

Joanna Roszak

Przestrzenią staje się czas : gesty nostalgiczne i melancholijne Pamuka i Pessoa

Rocznik Komparatystyczny 3, 159-173

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Joanna Roszak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przestrzenią staje się czas.

Gesty nostalgiczne i melancholijne Pamuka i Pessoa

I

Marek Bieńczyk przywoływał zdanie Güntera Grassa, jakoby melancholia i utopia były orłem i reszką tej samej monety w dziejach Europy¹. Na Starym Kontynencie zrodziło się kilka paradygmatów nostalgii, które proponują nazywać immanentnymi i czytać przez pryzmat geopoetyki immanentnej². Termin stwarzam w analogii do poetyki immanentnej (*werkimmanente Poetik*) Brunona Markwardta. To – jak go rozumiem – model odczytywania przestrzeni przynależny danemu obszarowi i tożsamości podmiotów związanej z transformacjami kulturowo-politycznymi, a także resentymentami.

W czasie, z jednej strony, kosmopolityzacji i koherencji kultury, z drugiej – proliferacji melancholii niewątpliwie warto zbadać miejsca, w których rozpałmiętywanie przeszłości i wewnętrzne poszukiwanie stały się specjalną wartością. Warto – co za tym idzie – ukazać swoistości nostalgii obszarów europejskich,

¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Świat Książki, 1998, s. 8. Dalej używam skrótu MB.

² Por. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach)*. W: *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*. Pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza. Kraków: „Universitas”, 2006; K. Brakoniecki, *Prowincja człowieka: obraz Warmii i Mazur w literaturze olsztyńskiej*. Olsztyn: Borussia, 2003; B. Hadaczek, *Kresy w literaturze polskiej: studia i szkice*. Gorzów Wielkopolski: Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, 1999; *Historia literatury kresowej*. Kraków: „Universitas”, 2011.

zbudować mapę europejskich nostalgii w perspektywie komparatystycznej, ukazać cechy „nostalgicznej idealizacji” (nostalgische Verklärung – J. Sturtz) w tzw. małych literaturach (Ch. Piniekowa, M. Kundera), opisać nostalgie narodowe i prywatne w świetle teorii małych ojczyzn i pogranicza, a także problematykę stereotypu (imagologia). Szczególna nostalgia płynie w ostatnich dekadach z Półwyspu Bałkańskiego. Czarne cienie znamienne są dla nastroju Węgrów. W wierszu-piosence z 1933 roku *Gloomy Sunday* (*Szomorú vasárnap*) z muzyką Reszô Seressa i słowami László Jávara, wykorzystanej m.in. w filmach *Lista Schindlera* Stevena Spielberga oraz *Gloomy Sunday* Rolfa Schübla – mowa o samotnie spędzonych niedzielach. *Im Land der Schatten, da wird' ich geborgen sein... / Trauriger Sonntag* – urodzenie w kraju cienia jest przyczyną nieustannej introspekcji. Melancholia i nostalgia rodzą się z doznania siebie w konkretnej przestrzeni i wywołują problem trudnego integrowania tożsamości. W niniejszym artykule interesują mnie postimperialne korzenie nostalgii³. Zestawiani tu Orhan Pamuk i Fernando Pessoa ukazują i melancholię, i nostalgię jako zjawiska intelektualne i artystyczne.

II

Zdanie, którego używam w tytule, *Zum Raum wird hier die Zeit*, pochodzi z wielkiego dzieła literatury operowej, z Wagnerowskiego *Parsifala*, ostatniej opery kompozytora (1882), który na pięćdziesiąt lat przed Michaiłem Bachtinem myślał kategorią chronotopu. „Przestrzenią tu staje się czas” – oto, być może, istota muzyki⁴. Spojrzę na projekt Fernanda Pessoa między innymi przez

³ Różne koncepcje melancholii i nostalgii w ostatnich dekadach służą coraz częściej do opisywania zjawisk geopoetycznych i geopolitycznych, por. m.in. G. Konrád, *The Melancholy of Rebirth: Essays from Post-Communist Central Europe, 1989-1994*. New York: Harcourt Brace & Company, 1995; A. Gowland, *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006; A. McKeown, *Melancholy Order: Asian Migration and the Globalization of Borders*. New York: Columbia University Press, 2008; W. Emmerich, *Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur*. München: Text+Kritik, 1991; P. Gilroy, *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press, 2006.

⁴ Slavoj Žižek komentuje formułę Wagnera, wychodząc poza jego operę: „Muzyka Schönberga okazuje się tutaj przeciwieństwem mitu: jeśli, jak twierdził Lévi-Strauss, najwzięjsza

pryzmat muzyki fado⁵ (czasu skumulowanego w przestrzeni) i przez soczewkę geo-poetyki⁶. I Lizbona, i Stambuł tchną kolorami, przekazują energetyczny ogień, choć immanentny jest dla nich nastrój nostalgicznego skupienia. Według legendy Lizbonę założył Ulisses. Na granicy równin kastylijskich i Pirenejów przebiega granica, za którą dźwięczy *saudosismo*. W słowie *saudade* spotykają się melancholia i nostalgia – tęsknoty bezprzedmiotowa i przedmiotowa. Być może wyspiarski charakter kraju, jego ogrodzenie od kontynentu zrodziły melancholię, a wraz z nią fado (od łac. *fatum* – los), muzykę płynącą z ust nieszczęśliwych, przejaw lizbońskiego folkloru miejskiego.

