

Teksty Drugie
2011, 6, s. 139-148



Magrysiada.

Hanna Serkowska

Hanna SERKOWSKA

Magrисиada

Kiedy w 2002 roku najbardziej na świecie znany włoski pisarz, Umberto Eco (ur. w 1932) – podobnie jak wiosną 2009 roku Claudio Magris (ur. w 1939) – obchodził siedemdziesiąte urodziny, w Polsce, gdzie obaj przekładani są w równym stopniu, ta pierwsza rocznica odbiła się mniejszym echem. Tym razem mieliśmy bowiem istną poświęconą Magrisowi olimpiadę, prawdziwy festiwal wydarzeń, zaproszeń, wywiadów, spotkań z autorem *Dunaju*, a to głównie za sprawą oficyny i fundacji Pogranicza, która uhonorowała pisarza nagrodą Człowieka Pogranicza i przygotowała na tę okazję polskie wydanie zbioru esejów *Itaka i dalej* oraz króciutkiej powieści *Domysły na temat pewnej szabli*. „Zeszyty Literackie” w tym samym czasie wydały *Podróż bez końca*, przełożona została także miniatura teatralna *Teraz na pewno pan rozumie* i wystawiona (w interpretacji Joanny Szczepkowskiej) po raz właśnie pierwszy w czasie sejnowskich uroczystości. Nic podobnego nie miało miejsca w przypadku o siedem lat starszego semiologia. Może to wywoływać wrażenie, że Magrisa cenimy w Polsce wyżej, co czyniłoby z nas wyjątek w skali światowej. Są oczywiście ku temu powody, autora *Dunaju* zawsze interesowała nasza część Europy, a my lubimy, kiedy pamięta się o naszym „mikrokosmosie”.

Magrisa, kojarzonego z podróżą (literacką i podróżą w ogóle), nuży bezruch. Pisarz mówi, że odpoczywa podróżując, że podróż nie odbiera mu intelektualnego skupienia. Itaka-dom, owszem, ale nie bez tego, co „dalej”, podróży człowieka porzucającego dom rodzinny, aby narazić się na błędy i porażki, a w końcu powracającego do Itaki bogatszego we wszystkie doświadczenia, które stanowić będą część jego osobowości¹. Poza pisarzami podróżującymi tradycyjnie, jak Odyse-

¹ Podróżowanie – powiada kiedy indziej pisarz – może też być niemoralne, okrutne, kiedy podróżnik „nie angażuje się głęboko w rzeczywistość, którą przemierza”, jest tylko widzem i uznaje, że „nie ponosi odpowiedzialności za okrucieństwa, hańbę,

usz zataczającymi koło (np. Novalis), są też i pisarze-poeci odysei bez Itaki (jak Kafka czy Musil), odbywający podróż po linii prostej bez końca. Bez *nostos*. Magris zawsze wraca do domu. Po powrocie opowiada przyjaciółom, że męczy się bardziej we własnym mieście i własnym świecie, udręczony „przez obowiązki i kłopoty, przebi[ty] tysiącem codziennych trujących strzał, przytłocz[ony] przez idole własnego plemienia”, podróż zaś zawsze jest „pauzą, ucieczką, doświadczeniem braku odpowiedzialności...” (*Podróż...*, s. 130). Podróżuje się nie po to, by „dotrzeć do celu, lecz aby dojechać jak najpóźniej...” (tamże, s. 8).

