

## Tożsamość hybrydyczna jako próba przewyciężenia dylematów epoki końca wzorców (na podstawie twórczości Alberta Savinia)

Twórczość Alberta Savinia (1891–1952), kompozytora, scenografa i choreografa, dramatopisarza, krytyka teatralnego, muzycznego i filmowego, eseisty, a przede wszystkim malarza i prozaika, wymykająca się standardowym kryteriom interpretacyjnym, do dziś wywołuje konsternację czytelników i krytyków. Kiedy w 1976 roku Leonardo Sciascia, jeden z pierwszych entuzjastów jego pisarstwa we Włoszech, przygotowywał wydanie *Souvenirs Savinia*, nie zaprosił do współpracy żadnego z włoskich krytyków, ale poprzedził tom przedmową Hectora Bianciottiego do wcześniejszego, francuskiego wydania. Swój wybór uzasadnił następująco: „Jako wprowadzenie do niniejszego tomu *francuskich wspomnień* Alberta Savinia zdecydowaliśmy się przetłumaczyć notę Hectora Bianciottiego (napisaną, aby przedstawić zagranicznym czytelnikom włoskiego autora), biorąc pod uwagę również fakt, iż nie ma drugiego pisarza włoskiego, który byłby dla czytelników włoskich „cudzoziemcem” w większym stopniu niż Savinio. Należy dodać, że Hector Bianciotti, Włoch z pochodzenia, urodzony w Ameryce Południowej, francuskojęzyczny jako pisarz i krytyk, realizuje to, co Savinio – poprzez postać Nivasia Dolcemare – mówi o sobie jako o człowieku, który sam dla siebie rozwiązał już problem internacjonalizmu, jedności i braterstwa ludzi”<sup>1</sup>. Trzeba dodać, że rozwiązał go w sposób paradoksalny, poddając oryginalnej analizie własną kondycję cudzoziemca, autsajdera, „innego”, który w Grecji i Francji uchodził za Włocha, we Włoszech zaś był obcym, odmieńcem ukształtowanym przez inne miejsca i inne tradycje. Świadomość nieprzynależności towarzyszyła mu od najmłodszych lat. Właśnie o tym bolesnym poczuciu niezakorzenia pisał brat Savinia, Giorgio de Chirico, uzasadniając wspólnie podjętą decyzję wstąpienia do armii włoskiej w czasie I wojny światowej: „Wiele osób odczuwa pewien rodzaj wstydu, że urodzili się w jednym Kraju, a mają narodowość innego Kraju, że nie są, na przykład, Włochami urodzonymi we Włoszech z rodziców Włochów albo Francuzami urodzonymi we Francji z rodziców Francuzów. Wielu odczuwa ten wstyd, odczuwaliśmy go także ja i mój brat i naiwnie sądziliśmy, że stawiając się do broni aby spełnić, jak to się zwykło mówić, nasz obowiązek, zdołamy cokolwiek zmienić”<sup>2</sup>.

Savinio debiutował jako pisarz w Paryżu, tuż przed pierwszą wojną światową, publikując artykuły w języku francuskim w tamtejszych czasopiśmie muzycznych i w awangardowych „Soirées de Paris” Apollinaire’a. To, aby być pisarzem włoskim, było w jego przypadku wyborem, decyzją podjętą po świadomym

namyśle, a także pewnym projektem twórczym, na początku wcale niełatwym. Saviniański *nostos* – powrót, miał być w pierwszym rzędzie odzyskaniem własnej utraconej tożsamości. Przede wszystkim tożsamości językowej. W odpowiedzi na uwagi Papiniego dotyczące jednego z nadesłanych do publikacji tekstów, Savinio pisał w jednym z listów z 1916 roku: „Bardziej niż nieprzyzwyczajony do włoskiego! Ja, Włoch, nigdy nie pisałem w swoim języku! Te zdania, które wydają się panu bardziej francuskie niż włoskie, to notatki sporządzone po francusku i przetłumaczone na włoski z wielkim trudem”<sup>3</sup>.