Turcja i Portugalia, niegdyś imperia kolonizatorskie, mogą tęsknić za utraconą potęgą. Portugalia to pierwsze państwo prowadzące politykę kolonialną (1415) i ostatnie, które jej zaprzestało (1999). Z Lizbony Kolumb wypływał przed odkryciem Ameryki⁷, tu nad brzegiem morza znajduje się monumentalny pomnik Odkrywców, przedstawiający m.in. Henryka Żeglarza, Vasco da Gamę, Ferdynanda Magellana. Bosfor gwarantuje zaś Turkom posiadanie szlaku handlowego, jeden z mostów nad cieśniną nosi imię sułtana Mahmęda II Zdobywcy, który w 1453 roku włączył miasto do imperium osmańskiego i położył kres istnieniu Bizancjum.

Sparafrazowałabym tytuł rozdziału poświęconej melancholii książki Marka Bieńczyka: „O wyższości dolin nad górami”. W kontekście Portugalii trzeba pisać o wyższości morza. Tomas Venclova historię Europy wyprowadza z morza właśnie: „Statki Odyseusza i tryremy kolonistów greckich przecinały Morze Śródziemne – przewoziły swoje załogi z wyspy na wyspę po spokojnych

definicją mitu jest [...] definicja [...] *czas tutaj przeradza się w przestrzeń*, u Schönberga sama przestrzeń staje się czasem”. S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 305.

⁵ Wykorzystuję fragmenty mojego tekstu *Bonjour tristesse – fado i ciężkość serca*. „Strony Opolskie Pismo Społeczno-Kulturalne” 2010, nr 3–4, s. 74–77.

⁶ Elżbieta Rybicka zauważała: „Literackie wizerunki miasta nie powstają bowiem *ex nihilo*, w hermetycznej próżni, są zanurzone w empirii, ale też [...] otoczenie nie ma charakteru sterylnie materialnego, jest kulturowo, zatem i tekstowo współtworzone, powstaje z krzyżowania różnych praktyk dyskursywnych. Tak więc relacja ta zakłada otwarcie na obustronną osmozę lub, by skorzystać z innej metafory, cyrkulację między tekstowym a pozatekstowym wymiarem miasta”. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: „Universitas”, 2003, s. 12.

⁷ P. Gilroy, *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press, 2006.

wodach Egeusza [...]”⁸. Cezary Długosz, przemierzający Lizbonę śladami Pessoai, myślał, odwołując się do Salazara: „ten mały naród zawsze był zwrócony twarzą do oceanu i plecami do Europy”⁹. Naród ten spoglądał na Atlantyk, kulturowo najciemniejszy ocean, którego wystrzegali się marynarze.

Pokuśmy się więc o parafrazę tytułowych słów i pewne – produktywne – nadużycie związane z asocjacją fonetyczną: *Zum Traum wird hier die Zeit*. Tu czas staje się snem/marzeniem/traumą. Nostalgik zdaje sobie sprawę z nieustannej transformacji, egzystencji w mroku strat, rezonuje w pustce i kulturowo przestrzeń utraty¹⁰, muzyka i literatura zawiązują przymierze z głęboką ciemnością.

III

Osobny paradygmat wśród nostalgii immanentnych tworzą nostalgii imienne¹¹. Nostalgia jawi się jako własność przestrzeni, wynikająca ze skrzyżowania podmiotu i wspólnotowości, oraz własność podmiotu w konkretnym zakotwiczeniu geograficznym i geopolitycznym. W przypadku krajów, które pamiętają o przedmiocie swojej tęsknoty (*Ostalgia* – w Niemczech, *dor* – w Rumunii, *saudade* – w Portugalii, *hüzün* – w Turcji, *jugonostalgia* – na Bałkanach), melancholia spotyka się z nostalgią; przedmiotowość z czasem się zaciera, pozostaje „imię” oraz rodzaj rytualnego traktowania smutku.

W artykule z 1942 roku Mircea Eliade uznał *dor* za odpowiednik immanentnej portugalskiej nostalgii¹². Nazwa ta – rekapituluję za Eliadem – pochodzi z łaciny i odwołuje się jednocześnie do bólu, pragnienia, żalu, pasji

⁸ T. Venclova, *Opisać Wilno*. Przekł. A. Kuzborska. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2006, s. 7.

⁹ C. Długosz, *Śladami „Księgi niepokoju”*. „Twórczość” 1990, nr 11, s. 124.

¹⁰ Por. Ch. Weller, *Die Melancholie des Ortes. Stadt, Gewalt und Erinnerung*. W: *Schreiben Ex Patria / Expatriate Writing*. Red. G. Fischer. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009, s. 493–507.