Zbiór *Itaka i dalej*, to wyprawa głównie ku literaturze modernizmu, którą autor uważa za właściwą literaturę XX wieku. Raz po raz stwierdza, że gdyby po arcydziełach modernizmu nie powstały inne powieści stracilibyśmy je, lecz nasza znajomość życia nie uległaby znaczącym zmianom, jakby to, co po nich nastąpiło, było jedynie dopiskiem, komentarzem, głosą. Czyta tamte teksty dla nas i przekonująco komentuje, dowodząc, że nauczyły nas postawy rezygnacji i stoicyzmu w reakcji na świat, ukazały schylek podmiotu, jego utratę tożsamości, zmierzch rozumu, kryzys wartości, anarchię cząstek, na które rozpadły się ideologie, moralność, polityka. To wszystko, co jest udziałem nas, ludzi czasów ponowoczesnych. Na przykład tytułowy starzec w powieści Itala Svevo², którego w rozbawienie wprawia myśl, że gdyby zjawił się u niego Mefistofeles, nie wiedziałby, o co go poprosić, uświadamia nam i sobie kres pragnień. Starość i bliskość śmierci uzmysławiają nam, że życie do nas nie należy, że stanowi przypadkową sumę sprzeczności i konfliktów nieznaną rozwiązaniem, zaś chaos pozbawionego *sacrum* świata sprawia, że jednostka jest jedynie krystalizacją owych konfliktów. Od Musila z kolei nikt lepiej nie opisał pozbawionego centrum nowoczesnego człowieka „zawieszono między wiernością nowoczesności a otwarciem na przyszłe zmiany”³. Nikt też lepiej niż Austriacy (a na tradycję austriacką składają się: bunt, negacja, parodia – powiada Magris), nie zdołał dostrzec rewersu rzeczywistości, drugiej strony

tragedię kraju, w który się zapuszcza”, „jest w jakimś sensie skłonny zgodzić się na to, co widzi, na zło i niesprawiedliwość, gotów jest raczej poznać je i rozumieć, niż zwalczać i starać się pokonać” (C. Magris *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2009, s. 18 i 20). Dalsze cytaty lokalizuję w tekście.

² Triesteński pisarz stale powraca w pismach Magrisa, najczęściej w kontekście rozważań nt. kultury jako źródła nieszczęść, kultury-skamieliny, która w masce szlachetnej przyzwoitości więzi witalność (C. Magris *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mędrak, Czytelnik, Warszawa 2009, s. 224). Opisując rzeźbę Svevo w triesteńskim Ogrodzie Miejskim (trzykrotnie kradziono jej głowę), stwierdza Magris, że dzieło i życie Svevo „zawieszono jest w pustce, naznaczone zwrotną świadomością braku, maskowaną tajemniczym uśmiechem, dominują w nich komiczne i tragiczne niedoskonałości życia codziennego, poczucie nicości życia, daremności inteligencji” (tamże, 234).

³ C. Magris *Itaka i dalej*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Pogranicze, Sejny 2009, s. 47. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście.

rozumu. Człowiek bez właściwości to summa pozbawionego całości świata, którego też można przeżywać na sposób epicki (o tym mówi pisarz od czasów *Dunaju*), lecz snuć refleksje nad samą niemożliwością przedstawienia. Hermann Broch „analizuje w swoich dziełach zmierzch centralnej wartości, zdolnej nadać życiu sens i na której można zbudować cywilizację; przedstawia on lunatyczność współczesnej jednostki poruszającej się niczym widmo pośród relacji coraz bardziej pustych i abstrakcyjnych, wydziedziczonej z wszelkiej konkretnej i sensownej rzeczywistości” (*Itaka...*, s. 85). W omawianym zbiorze (w przeciwieństwie do *Podróży bez końca*, która jest dziennikiem z podróży autora do Hiszpanii i krajów skandynawskich; w obu, dodajmy, niektóre szkice się powtarzają, jak ten o *Małej apokalipsie* Tadeusza Konwickiego) w centrum zainteresowania włoskiego germanisty są właśnie Austro-Węgry, czyni je on bowiem symbolem wykorzenia, braku ojczyzny, domu tożsamościowych sierot i włóczęg.

Z lektury modernistycznych tekstów wyprowadzić można zasadniczą dla światopoglądu Magrisa naukę: literatura XX wieku naznaczona jest tęsknotą za życiem. Często wyraża świadomość rozdziewu między Ja a życiem, które jest tęsknotą za życiem, jest jego pragnieniem, podobnie jak miłość to jej brak (brak miłości sprawia, że miłość może wciąż się odradzać, powiadał Lukács, ale o tym za chwilę). Na tej samej zasadzie brak granic wywołuje tęsknotę za nimi, a nasza tożsamość kształtuje się i wyraża nie tyle przez wchłanianie i neutralizowanie fragmentów innych tożsamości (człowiek Zachodu w spotkaniu z Orientem), ile w wyniku odejmowania (Austriak, to Austro-Węgier minus Węgier).