Przyjechał do Paryża w 1910 roku jako dziewiętnastoletni Andrea de Chirico, marzący o karierze muzyka. W roku 1914 opuścił Paryż jako Alberto Savinio, początkujący włoski pisarz. Prawdopodobnie pseudonim, który sobie wybrał, jest zitalianizowaną formą nazwiska dość znanego wówczas francuskiego tłumacza, Alberta Savine’a<sup>4</sup>. Wybór pseudonimu z całą pewnością nie był przypadkowy. Savinio symbolicznie przywłaszczył sobie cudzą tożsamość i fakt ten można uznać za równoznaczny z wysłaniem sygnału do czytelników, z zaproszeniem ich do uczestnictwa w przewrotnej grze znaczeń. Droga pisarska Savinia zaczyna się bowiem pod znakiem niejednoznaczności – oto *ja* i *nie ja* w jednej osobie, hybryda, z jednej strony *ja* postrzegany jako *ktoś inny*, a więc zaprzeczenie własnej tożsamości, z drugiej zaś *ja* istniejący poprzez *innego*, czerpiący z *innego* źródło swojej podmiotowości. Stawiając problem tożsamości w centrum swych zainteresowań, Savinio zdaje się jednocześnie podważać najważniejszy fundament tradycyjnego pojęcia komunikacji, a mianowicie spójność autorskiego *ja*.

Sytuacja kogoś, kto „urodzony w Grecji, Grekiem nie jest” stanowi dla Savinia, „urodzonego w cieniu Partenonu” tak jak jego bohater Nivasio Dolcemare<sup>5</sup>, jeden z wielu *alter ego* autora zaludniających stronicę jego książek, punkt wyjścia do przewartościowania całego bagażu pojęć przekazanych przez tradycję. „Włoskość” nie jest dla niego czymś naturalnym, nie jest dana, odziedziczona, ale została wybrana jako „rozwiązanie stylistyczne”<sup>6</sup> – jest więc tożsamością zdobytą, nieregularną i rozdartą, niepewną siebie i poszukującą syntezy. Takie bycie sobą odsyła do pęknięcia, do hipotetycznego innego „ja.” Pisarstwo Savinia to nieustające opowiadanie o samym sobie wcielonym w liczne, często sprzeczne postaci. *Ja* narratora ulega projekcji do kolejnych *alter ego*, zostaje poddane procesowi dekompozycji. Z dekompozycji postaci narratora wypływa nowa struktura narracji: fragmenty rzeczywistości zostają wyjęte z ich normalnego kontekstu i skonfrontowane ze sobą. Ich zderzenie generuje nową wizję rzeczywistości, wyrzucając je w inny wymiar, w obszar fascynującej inności. Mamy tu do czynienia z programem narracyjnym bazującym na odrzuceniu tradycyjnej perspektywy. Savinio dekomponuje obraz świata, posługując się techniką przywodzącą na myśl malarstwo kubistów.

Jego pierwsza książka, wydana w 1918 roku, nosi wymowny tytuł *Hermaphrodito*. Podtytuł *Macroscopio – Telescopio* wskazuje na znaczenie transformacji i deformacji oraz odrzucenie kodu zwyczajowo przyjętego do odczytywania rzeczywistości. Ta zostaje bowiem w utworze Savinia poddana procesom dezintegracji, organizuje się wokół nowych znaczeń, traci linearną spójność, stając się

labiryntem zwielokrotnionych obrazów, pełnym ech, dysproporcji, postaci, z których wylaniają się inne postaci. Tożsamość nie jest w tym świecie niczym definiowanym. Rzeczy nie istnieją „obiektywnie”, nie są dane w raz na zawsze zdefiniowanej postaci. Oko narratora ogląda je z różnej perspektywy, nie przywiązując wagi do ich kanonicznego kształtu. W poniższym opisie ferraryjskich kobiet zaskakuje nie tylko fakt, że jawią się one w postaci kształtów niepokojących i nieskładnych, ale i zdumiewająca skuteczność tego opisu, który wydobywa na jaw wewnętrzną strukturę postaci i ukazuje ich ukryte, alternatywne „ja”: „Kobiety są przerażające. Noszą odcisnięte na twarzach zwierzęce piękno jak chorobę. Mają oczy zbudowane jak oczy raka: małe, lśniące kule, podobne do pigulek przeczyszczających, wystające z czubków rogowych anten; dzięki temu obdarzone są nie tylko zdolnością patrzenia do przodu, ale także na boki i do tyłu”<sup>7</sup>.