¹¹ Te terminy, stworzone przeze mnie na potrzeby większej całości, omawiam w innym artykule.

¹² M. Eliade, *Dor – A Saudade Romena [Dorul – saudade româneasca]*, „Acção” [Lisabona], anul II, nr 89, 31.12.1942.

i miłości. *Saudade* uobecnia się w liryce portugalskiej, zaś strofy poświęcone *dor* znajdziemy w rumuńskiej poezji ludowej; *saudade* wyśpiewują fadiści, zaś *dor* przenika doiny, mające melancholijny charakter rumuńskie pieśni z wpływami tureckimi i klezmerskimi, które badał m.in. Béla Bartók, nie tylko kompozytor i pianista, ale także pionier etnografii muzycznej. Narodowi poeci Portugalii i Rumunii – Fernando Pessoa oraz Mihai Eminescu – z nostalgią rozpamiętują dzieciństwo swojego kraju.

Marianna Michałowska, interpretując esej Susan Sontag – w którym amerykańska badaczka opisuje jako ruinę (jeden z nostalgicznych fantazmatów) podmiot nostalgiczny utożsamiający się ze zrujnowanym pejzażem – uznaje, iż melancholia (a może szczególniej nostalgii) jest „oddaleniem w głąb samego siebie – wycofaniem do środka”¹³. *Hüzün* rozkwita właśnie pośród ruin imperium bizantyjskiego i tureckiego. Ukazała ją w „joyce’owskiej powieści o Stambule” (*Joycean novel on Istanbul*)¹⁴ Orhan Pamuk. Narracja *Stambułu. Wspomnień i miasta* zatrzymuje się przy roku 1972. Nie ma więc jeszcze w tej książce mowy o nowoczesnym mieście, otwartym na świat i czerpiącym garściami z wpływów Zachodu. Odo Marquard notował: „*tristesse oblige*”¹⁵. *Bonjour tristesse* pobrzmiwa w Portugalii i Turcji, w krajach o imperialistycznej przeszłości, znających dyskurs centralistyczny na przeciwległych krańcach Europy, przy jej konturach.

IV

Giorgio de Chirico (1888–1978) jeden ze swoich metafizycznych obrazów (*pittura metafisica*) zatytułował *Melancholia i tajemnica ulicy*. Ukazuje on fragment ulicy, o której można by powiedzieć: *everystreet* – nakłada się na wiele kadrów Lizbony i Stambułu. Za białym budynkiem wyobrażamy sobie morze.

¹³ M. Michałowska, *Obraz utajony: szkice o fotografii i pamięci*. Kraków: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, 2007, s. 145–146.

¹⁴ N. Haliloğlu, *Memories of the City. The Metropole as a Significant Other in Elif Şafak's "Flea Palace" and Orhan Pamuk's "Istanbul"*. W: *Literature for Europe?* Ed. T. D'haen, I. Goerlandt. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009, s. 389.

¹⁵ O. Marquard, *Farewell to Matters of Principle. Philosophical studies*, trans. by R.M. Wallace et al. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989, s. 34.

Nie dostrzeżemy ludzi, ale ich cienie, bo oto znajdujemy się właśnie w mieście enigmaty i samotności, w niemimetycznym mieście cieni rzucanych niezgodnie z prawami fizyki¹⁶. O tym właśnie – modalności widzenia, aurze miasta (w znaczeniu Benjaminowskim: zjawisku niepowtarzalności i niedotykalności jednocześnie) opowiada *Lisbon Story* Wima Wendersa.



Katalizatorem nostalgii niejednokrotnie stanie się w książce Pamuka zdjęcie. Fotografia, mająca moc balsamowania czasu, zanurza się w przeszłości, to wszelako medium śmierci, obcując z nią, obcujemy z minionym, stając wobec niej, stajemy wobec utraty. Susan Sontag pisała, że czas nawet zwykłe fotografie, także te nadkruszone, zaliczy w poczet dzieł sztuki. Kto jest obojętny na jej działanie, nie podda się nostalgii. Jeden z rozdziałów *Stambułu* poświęcił Pamuk tureckim pisarzom melancholii i nostalgii, a spośród nich najwięcej miejsca Ahmetowi Rasimowi (1864–1932)¹⁷. Dostojne ryciny Piranesiego – katalizatory melancholii – towarzyszą *Znakowi wodnemu* Josifa Brodskiego, zaś rycina *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* Antoniego Ignace’a Mellina (1763–1831) towarzyszy *Stambułowi*; o jej autorze – który

¹⁶ M. Holzhey, *De Chirico*. Köln: Taschen, 2006.

¹⁷ L. Mitler, *Ottoman Turkish Writers: A Bibliographical Dictionary of Significant Figures in Pre-Republican Turkish Literature*. New York: P. Lang, 1988.

w mieście przebywał osiemnaście lat i pracował jako architekt sułtana Selima III – przeczytamy cały rozdział. Pamuk widzi Stambuł takim, jakim postrzegął go Melling. I wreszcie trzecim integralnym elementem książki są nostalgiczne, czarno-białe zdjęcia zrobione leicą w latach 50. i 60. XX wieku przez Arę Gülera (ur. 1928 w Stambule), nazywanego „okiem Stambułu”, autocharakteryzującego się: „oczny historyk”.