Magris kocha życie, wszystkie jego przejawy, odmiany. Być może dlatego raz po raz ucieka ze świata fikcji powieściowej ku życiu właśnie. Esej wydaje się mieć dla niego więcej życia niż powieść. Nic dziwnego, pozwala na dialog z odbiorcą, któremu eseista wyjaśnia, parafrazuje, czyni zrozumiałymi teksty w przeciwnym razie często skazane na solipsyzm. Magris, pomny na cierpienia Schönberga, którego muzykę wiązano „z końcowym i barbarzyńskim rezultatem starzenia się i rozpadu niemieckiej kultury” (*Podróż...*, s. 59), stara się rozjaśniać to, co trudne w odbiorze. Wówczas też – uprawiając eseistykę – najlepiej wyraża swoją naturę alchemika, czarodzieja, zdolnego uwalniać i odsłaniać ukryte treści dzieła, tworząc – jak przystało na profesora literatury i pisarza – eseistyczną pedagogikę. Swoistą cechą triesteńczyka jest w pełni świadomy patos i uwielbienie dla wielkich pisarzy (których traktuje nieco jak bohaterów filmu, krążąc wokół nich z kamerą) oraz genialna zdolność „strategicznego” posługiwania się cytatem, za pomocą którego kontekstualizuje i intertekstualizuje omawiany przykład, otwierając szeroki wachlarz odniesień. W tej ostatniej dyscyplinie bywa porównywany z samym Cesare Casesem⁴.

⁴ Pier V. Mengaldo pisze: „Magris pokazuje, w jaki sposób fakt, że przeczytało się wszystkie książki, stanowi idealny punkt wyjścia do tego, aby stać się rasowym krytykiem. Przejawia się to zdolnością, jedyną po Casesie, strategicznego posługiwania się cytatem: cytat pochodzi z tekstu omawianego pisarza, a także z innych tekstów, nie tylko literackich. [...] Magris oddaje sprawiedliwość jednostce

Mówiąc, że Claudio Magris jest przede wszystkim eseistą, mam na myśli to, że jest pisarzem, w którego powieściach i opowiadaniach dominuje eseistyczny żywioł. Czyni to zeń wybitnego przedstawiciela (klasyka?) XX wieku, wieku, w którym w szczególności sposób rozprzestrzeniła się forma eseju wyrażająca się szczególną skłonnością do namysłu nad samym sobą. Samoświadomość i autorefleksja wzięły górę nad kreatywnością *sensu stricto*, forma powieściowa zyskała uwydatnioną komponentę eseistyczną. Najwięksi pisarze i poeci XX wieku – od Nabokowa po Pasoliniego i Calvino – uprawiali regularnie eseistykę⁵. W gatunku tym przeważa subiektywny punkt widzenia autora, jego osobiste doświadczenie i wyobrażenia, dominuje namysł nad związkiem przedmiotu refleksji i podmiotu. Eseistykę, którą uprawia triesteńczyk, wyróżniają ponadto precyzja i konkretność. Ruchliwość, umiłowanie miejsc, bliski uścisk z tętniącym życiem są najważniejsze, bo jak powiada, cytując Ingeborg Bachmann, nie wystarczy wiedzieć. Jak inaczej interpretować szkic o Eliasie Canettim, „ukrywającym się pisarzu”, czy odważną (w Italii, kraju niemal bałwochwalczego, jak stwierdza, uwielbienia dla Argentyńczyka⁶) polemikę z Jorge Luisem Borgesem? *Auto da fé* Canettiego to zdaniem triesteńczyka przypowieść o obłędzie nowoczesnej kondycji „głowy bez świata”, przygody inteligencji, która ze strachu przed życiem barykaduje się, odgradza od niego chińskim murem. Zdaniem Magrisa, Austriak przemilczał w tym arcydziele swoją wielką „miłość do każdej chwili życia i jego wolności, obronę metamorfozy i stawania się przeciwko wszelkiej władzy, która chce ją zablokować” (*Itaka...*, s. 68). Borgesowi wyrzuca zaś „objawienie, które nie nadchodzi”, i to, że w akrobatycznych słowach usiłował zamknąć i zawładnąć umykającą różnorodność życia. Tymczasem prawdziwy świat (i życie) jest poza

[pisarzowi] wewnątrz jak najszerzej sieci nawiązań i odniesień (poprzez własne porównania bądź przez paralele i alegorie z innymi pisarzami, ich bohaterami, fabułami), na koniec tworząc imponujący fresk. [...] Podsumowując, żaden ze współczesnych nam krytyków nie realizuje w równym stopniu tej [...], jak bym ją nazwał, katartycznej funkcji krytyki” (P.V. Mengaldo *Claudio Magris*, w: *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri 1998, s. 112-116).