Hybrydy Savinia są wielorakie: niektóre, jak w cytowanym przykładzie, łączą cechy materii ożywionej i nieożywionej, inne są w połowie ludźmi, w połowie zwierzętami lub fantastycznymi bądź mitycznymi tworam. Wszystkie odsyłają do idei fundamentalnej jedności i jednocześnie wielopostaciowości świata, którą Savinio postrzega jako antytetyczną wobec całej historii kultury europejskiej. W tekście Savinia to, co jest, może być jednocześnie *tym* i *czym innym*; czytelnik zagłębia się w kłębowisko obrazów, mitów i symboli, które odsyłają jedno do drugich, w gęstwą paradoksalnych cytatów, fałszywych etymologii, postaci fikcyjnych umieszczonych w kontekstach geograficznie i historycznie prawdziwych. Każda rzecz zakłada istnienie innej rzeczy, każda postać jest sobą, ale jest – lub może być – także inną postacią. Mamy tu do czynienia z hybrydyzacją wielopostaciową i wielopoziomową, która dotyczy zarówno narratora, jak bohaterów, a także całego świata przedstawionego.

Debenedetti pisał o wielkiej transformacji bohatera powieściowego<sup>8</sup>. Postaci jednolite, typu manzonianańskiego (ale także postaci Vergi i D’Annunzia), nie są już możliwe. Ich miejsce zajmuje bohater zdeintegrowany, fragmentaryczny, stanowiący odpowiedź na wyobrażenie świata, jakiego dostarczają dwudziestowieczna fizyka i filozofia. Bachtin w *Poetyce Dostojewskiego* pisał o emancypacji postaci wobec autora-narratora i związanej z tym polifonicznej strukturze powieści psychologicznej. W swojej nowatorskiej technice narracji Savinio zdaje się łączyć te dwa stanowiska, ale dokonuje transformacji jeszcze dalej posuniętej. Dotyczy ona bowiem nie tylko postaci, ale także autora-narratora. Już od pierwszej książki Savinio wciela w życie oryginalny projekt artystyczny, którego celem jest pozbawienie narracji ograniczeń, jakie narzuca jej zawężony punkt widzenia. Gdybyśmy chcieli posłużyć się znaną terminologią Genette’a, typową narrację Savinia można by określić jako narrację niezogniskowaną i wewnętrzną jednocześnie (takiego wariantu Genette nie przewidział): znaczy to, że punkt widzenia narratora klasycznego opowiadania niezogniskowanego zostaje przeniesiony do postaci bohatera opowiadania, co prowadzi do destrukcji wyjściowego „ja” zarówno narratora, jak i bohatera, i do hybrydyzacji obydwu. Czytelnik zostaje postawiony w obliczu struktury narracyjnej nowego typu: nie tylko przedstawiana

rzeczywistość jest nieciągła i fragmentaryczna, zredukowana do zdolności percepcyjnych i intelektualnych bohaterów, których tożsamość zostaje podana w wątpliwość, ale także alternatywny punkt widzenia autora zostaje uzależniony od takiego samego procesu dezobiektywizacji.

Z powodu ekscentryczności swojego pisarstwa, nie dającego się zamknąć w obowiązujących schematach, Savinio długo pozostawał pisarzem niemal nieznanym. Jego debiutancki *Hermaphrodito* był zaskoczeniem nawet dla futurystów. Tak bardzo różnił się nawet od tych form literackich, do których przywykli miłośnicy awangardy, że Papini (wówczas futurysta) nazwał tom „czymś w rodzaju potwora literackiego”, a w swojej recenzji napisał, iż „jakiegokolwiek ograniczenie gatunkowe, jakakolwiek podpora retoryczna i estetyczna są, w obliczu tej książki, bezużyteczne”<sup>9</sup>.