Także Portugalia ujawnia się jako przestrzeń nieodwołalnej nostalgii. Wmyślona w krajobraz nadwodny, w mgłę psychizuje własny pejzaż i pozwala podmiotowi identyfikować się z nim. Tęsknota, brak wylewności, energia kumulowana nie w żywych gestach, ale w powolnych, przeciągłych ruchach wykonywanych z pasją – jednocześnie z zaangażowaniem, cierpieniem i zamyśleniem, dalej: *saudade* i sebastianizm – to składniki narodowej tożsamości i wrażliwości Portugalczyków¹⁸. Aubrey Fitz i Gerald Bell zanotowali, że w Portugalii dzieci – o łagodnych głosach i medytujących twarzach – zdają się nie znać hałaśliwych zabaw i gier¹⁹. Mircea Eliade wspominał o przyjaciółkach i ludziach ujrzanych w pociągu, na ulicy, siedzących przy kawiarnianych stolikach: „Ich gesty są posłuszne jakiemuś dziwnemu, niezręcznemu rytmowi – a przecież nie są one spokojne i ułożone. Portugalczycy są melancholijni, zamyśleni, uśmiechają się bez przerwy; są mili, jak wszyscy, którzy noszą w sobie niewytłumaczalny, nie mający przyczyny smutek”²⁰.

Słowiańskie *on the road* w *Fado* Andrzeja Stasiuka – niczym portugalskie *on the road* – znamionuje spoglądanie za siebie, rozpamiętywanie, wznoszenie złudzeń:

No więc to całe przypominanie, to siedzenie na tyłku w półmroku i nieustanny odjazd wstecz, to gapienie się w tylną szybę pamięci, ta liryka utraty, to słowiańskie *on the road*, które teraz wystukuję na maszynie [...] wcale nie po to, by zapamiętać, ale po to, by sobie wciąż wszystko od nowa przypominać, zaczynać od nowa, dopóki myśl i złudzenie się nie przykryją [...]”²¹.

¹⁸ D.J. Sadlier, *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the Paradoxes of Authorship*. Gainesville: University of Florida Press, 1998, s. 29.

¹⁹ *The very children are quiet, they seem to have no noisy games; the voices are soft, the faces meditative*. A.F.G. Bell, *In Portugal*. Colorado: Nabu Press, 2010, s. 7.

²⁰ M. Eliade, *Świętojańskie żniwo. Pamiętniki II (1937–1960)*. Przeł. z franc. I. Kania. Kraków: Oficyna Literacka, 1991, s. 57.

²¹ A. Stasiuk, *Fado*. Wołowiec: Wydawnictwo „Czarne”, 2006, s. 9.

Bernardo Soares, semiheteronim Fernanda Pessoa, mówił: „Aby podróżować, wystarczy istnieć” (Kn, 345)²². Nie siadał za kierownicą samochodu – ale stale spoglądał w lusterka i kontrolował to, co, rozmazane, pozostało za nim. Znamienne, że o *saudade*, wcale nie w odniesieniu do Portugalii, mówi fotograf-nomada Nicholas Winter – często wykorzystujący nostalgiczny efekt zniszczenia – w krótkim, dokumentalnym filmie *Fotografia jako podróż*²³: „To jeszcze jedna próba odpowiedzi na *saudade*, próba poszukiwania czegoś niemożliwego do zdefiniowania”. *Hüzün*, *saudade* i *dor* istotnie należą do słów trudno definiowalnych i przekładalnych. Caroline Brettell w *Anthropology and Migration: Essays on Transnationalism, Ethnicity, and Identity* rozważania o nostalgii brazylijskiej także odnosi do koncepcji *saudade*, a jej korzeni upatruje w portugalskiej tradycji emigracji. Nostalgia prowadzi i do wydziedziczenia ze świata i, dzięki literackiej sublimacji, do nawiązania z nim głębszej więzi. Znamienne, że Stephanos Stephanides w szkicu *Turning East* – pisząc nie o portugalskim pisarzu, Pessoa, ale o tureckim, Pamuku – wskazuje na możliwość porównania tureckiej melancholii z *tristesse* opisaną przez Lévi-Straussa w *Smutku tropików*, po pobycie antropologa w Brazylii²⁴. Nierzadki to topos: w wierszu-pieśni o smutnym poniedziałku Jaime’a Cortesão – zmarłego w 1960 roku lizbońskiego poety – serce pozostanie zamknięte tak długo, jak długo klucz do niego znajduje się w interiorze odkrytej w 1500 roku przez Portugalczyka Brazylii. Nietrudno więc zgromadzić argumenty potwierdzające tezę, że mamy – jednak – do czynienia z rodzajem *sui generis* nostalgii imperialnej.