- 5 Odsyłam zwłaszcza do najważniejszego włoskiego opracowania przedmiotu ostatnich lat, *La forma del saggio*, ('Forma eseju') Alfonsa Berardinello (Venezia, Marsilio 2002, 2008). Badacz twierdzi, że w XX wieku elementy eseju można dostrzec wszędzie, także w powieści (zwłaszcza Prousta, Manna i Musila, a także Sveva, Michelstaedtera, Emilio Cecchiego, Carla Leviego, Ignazia Silonego, Prezzoliniego, Gramsciego, Savinia, Calvina) i w poezji: od Baudelaira po Eliota, Valéry'ego, Brechta, Montalego, Ardena. Obecność formy eseju w literaturze pięknej jest tym silniejsza, im bardziej zbliżamy się do dnia dzisiejszego. Franco Fortini, Octavio Paz, Pier Paolo Pasolini, Hans Magnus Enzensberger czy Edoardo Sanguineti byłiby drugorzędnymi poetami, gdyby nie esej, reasumuje Berardinelli (s. 162).
- 6 Pamiętamy jednak, że wielokrotnie Magris przestrzegał przed miażdżącą krytyką pomniejszych bądź debiutujących pisarzy, za cnotliwą uznając wyłącznie polemikę z największymi autorytetami. Sam zresztą opatrzył *Mikrokosmosy* mottem z Borgesa.

tekstem, podobnie jak rzeczywistość jest poza salą konferencyjną, gdzie się ją komentuje lub upamiętnia. „Słowa Borgesa wyrażają tęsknotę za życiem, które próbują doścignąć” (tamże, s. 129). Pisarz, taki jak Magris, wie doskonale, że „literatura znajduje swoje uzasadnienie tylko wtedy, kiedy potrafi być [...] zatoką”, do której wpadają i gdzie spotykają się rzeki cudzych egzystencji (tamże, s. 230). Widać wyraźnie, że opowiada się po stronie „pisarzy rzeczy”, często we włoskim Novecento przeciwstawianych pisarzom-wirtuozom słów, oskarżanym przez to o niemoralność⁷. Wielu przywoływanych przez Magrisa pisarzy na próżno podążających tropem umykającego ich słowom życia, to – jak Franz Carl Heimito Ritter von Doderer – patetyczni autorzy „powieści totalnych”, w których rzeczywistość stała się abstrakcją, a w końcu siłą interweniującą osobiście, by zniszczyć nieudolny mechanizm. Poza Dodererem przytacza autor inne wielkie postaci artystów, którym wydaje się, że zanurzyli się w wartki nurt życia, podczas gdy w rzeczywistości siedzą jedynie na brzegu i czekają, aby „nadeszło prawdziwe życie, aby nie trzeba było pisać o nim wierszy” (tamże, s. 40). Jens Peter Jakobsen, na przykład, mistrz duńskiego dekadentyzmu, to pisarz, u którego „monety życia brzęczą w kieszeni, lecz on nigdy ich nie wyda” (tamże, s. 42). Skoro całości nie ma i nie można jej odzyskać, lepiej być Sanczo Pansą, „ratującym szczegóły i fragmenty, to znaczy życie, od wszelkiej fałszywej i monumentalnej całości...” (tamże, s. 76). Jałowy wysiłek odzwierciedlenia całego życia trzeba zastąpić wieloperspektywicznym, mnogim, niestałym ponawianym wciąż na nowo aktem opowiadania. Rozbity na części świat rzeczywisty może przecież przeglądać się we fragmentach lustra, które trzyma pisarz. Takie historie opowiada nam Magris, kiedy zamienia się w pisarza (np. jako autor *Domystów na temat pewnej szabli*).