Z tych samych przyczyn zdaje się wynikać wielkie odkrycie Savinia, jakie dokonano się w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Tak jak obcy był klimatowi prozy włoskiej swoich czasów, okazał się zdumiewająco aktualny dzisiaj. Czemu zatem zawdzięczamy to późne odkrycie nieżyjącego od półwiecza autora, którego książki niemal do końca jego życia ukazywały się w minimalnych nakładach, często w numerowanej liczbie egzemplarzy? Sądzę, iż można tu zaryzykować twierdzenie, że w przypadku Savinia mamy do czynienia z autorem postmodernistycznym *avant la lettre*. Czym bowiem jest postmodernizm? Bywa definiowany na wiele sposobów, ale najczęściej jako podstawowe jego cechy wymienia się kryzys autorytetów, a przede wszystkim autorytetu kultury zachodniej i jej instytucji<sup>10</sup>. Zdaniem Gianiego Vattino najczęściej pojmuje się postmodernizm jako koniec historii, rozumianej jako metafizycznie usprawiedliwione continuum, i koniec historyzmu (czyli rozumienia ludzkich dziejów jako linearnej i celowej ewolucji)<sup>11</sup>. Inne cechy, na które zwracają uwagę autorzy pragnący zdefiniować postmodernizm, to eklektyzm i przemieszanie kodów<sup>12</sup>, skłonność do gry i wymyślenia nowych reguł<sup>13</sup>, wreszcie dominacja problematyki ontologicznej nad epistemologiczną<sup>14</sup>. Wszystkie te, oraz podobne im, opisy mogłyby być czytane jako komentarz do utworów Savinia, tak trudnych do interpretacji, że wielokrotnie przypinano mu etykietkę pisarza ekscentrycznego i dziwaczego. Próbowano szukać jakiegoś klucza interpretacyjnego. Wydaje mi się, że takiego klucza dostarcza – oprócz tego, co nazwano „zawziętym oporem wobec jedynej racji”<sup>15</sup> – specyficzna technika stosowana przez Savinia, którą dla wygody nazwę techniką dekonstrukcji.

Dekonstrukcja, którą Savinio przeprowadza, świadomie i precyzyjnie, na wszystkich poziomach dyskursu, dotyczy postaci (autora, narratora, bohaterów), kategorii pojęciowych (także podstawowych, takich jak czas i przestrzeń) oraz faktów. Rzecz jasna, mówiąc o dekonstrukcji odnoszę się w pewnym sensie do terminologii Derridowskiej: także dlatego, że metoda narracji, którą posługuje się Savinio, nieodparcie kojarzy się z myślą filozoficzną Derridy, w której centrum, jak stwierdził Abbagnano, znajduje się idea dekonstrukcji metafizyki obecności, charakteryzującej całą tradycję filozoficzną Zachodu. Również Savinio dokonuje dekonstrukcji podstaw pojęciowych, na których opiera się cała tradycja kultury Zachodu.

Nie sposób rozróżnić Savinia – pisarza, twórcy fabuł i postaci, od Savinia – komentatora tekstów własnych i cudzych. Kreacja i refleksja teoretyczna przeplatają się i uzupełniają. Także dekonstrukcja przebiega na dwóch poziomach: na poziomie praktyki pisarskiej i refleksji teoretycznej. Niewątpliwy punkt odniesienia dla tej refleksji stanowią teorie Schopenhauera i Nietzschego, jednak wnioski, do jakich dochodzi Savinio, są diametralnie różne. Savinio, który sam siebie z upodobaniem nazywa *dilettante*<sup>16</sup>, traktuje rzeczywistość jako teren radosnej eksploracji i nieustannej gry z czytelnikiem. Początkowe założenie, że rzeczywistość jest straszna (*terribile*), bo pozbawiona punktów odniesienia, owocuje wysiłkiem skierowanym na zrozumienie mechanizmów tej rzeczywistości. „Myślę, że prawd jest wiele, że absolut nie istnieje, a prawda jest prawdą właśnie dlatego, że sobie zaprzecza” – to jedno ze stwierdzeń zawartych w *Hermaphrodito*<sup>17</sup>. Dają one początek długiej refleksji nad naturą rzeczy i człowieka. „Świat jest ciągle - jak Wenus – anadiomenon: ciągle, z jakiegoś morza [...], wyłania się nowy bóg” – pisał Savinio w 1918 roku<sup>18</sup>. Głębokie przekonanie o heraklitejskiej zmienności rzeczy prowadzi go do sformułowania pewnych ogólnych prawd, z których wyrasta cała jego twórczość literacka. Dominującą właściwością świata wykreowanego przez Savinia jest wolność. Jest to świat bez Boga, którego obecność ustanawiała granicę poznania: „Naszemu wiekowi można by nadać nazwę: Koniec wzorców. [...] Człowiekowi, który dotąd kroczył prowadzony przez przewodnika, dzisiaj po raz pierwszy przewodników zabrakło. Człowiek, któremu dotąd towarzyszyły istoty wyższe i nad nim górujące, dzisiaj po raz pierwszy został zdany na łaskę i niełaskę samego siebie. Człowiek, który dotąd żył życiem oświetlonym światłem odbitym, dzisiaj po raz pierwszy żyje życiem, w którym źródłem światła jest on sam”<sup>19</sup>. Koniec wzorców to także koniec tradycyjnie pojmowanej historii: „Klio [...] po grecku pisze się kleio, co znaczy „zamykam”. Imię najsurowszej z muz odsłania prawdziwą funkcję historii, a mianowicie funkcję stopniowego zamykania naszych przeszłych pojęć po to, żeby zdjąć nam z ramion ich ciężar, i pozwolić nam każdego ranka odnajdować w sobie nowego ducha”<sup>20</sup>.