Do peryfrazowania *saudade* można się tylko zbliżyć, ze skazaniem na niepełne odpowiedniki (w angielskim *nostalgia* lub *yearning*; na polski przekładane z kolei zwyczajowo jako *tęsknota*)²⁵, nie sposób oddać wszystkich konotacji, jakie niesie. *Hüzün* (koncept integralny dla tureckiej kultury, „ciężkość lub

²² F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Przekł. M. Lipszyc. Warszawa: Świat Literacki, 2007. Dalej używam skrótu Kn i podaję numer strony.

²³ Nicholas Winter, *Fotografia jako podróż*. Reż. D. Kołacka, P. Dumąka. Dodatek do: „Fotografia” 2010, nr 32.

²⁴ S. Stephanides, *Turning East*. W: *Literature for Europe?*...

²⁵ C. Brettell, *Anthropology and Migration: Essays on Transnationalism, Ethnicity, and Identity*. Oxford–New York: Altamira Press, 2005, s. 61. (*Saudade, which only roughly translated as nostalgia or yearning, was what brought the brasileiro home again, and their magnificent*

smutek serca”, „*heaviness or a sadness of heart*”²⁶) kojarzy się – jak pisze Pamuk: z „głęboką duchową pustką po utracie bliskiej osoby” (S, 121). *Hüzün* i *saudade* to więcej niż nastrój ewokowany przez stambulską czy lizbońską poezję i muzykę. Są one nie tylko „stanem duchowym, ale stanem umysłu, który ostatecznie zarówno afirmuje życie, jak i je neguje” (S, 122). Al-Kindi opisuje *hüzün* także jako niezdrowy stan duszy: gniew, miłość, lęk (S, 123). Pamuk, urodzony w 1952 roku w Stambule, porównuje *hüzün* do uczucia ogarniającego dziecko patrzące na świat przez zaporowaną szybę (S, 125). I *saudade*, i nostalgia stambulska – to wyniosłe, poważne cierpienie z wyboru, podsycane przez smutek byłego imperium-kolonizatora – płyną z płaczu nad zgliszczami i pożegnanej glorii mocarstwa. W wywiadzie udzielonym niemieckiemu tygodnikowi „Der Spiegel” Pamuk mówił: „Kiedy opisuję Stambuł, piszę także o sobie”²⁷. To znaczy: przechodzi od perspektywy szerokiej – miasta, do intymnej – domu, na którym widniał napis „kamienica Pamuków”, zaś na każdym piętrze stało pianino. We wspomnianym wywiadzie dodawał: „Kiedy się urodziłem, mieliśmy przestronny dom, ale straciliśmy nasz majątek. Tak dalece spotyka się moja osobista historia z żalem z powodu utraty imperium osmańskiego”²⁸. Na styku Wschodu z Zachodem Pamuk chciałby obronić Stambuł przed westernizacją.

Kiedy Orhan Pamuk opuszczał miasto, od razu miał ochotę do niego wrócić, by kontynuować liczenie statków w Bosforze, jedną z rytualnych czynności mieszkańców Stambułu. „Wychodzimy w ciągu dnia kilka razy na balkon lub zbliżamy się do okna, aby znowu odruchowo policzyć statki i dzięki temu zro-

buildings were the realized dreams of a long-lasting nostalgia (saudade) which made the emigrants feel more Portuguese each day).

²⁶ M. Ziyalan, A. Spangler, *Istanbul Noir*. New York: Akashic Books, 2008, s. 14–15.

²⁷ „*Mich treibt niemand ins Exil*“ (Das Gespräch mit O. Pamuk führten die Redakteure D. Bednarz und A. Großbongardt). „Der Spiegel“ 2007, nr 18, s. 178–180. (*Wenn ich Istanbul beschreibe, schreibe ich auch von mir. Als Junge hielt mich die schwermütige Innenschau, die wir hüzün nennen, völlig gefangen. Das mag damit zu tun haben, dass die Geschichte meiner Familie eine Geschichte des Niedergangs ist, ähnlich wie bei Thomas Manns. Als ich geboren wurde, besaßen wir ein großzügiges Haus, doch dann verloren wir unser Vermögen. Insofern trifft sich meine persönliche Geschichte mit der Trauer über den Verlust des osmanischen Reichthums*).

Historia jego rodziny kojarzy mu się z *Buddenbrookami* Manna.

²⁸ Ibidem.

zumić sens dramatu, śmierci czy wielkiej katastrofy [...]” (S, 263)²⁹. Liczenie statków to syndrom tęsknoty za imperium, wszak przyływały one niegdyś z dobrami z kolonii. Pamukowi zdaje się, że gdy zaniecha tego zajęcia, szybciej dosięgnie go hipnotyczna nostalgia Stambułu. „[...] poczucie, że trzeba z nią coś zrobić, sprawia, że patrzenie przez okno na Bosfor staje się rodzajem misji” (S, 264). Kilkadziesiąt stron wcześniej pokrzepia się: „Życie nie może być aż tak straszne [...]. W końcu człowiek zawsze może przecież pójść nad Bosfor” (S, 84). Miejmy w pamięci pytanie: co było dla Fernanda Pessoa odpowiednikiem liczenia statków w Bosforze, co obserwował, gdy stawał na ulicy Alfamy, gdy wychodził na lizboński balkon?