Nawiązuje tym samym Magris do Calvinowskiej sytuacji pisarza i intelektualisty, którego moralnym obowiązkiem jest patrzeć w twarz Meduzie życia, nie odwracać od niej wzroku. Nie rezygnować z prób zmieniania świata (literatura powinna posiadać moralny wymiar⁸) i nigdy nie porzucać utopijnej wiary, choć kryterium korygującym utopię powinna stanowić kategoria „rozczarowania”. Potrzebujemy utopii (wpisana w utopię porażka nie powinna skłaniać nas do rezy-

⁷ Giorgio Manganelli, *a contrario*, dowodził w swojej słynnej pracy o literaturze jako kłamstwie (*La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985), że jeśli literatura miałaby być dziś uważana za niemoralną przez to, że nie ubolewa nad cierpieniem i krzywdą, lecz bez reszty pochłania ją dobór odpowiednich metafor dla wyrażenia krzywdy bólu czy cierpienia, przyznać wypada, że niemoralna była od zawsze.

⁸ O Margisie w książce-wywiadzie pt. *La vita non è innocente* (‘Życie nie jest niewinne’, Arti Grafiche Veladini, Lugano 2008) Marco Alloni powiedział, że jest dżentelmenem, którego moralność deklasuje do kategorii ludzi naiwnych. Moralność, także dla Gérarda de Cortanze, autora wywiadu z pisarzem zamieszczanego w *Le Magazine Littéraire* i zatytułowanego *La littérature possède une dimension morale* (2009 nr 484, s. 97-100) jest najważniejszą cnotą Magrisa. Sam pisarz najdobitniej wyraża ową postawę podczas, gdy opowiada się za literaturą „dzienną” (zob. dalej).

gnowania z niej), podobnie jak utopia, która sama w sobie może też prowadzić do totalitaryzmu i szaleństwa, potrzebuje rozczarowania. Utopia to myśl, którą projektujemy w świat, rozczarowanie ją konkretyzuje. Urzeczywistnia. Rozczarowanie nie powinno jednak niszczyć wiary w możliwość zmian, w nadejście wyznawanej, utopijnej rzeczywistości. Z tego samego powodu w eseju pt. *Zdrada kleryków* autor nie zgadza się z Isaakiem Bashevisem Singerem, zdaniem którego literatura nie ma za zadanie naprawiać świata, zwalczać zła. Dla Singera literatura znaczy mało w obliczu tajemniczego życia i niesie małą pociechę cierpieniom i tragediom egzystencji. Nieprawdziwa, zdaniem Magrisa, wypowiedź noblisty przyniosła szkodę jego własnemu dziełu. Wielka sztuka pomaga nam przecież „poznać prawdę o egzystencji, objawia nam jej sprzeczności i konflikty, tkwiące w niej dobro i zło” (tamże, s. 215) Literatura nie powinna uczyć – jak bohater Canettiego, profesor Kien – ślepoty, abyśmy nie dostrzegali otaczającego nas nieładu świata. „Nieszczęśliwość przenika przez wszelkie bariery, jest silniejsza niż strategia kogoś, kto gubi okulary, aby jej nie widzieć” (tamże, s. 224).

Potrzebę, jaką żywi literatura względem życia – aby się od niego nie oddzielać – wyraża często Magris za pomocą zapożyczonej od Carla Michelstaedtera opozycji retoryki i perswazji. Retoryka niebezpiecznie oddala nas od naszej natury, rozwój cywilizacji pozbawia jednostkę perswazji, to znaczy zdolności życia w terażniejszości, bez wybiegania w przyszłość, bez pościgu za rezultatem, zawsze o krok dalej. Perswazja zaś to pożądaný stan „posiadania w terażniejszości własnej egzystencji, uważność wobec chwili, każdej chwili [...] bez poświęcania jej na rzecz przyszłości, unicestwiania w planach i projektach ...” (*Podróż...*, s. 8). Wielcy pisarze (Svevo, Proust, Canetti) bronili odbłasków życia – powiada Magris – wiedząc, że prawdziwe życie tkwi w tęsknocie za nim. Magris obrazuje perswazję jako morze, ów absolut, który „dostarcza doznań tak intensywnych, że niemal bolesnych”, który pozwala nam dotknąć, cieszyć się, być w posiadaniu „chwilowej perswazji, zaspokojenia, pełni, której chcielibyśmy doświadczać zawsze” (tamże, s. 46).

