev, and P. Muratov. The author demonstrates that the myth of Southern Italy was filtered in the Russian intellectual consciousness through the reports of Goethe, reminiscences of Dante, as well as the prose of Madame de Staël and Ferdinand Gregorovius. These elements, enriched by references to standard texts of Russian literature, consolidated at the beginning of the 20th century to form a repertory of clichés which for at least three decades preserved their energizing potential.

RU3

Projektant okładki
Katarzyna Kaczmarczyk

Redaktor
Wiesława Piskor

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Agnieszka Plutecka

Copyright © 2007 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1674-1

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 10,75. Ark.
wyd. 13,0. Przekazano do łamania w marcu 2007 r. Podpi-
sano do druku w kwietniu 2007 r. Papier offset. kl. III, 80 g
Cena 20 zł

Łamanie i druk
STUDIO NOA  Ireneusz Olsza
ul. Emerytalna 17c/48, 40-729 Katowice

A teraz cóż ci powiem o Neapolu? Pamiętasz, jak kiedyś w Zalesiu u księżny Ogińskiej admirowaliśmy dwa jego widoki, bodajże przez Canalettiego, i nie chcieliśmy wierzyć pannie Amelii, żeby oryginał mógł być piękniejszy niż portret. Teraz widzę, że tak jest w rzeczy samej, ale czyż ja językiem lub piórem odmaluję go lepiej niż pędzlem? Kusić się nawet o to nie myślę [...]. Maluj go sobie dalej sam w wyobraźni!

Fragment listu Antoniego Edwarda Odyńca

Książka ulokowana jest bardzo dobrze we współcześnie toczących się dyskusjach, podejmujących problemy granic sztuki, dyskursów o literaturze oraz biograficznych uwikłań jej twórców – jednocześnie. To książka potrzebna do zrozumienia wzajemnych stosunków między literaturoznawstwem, antropologią kulturową, historią i studiami kulturoznawczymi. Co ważne, przynosi ona wyjaśnienie kilku kluczowych wątków topozoficznych powszechnie dzisiaj rozpoznawanych, a zainicjowanych przez literaturę XIX wieku, takich np. jak pejzaż kulturowy, miejsce symboliczne, turystyka kulturowa.

Z recenzji wydawniczej prof. dr hab. Ewy Rewers

nr inw.: BG - 359598



BG N 286/2522

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1674-1