Wyznaje Pamuk, iż to, co dziś uważa za wszechogarniającą melancholię i tajemnicę, w dzieciństwie odczuwał jako „nudę, przygnębienie, otępiającą monotonię, płynące również z tureckiej muzyki [...]” (S, 45). Spotyka się z Pessoa, twórcą licznych heteronimów, w zdaniu: „Doskonale rozumiem schizofreników, którzy nie mogą żyć bez wyobrażeń o innym świecie, bez przemiany w kogoś innego” (S, 34). Dwujęzyczny Pessoa³⁰ to podmiot przełamany, rozszczępiony, pęknięty, proteuszowy, w kolizji, Pessoa/Alberto Caeiro, Pessoa/Ricardo Reis/Álvaro de Campos/Bernardo Soares... – zakładał „maski pośród innych masek”, jak pisał o nim Peter Hamm³¹. Mając świadomość tak zaawansowanego rozproszenia, nie można pisać księgi spokoju, można jedynie zmieniać kolejne maski. W liście *O pochodzeniu heteronimów* Pessoa tłumaczył:

Zacznę od części psychiatrycznej. Przyczyną powstania moich heteronimów jest głęboka histeria, która we mnie tkwi. Tendencja do rozdziału osobowości i symulowania³².

We fragmencie *Edukacja sentymentalna w Księdze niepokoju* przeczytamy rady dla marzycieli i nadwrażliwców:

²⁹ O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Przeł. A. Polat. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008. Dalej stosuję skrót S i podaję numer strony.

³⁰ Por. A. Terlinden, *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1990.

³¹ P. Hamm, *Zwycięzcy w przegranej. Fernando Pessoa i Robert Walser, dwaj dalecy krewni*. Przeł. A. Żychliński, „Twórczość” 2006, nr 11.

³² F. Pessoa, *O pochodzeniu heteronimów. (Z listu do Adolfa Casais Monteiro)*. Przeł. G. Misorowska, „Poezja” 1990, nr 1/3, s. 63–64.

poszukiwać w bólu przyjemności, [...] odczuwać ból w sposób fałszywy. [...] Drugi sposób, trudniejszy i bardziej subtelny, polega na umiejętności wcielenia bólu w pewną idealną postać. Najpierw musimy stworzyć w nas drugie Ja, które będzie brało na siebie całe nasze cierpienie. Następnie wypracowujemy wewnętrzny sadyzm, z gruntu masochistyczny, który rozkoszuje się swoim cierpieniem, jakby należało do kogoś innego. (Kn, 380)

Według Henriego Frederica Amiela krajobraz jest stanem duszy. „Piękno krajobrazu kryje się w jego smutku” – słowa Ahmeta Rasima pełnią funkcję motta do *Stambułu*. Wiele fraz z *Księgi niepokoju* Pessoa mogłoby się w tym zdaniu przejrzeć i odnaleźć. „Pomiędzy mną a życiem jest cienkie szkło. Choćbym nie wiem jak wyraźnie widział i rozumiał życie, nie mogę go dotknąć” (Kn, 77), pisał semiheteronim Pessoa. Nawet rzeczywistość – nietykalna, ruchliwa i pełna metafor – nie nosi cech *veritas*, portugalski poeta nazywa rzeczywistość epizodem wyobraźni (Kn, 184). Coraz bardziej zagrożone „ja” staje się narastającym dylematem. „Ja to ktoś inny” [*Je est un autre*]: mógłby powtórzyć Pessoa – *homo textualis* – za Arturem Rimbaudem. Nowoczesny podmiot to przede wszystkim maska [*pessoa* znaczy *osoba, maska, nikt*]. Przylega do Pessoa stwierdzenie z książki Marka Bieńczyka: „Twarz melancholika jest natomiast niezidentyfikowaną maską, gipsem, bryłą” (MB, 24). Portugalczyk pisał w liście do ukochanej: „dla mnie całe życie kręci się wokół mojego dzieła literackiego [...]”³³. Campos – kolejny heteronim – notował: „Zostanę tu sam z bezkresnym spokojem siebie samego”³⁴. „W ilu pożyczonych rzeczach podążam przez świat!”³⁵. W wierszu *Sklep tytoniowy* „ja” składa dramatyczną deklarację: „Jestem niczym. / Zawsze będę niczym. / Nie mogę być czymś. / Poza tym mam w sobie wszystkie marzenia świata”³⁶. Autor *Terminalu* powtarzał za Zygmuntem Freudem: „Kto urodził się melancholikiem, sączy smutek z każdego wydarzenia”. I wspominał Pessoa: „Jeszcze celniej ujmuje to portugalski pisarz, Fernando Pessoa: *Nic, które boli*. Owo *nic* jest w bezpośrednim doznaniu tak suwerenne, że zdaje się trwać poza wszelką przyczyną jako czysta nieokreśloność” (MB, 15).