Przejdźmy teraz na chwilę do powieściopisarstwa Magrisa, za przykład obierając wspomnianą wcześniej i przełożoną na polski wraz z omawianymi zbiorami esejów powieść neohistoryczną *Domysły na temat pewnej szabli*⁹ (wydaną w oryginale niemal równocześnie z *Imieniem róży*, w 1981 roku). Tytułowe domysły są dowodem nieustannego wysiłku dla zrozumienia świata, bo, jak powiedział Magris, „nawet jeśli piszę o wydarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat, nie uciekam od współczesności”¹⁰. Pisanie o przeszłości bywa przecież metaforą terażniejszości i rodzi się z przekonania pisarza, że sama historia „nie składa się wyłącznie z tego, co się zdarzyło [...], lecz również z ewentualności, jak chciał Musil, potencjalnych rozwiązań, które tkwiły w konkretnej sytuacji, z tego, co w danej chwili nie było [...] możliwe” (tamże, s. 26). Poza typowym dla konwencji powieści historycznej wy-

⁹ C. Magris *Domysły na temat pewnej szabli*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Pogranicze, Sejny 2009.

¹⁰ W rozmowie z Miładą Jedrysik (*Wykluczanie innego*, „Gazeta Wyborcza” 31.05.2009).

korzystaniem historii dla objaśnienia teraźniejszości mamy tu do czynienia z fabułą ukształtowaną na wzór śledztwa, jakie pisarz podejmuje, cierpliwie rekonstruując z fragmentów, strzępów informacji i poszlak spójny obraz przeszłości, jakiego nie zdołały wytworzyć dostępne źródła i podania. Wychodzi autor od jakiejś niespójności, brakującego ogniwa, przemilczenia, od historycznych białych plam, by przedstawić możliwy przebieg wydarzeń, czyniąc zarazem z owego możliwego scenariusza, modelowo dopełnionego autorską empatią, wzór, według którego sprawy mogą toczyć się także i dziś. Takie kompendium historii i zmyślenia¹¹ odsłania antypozytywistyczne przekonanie, że historia sprowadza się zawsze do pamięci, jest zapośredniczona w myśli, rozumieniu i opowiadaniu. Historyk zatem (i autor powieści historycznych) może poszukiwać jedynie motywów działania i intencji, na ich podstawie „domyślając” się faktów, których nie sposób dociec ze stuprocentową pewnością.

Paradygmat poszlakowy ukształtował się we włoskiej powieści historycznej za sprawą Leonarda Sciasci i jego historyczno-detektywistycznych hybryd. Później tacy autorzy, jak Vincenzo Consolo, Sebastiano Vassalli (a także Umberto Eco w *Imieniu róży* i cały „historyczny” Andrea Camillieri) czy wreszcie Claudio Magris w *Domysłach* sięgnęli po epizody historycznej niegodziwości, a obraz przeszłości, jaki sobie wytworzyli, składa się w całości z domysłów i spekulacji. Nie chodzi o stroniczną reprezentację dziejów ani o programowe relatywizowanie, Magris bowiem, w odróżnieniu od Umberta Eco (ten ostatni, pisząc posłowie do *Imienia róży*, wyjaśniał, że oto nareszcie nastały czasy wolności od obowiązku angażowania się w problemy nurtujące współczesnych, a historia jest taka, jak się ją opowiada/pisze) jest przekonany, że nie należy rezygnować z poszukiwania sensu historii, bo bez tego nie sposób rozumieć teraźniejszości, tworzyć przyszłości i próbować zmieniać świata. Także w niedawnej krótkiej powieści *Na oślepie*¹², Magris powraca do konwencji narracji historycznej, tym razem w jej odmianie „polifonicznej”¹³, i staje po stronie tych, których głos historia uciszyła, którzy pozostaliby zapomniani, tych, którzy byli zawsze prześladowani: nomadów, uciekinierów, bezdomnych, błądzących, bez dokumentów i tożsamości. Lektura tej niezbyt udanej kompozycyjnie i trudnej w odbiorze książki raz jeszcze przekonuje, że wytrawniejszy z Magrisa eseista niż powieściopisarz.

Miłość, jak mówiłam w wstępie, dla triesteńskiego germanisty jest oddaleniem, tęsknotą, napięciem, jest „tym bardziej żywa, im głębiej zdaje sobie sprawę, że jest zawsze w drodze, a nigdy u celu, czerpie życiodajne soki z tego dystansu nigdy w pełni niepokonanego i z nadziei na jego pokonanie” (*Itaka...*, s. 89). To ta

¹¹ *Illazioni*, udatnie przełożone jako domysły to dosłownie logicznie wyprowadzone wnioski oparte na danych przesłankach.