³³ F. Pessoa, *List do Ophelii Queiroz*. Przeł. A. Kalewska. „Literatura na Świecie” 2002, nr 10–12, s. 6.

³⁴ Alvaro de Campos (F. Pessoa), *Wiersze*. Przeł. M. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2002, nr 10–12, s. 9.

³⁵ Ibidem, s. 10.

³⁶ Ibidem, s. 33.

IV

Paradokument poświęcił muzyce fado hiszpański reżyser, Carlos Saura (*Fados*, 2007). Także obraz Wendersa, *Lisbon Story*, przedstawia miasto, które przybliży się lub oddala z każdym obrotem korbki kamery, ludzi, którzy z każdym krokiem to przybliżają się do miasta, do siebie nawzajem i do siebie samych, to oddalają. Znamienne, że urzeczony Lizboną Wenders chciał zrezygnować z fabuły na rzecz stworzenia impresyjnego dokumentu o portugalskiej stolicy. Frazy Fernanda Pessoa komentują proces powstawania tego filmu w filmie: „Życie jest krótkie i pozbawione celu. Liczy się tylko to, czego dotykamy”, „Nie ma kluczowych chwil, wszystko jest równie ważne”, „Przecież żyjemy w ciągłym zwątpieniu” – dźwiękowiec, Philip Winter, czyta słowa autora *Księgi niepokoju*. Z nimi oraz z fado w uszach chłonie ducha miejsca. „Jak ludzki był metaliczny dźwięk tramwajów! Jaki radosny pejzaż zwyczajnego deszczu na ulicy wskrzeszonej z otchłani! Lizbono, mój domu!” (Kn, 73)³⁷. Pessoa przygotował też przewodnik po Lizbonie³⁸, a składający się z 44 wierszy tom *Przesłanie* miał pierwotnie nosić tytuł: *Portugalia*³⁹. W nim podjął poeta mesjanistyczny mit związany z królem Sebastianem (ur. 20 I 1554). „Europa spoczywa podparta łokciami / [...] Patrzy na Zachód twarzą Portugalii” (Pr, 25), w wierszu *Książę Jan* pisze: „Bo Portugalczykowi, ojcu szerokich mórz / Dane jest chcieć i moc jedynie: / Całe morze lub pusty, wyszczerbiony brzeg – / Wszystko lub nic” (Pr, 55). Pessoa jednak zdawał się pytać, czy można znaleźć przeznaczenie, jeśli żyje się przeszłością bardziej nawet przeszłą niżli własny początek? Oto kolaż sentencji z *Księgi niepokoju*: „Prawie zawsze żyjemy poza nami samymi i samo

³⁷ Wiersz-apostrofe Urszuli Kozioł *W Lizbonie* poprzedza dedykacja dla autora *Mensagem*: „– więc powiadasz że w księdze wszechświata ledwo frazą / jesteśmy, sylabą w ruch puszczoną trybami możliwości / należnymi wariacjom, przemianie / więc życie jest niczym więcej jak życiem i nawet miłość nie pomoże zapomnieć bólu / że się wie o chwili / w której to obce, dziwne siądzie w nogach łózka / z tym słowem niepojętym co zapiera dech – // więc powiadasz, że nie pozostaje nam już nic innego / jak znowu podjąć przerwane milczenie / i że – // XI 1994”. U. Kozioł, *Lizbona*. W: eadem, *Stany nieoczywistości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999, s. 250–251.

³⁸ F. Pessoa, *Lizbona, co turysta powinien zobaczyć*. Przeł. K. Bieńkowska. Warszawa: Czytelnik, 2001.

³⁹ F. Pessoa, *Przesłanie*. Przeł. A. da Silva i H. Siewierski. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, 2006. Dalej używam skrótu Pr i podaję numer strony.

życie jest ciągłym rozproszeniem. Jednak to w stronę nas samych się skłaniamy, jak w stronę centrum, wokół którego wykonujemy, jak planety, absurdalne i odległe elipsy” (Kn, 179), „...byliśmy wieloma postaciami” (Kn, 177), „Uczyliem z siebie postać z książki, życie, które ktoś czyta” (Kn, 161). Pessoa zmienia stanowiska obserwacyjne, błędny pomiar wpisuje w swoją literaturę, wszelako nie da się poprawnie odczytać niestabilnej rzeczywistości. W dystansowaniu się od niestabilności jako jedynej stałej widział zapewne słuszną linię obrony przed byciem dezorientowanym. Nicolas Breton pisał w *Familiarnym liście do przyjaciela*: „gdyby książki nie były moimi najlepszymi przyjaciółmi, z pewnością byłbym narażony na cierpienia spowodowane melancholią”⁴⁰. Literatura więc może zagrać poważną melodię, wybierając z gamy te dwa dźwięki – fa-do – raz multiplikuje ciemność, kiedy indziej zdejmuje ją z losu.