¹² C. Magris *Na oślepie* (2005), przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2006.

¹³ Narrację polifoniczną dla wyrażenia neohistorycznej mnogości wersji/wizji przeszłości zastosowała wcześniej we włoskiej powieści historycznej Maria Corti *Godzina próby*, PWN, Warszawa 1986, wyd. oryg. 1963.

sama stara idea prowansalskich trubadurów (*amor de lonh*), rozslawiona później historią Tristana i Izoldy, miłości żywiącej się przeszkodą i istniejącej dzięki niespełnieniu. Magris pisze, że prawdziwa miłość nie da się opowiedzieć, bowiem miłosne zatracenie unieważnia życie, jest pauzą, zaczarowaną czarną dziurą, w której zawieszeniu ulega upływ czasu (tamże, s. 118). W szkicu o listach Kafki do Mileny czytamy, że przywoływana w literaturze „wyspa miłości” jest poza światem rzeczywistym, „sytuuje się w innej przestrzeni” (tamże, s. 174). Ukazany tu niezdolny do rzeczywistej miłości Kafka-Orfeusz (dla którego pisanie i życie – samotność pisania i bliskość, jaką daje miłość – są nie do pogodzenia) potrafi kochać tylko na odległość, zna tęsknotę i czar zakochania, lecz cofa się przestraszony przed pełnią i miłosną jednością. Tymczasem nic nie uzasadnia wyrzeczenia się namiętności, rezygnacji ze spełnienia. Nawet sztuka – gdzie indziej Magris cytuje późną i niespełnioną miłość Ibsena do Emilii Bardach – nie usprawiedliwia poświęconego jej życia.

Słowa w pogoni za życiem i pisarz rezygnujący z miłości, by móc o niej pisać: oba motywy łączą się ze sobą wyraźnie. Spotykają się też w sztuce teatralnej autora. *Teraz na pewno pan rozumie* (wyraźnie dostrzegalne są inspiracje autobiograficzne monodramu) to próba konfrontacji z kwestią narcyzmu poety/pisarza o „zimnym sercu”. Inaczej niż u Miłosza, który oddaje głos Orfeuszowi, tu przemawia Eurydyka. Ona mówi, ona decyduje. Bohaterka pomna wielkiej, wyniszczającej miłości (za życia była wierną towarzyszką, muzą, inspiratorką i asystentką spisującą wiersze ukochanego, będące poetycką transkrypcją jej myśli; dzięki niej on stał się mężczyzną, ona kobietą) postanawia, że Orfeusz spojrzy na nią po raz ostatni po to, żeby ona nie musiała więcej wracać z zaświatów, nie musiała szukać sensu rzeczy, którego nie jest nam dane dostrzec nawet tam.

Który zatem świat jest światem mroku, a który światła? To kolejne pytanie, jakie stawia sobie pisarz, sam stając po stronie literatury „dziennej”, czyli takiej, która daje możliwość wyrażenia własnej wizji świata i próby zrozumienia go¹⁴. I kim jest „Pan”, wyimaginowany i nieobecny, milczący odbiorca monologu Eurydyki? Świat Magrisa, pamiętajmy, jest odczarowany także w tym sensie, że nie ma w nim instancji – ziemskiej ani pozaziemskiej – nadrzędnej, porządkującej, nadającej sens i kierunek naszym sprawom. Jak Dostojewski, pisarz uważa, że po tym, jak uwolniliśmy się od ograniczeń/więzi narzucanych przez Boga, Absolut, religię, normy moralne, nasi zinternalizowani bogowie okazali się jeszcze bardziej tyrańscy.

14 Podział na literaturę „dzienną” i „nocną” – wykraczającą poza świadomość autora – zapożycza Magris od swojego przyjaciela Ernesto Sábato. „W tekście dziennym autor, przedstawiając czy to rzeczywistość wobec niego zewnętrzną, czy też twory własnej wyobraźni, wyraża w jakimś sensie wyznawaną przez siebie wizję świata; mówi o swoich uczuciach i swoich wartościach; toczy «dobrą bitwę», jak powiadał św. Paweł, w imię spraw, w które wierzy, i zwalcza to, co uważa za zło. Literatura dzienna usiłuje zrozumieć świat, pojąc jego zjawiska [...], nadać sens rzeczom, usytuować każde doświadczenie, nawet bolesne, w obejmującej je całości i przez sam ten fakt widzieć je na szerszym tle” (*Podróż...*, s. 23).