Nawet jeśli nie rozumiemy portugalskich słów, wyczuwamy, o czym śpiewają fadisci w dzielnicach Madragoa i Alfama. Wielu z nich ma w swoim repertuarze pieśni do słów Pessoa: „Tęsknota nigdy mnie nie opuszczała, zamieszkała w dźwiękach jego głosu, w fado” (Artur Ribeiro w pieśni *Já me deixu*). W *Minh'alma (Moja dusza)* Paulo de Carvalho przemierza ulice przeszłości. „Kiedy jestem daleko od siebie, staję się morzem” – śpiewa Mariza (*Quando saio de ao pé de mim eu sou o mar; Sou mais longe do que eu*). Florbela Espanca (1894–1930), prekursorka ruchu feministycznego w Portugalii, autorka tomu *Livro de Mágoas (Księga smutku)*, wsłuchiwała się w głosy z morza (*Vozes do mar*) i przywoływała Camõesa. W wierszu *Alfama* Ary dos Santos, który urodził się w Lizbonie w 1936 roku, zmarł tam zaś w 1984, porównywał nocną Lizbonę do statku bez żeglarza. W *Há uma música do Povo* do słów Pessoa Mariza śpiewa, że poznała odkrywającą nowy rytm „muzykę ludzi”. Prosta melodia, ucząca żyć pocieszycielka, sprawia, że dusza dłużej nie płacze, smutek zdaje się błędem we śnie, śnie, który minął⁴¹. Soares w jednym z wpisów swojego dekadencckiego paradiennika przywoływał obraz śpiewaka:

⁴⁰ N. Breton, *Familiarny list do przyjaciela przebywającego na wsi*. Przeł. L. Barakońska. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 4.

⁴¹ *Há uma música do Povo, / Nem sei dizer se é um Fado / Que ouvindo-a há um ritmo novo / No ser que tenho guardado / Ouvindo-a sou quem seria / Se desejar fosse ser / É uma simples melodia / Das que se aprendem a viver / Mas é tão consoladora / A vaga e triste canção / Que a minha alma já não chora / Nem eu tenho coração / Sou uma emoção estrangeira, / Um erro*

Śpiewał niezwykle łagodnym głosem piosenkę z dalekiego kraju. Muzyka sprawiała, że nieznanne słowa wydawały się znajome. Brzmiało to jako fado dla duszy, choć nie miało z fado nic wspólnego. Piosenka opowiadała, ściszonymi słowami i ludzką melodią, o tym, co jest w duszy każdego człowieka i o czym nikt nie ma pojęcia. Śpiewał jakby sennie, lekceważąc spojrzeniem słuchaczy zastygłych w skromnej ulicznej ekstazie. (Kn, 31)

Pessoa pod kopułą lizbońskiego nieba czuł się jak w bibliotece, literatura stawała się dla niego szkołą sceptycyzmu. Musiał być podejrzliwy wobec innych języków, nawet wobec języków swoich heteronimów. *Dubito, ergo sum* – sparafrazowana sentencja Kartezjuszowa przystaje wszelko do podmiotu ponowoczesnego, który pragnie całości, ale – sam stale rozszczępiony – jej nie dotyka. Do Pessoa – zstępującego konsekwentnie we własne otchłanie – przyłgnęło tło mglistego lizbońskiego pokoju iluzji. Zapisywał sylogizmy smutku, nosił w sobie martwe porty, znał tajemnicę układania długich i głębokich zdań, takich zdań, w których przestrzenią staje się czas.

Nostalgicy założyli kilka ważnych portów. Jednym z nich stała się literatura. Jak – pytają Pessoa i Pamuk – zbudować księgę na rumowisku języka? I odpowiedzą: obsesyjnie zachodząc siebie od różnych stron, a zatem różnymi językami, sami dla siebie będąc nieustannie nowym tematem. Sami dla siebie bezpowrotnie utraceni, bezpowrotnie nieodzyskani, zgodzą się na chwilowe pozyskiwanie języka i tak uchwycą kształt przybierany przez fado.

Time Becomes Space.

Nostalgic and Melancholic Gestions of Pamuk and Pessoa

Summary

A special interest in geopoetics, a flourishing idea since the 1980s of the 20th century, may be observed to have developed in the areas of Central and Eastern Europe and in Germany. As an inhabitant of these regions, I am interested in how authors deriving from other corners of the European continent fit in the frame of geopoetics.

de sonho ido / Canto de qualquer maneira / E acabo com um sentido! Mariza śpiewała też do jego słów *Cavaleiro Monge*.

This article concerns the Portuguese writer Fernando Pessoa and the Turkish writer Orhan Pamuk, both of whom had come from imperial empires (Portugal and Turkey, respectively) that no longer possess their numerous colonies and could now be thought to be yearning for their lost power. In Pamuk's *Istanbul* and Pessoa's *The Book of Disquiet*, I discuss how these writers tackle the epistemology of *nostalgia* (*saudade*, *hüzün*, *dor*) and space.

Joanna Roszak