Wielka literatura uczy nas również (jak *Madame Bovary* Flauberta), że wiedza nie wystarczy, by uniknąć cierpienia, zła, błędu. Żyjemy w epoce posokratejskiej, antysokratejskiej (Freud był ostatnim sokratejczykiem), której tragiczna kondycja sprawia, że poznanie i wiedza w niewielkim tylko stopniu pomagają żyć. Jaka zatem jest kondycja literatury dzisiaj, tej literatury, która „z pewnością nie umarła, jak głosił Enzensberger w 1968 roku, lecz zmienia często miejsce zamieszkania” (*Itaka...*, s. 113)? Dlatego też aż tak wiele uwagi poświęca Magris pisarzom końca XIX i początku XX wieku. Tamte książki powiedziały nam prawdę o naszym świecie, co jest możliwe także dzięki temu, że „literatura jest językiem, który buntuje się przeciwko czasom gramatycznym” i jest w stanie opowiadać też o tym, „co zdarzyło się jutro” (tamże, s. 110). Musil, Svevo, Walser, Kafka, Canetti i inni, miast głosić niewyrażalność życia i upajać się nihilizmem, podjęli wysiłek „konfrontowania niewyraźnego szczegółu z uogólniającą siłą myśli” (tamże, s. 19). Wiernym uniwersalności, na którą kiedyś mogła liczyć literatura, pozostaje tylko ten, kto „usiłuje rozmawiać z drugim, akceptując jego odmiennosć, trudność każdego dialogu i ryzyko nieporozumienia. Być może najbardziej autentyczna literatura zmierzy się z rozziwem między poszukiwaniem jedności w sferze aksjologii a szacunkiem dla tego, co inne i co domaga się autonomii” (tamże, s. 113).

Magris, pisarz i eseista, dowodzi, że należy przezwyciężać koncepcję literatury wyczerpania, która jest jedynie chwilowym kryzysem jej funkcji, przejawem zagubienia, że nie należy – jak to przez z górą dwadzieścia lat czynił w swoich postmodernistycznych powieściach przywołany we wstępie Umberto Eco – ograniczać literatury do zabawy słowami, motywami, cytatami budować ludyczny hipertekst. Zamiast bliskiego semiologowi sloganu „wszystko jest tekstem”, można zaproponować podsumowującą dorobek Magrisa formułę: „życie jest wszystkim”. Literatura (by posłużyć się starym Pirandellowskim rozróżnieniem życia i formy) jest wobec tego ustawiczną (utopijną) pogonią za życiem (empirią), jest ucieczką (podróżą) bez końca przed unieruchamiającą formą. Równocześnie nie opuszcza nas refleksja przez Magrisa sprowokowana, czy rozziw między życiem a pieśnią – ów rozziw, który rodzi melancholię i rozczarowanie – jest już nie do wypełnienia, odkąd nihilizm zaatakował korzenie kultury zachodniej, zniszczył fundament myśli i zdeintegrował podmiot. Czy istotnie sztuka (wyrażająca, przypomnijmy, tęsknotę za życiem i wówczas będąca owemu życiu najbliższa) rodzi się zawsze tylko tam, gdzie umyka życie i jedynie w pogoni za życiem? Dośćgnąwszy je zaś, umiera, jak w historii Doriana Graya?

Abstract

Hanna SERKOWSKA
University of Warsaw

The Magris itinerary

As an author, Magris pursues the pulsating life, fragments of it, things appearing in plethora and proving inconstant. He acts in defence of metamorphosis and coming-into-existence – against any power or authority that would be willing to obstruct it. Following Carlo Michelstaedter's concept, this author contrasts rhetorics with *persuasion* signifying the ability of living in the present, without reaching for a future, or pursuing an outcome. In his view, *utopia* is adjusted for disillusionment that renders it more specific, and real(istic). Lastly, literature has to tackle the gap between looking for a unity in the sphere of axiology and respecting the otherness.