Savinio mówi o świecie, który jest *anadiomenon*, ciągle powstaje od nowa, co znaczy, że najistotniejszą cechą świata jest jego stawanie się, a jedyną pewną wiedzą o świecie, jaka jest nam dostępna, jest wiedza o jego nieustającej transformacji. Jesteśmy zanurzeni w gąszczu ciągle przekształcających się znaczeń, których część stanowią my sami. Nie jesteśmy w stanie usytuować się poza kulturą, na zewnątrz, by móc opisać ją „obiektywnie”. Posługując się terminologią Derridy, można by powiedzieć, że niemożliwy jest dyskurs „transcendentalny”<sup>21</sup>. Na tej podstawie teoretycznej opiera się projekt artystyczny Savinia, który odrzuca odwzorowanie realistyczne, uważając je za nieskuteczne, albowiem rzeczywistość, którą odwzorowuje, jest społecznym konstruktem, i nie może dać wyobrażenia o prawdziwej naturze rzeczy. Aby zrzucić z siebie ciężar historii, jak powiada, Savinio dokonuje całkowitej dekompozycji całej spuścizny kulturalnej. Dekonstrukcja ta dotyczy zarówno płaszczyzny językowej, jak koncepcyjnej. Dekonstrukcja, czyli demontaż: Savinio dokonuje demontażu zarówno języka literackiego, jak i tradycyjnej narracji. Teksty Savinia nie przedstawiają, lecz czynią aluzję do tego, czego przedstawić się nie da,

do istoty rzeczy która nie jest w tekście, ale poza tekstem. Model tekstu, który Savinio proponuje, to nie opowiadanie jednorodne i w pełni kontrolowane przez autora, ale skomponowane jako siatka wskazówek i odniesień, krzyżujących się tropów, podatny na zmiany jak żywy organizm. Na poziomie językowo-stylistycznym najciekawszym przykładem jest tu niewątpliwie debiutancki tom *Hermaphrodito*. Zdekonstruowany język staje się hybrydą, jest niezwykle, zdeformowany, jest to język, który zaprzecza treści, stając się jedyną treścią, jedyną rzeczywistością dostępną i nie podlegającą dyskusji. Język Savinia jest tworem literackim, błyskotliwą konstrukcją. Oto jakiś fragment zaczyna się po włosku, a kończy po francusku, dialektyzmy sąsiadują z wyrażeniami zaczerpniętymi z greki, łaciny, hiszpańskiego. Savinio lubuje się w tworzeniu neologizmów, w zaskakujących grach słownych; jest przekonany o względności kodów, także kodu językowego. Jego wyobrażenie o języku można by porównać do koncepcji gry językowej Wittgensteina: poza kontekstem, w którym zostały użyte, słowa nie znaczą albo znaczą coś innego, sprawiając, że akt komunikacyjny staje się niemożliwy dla tych, którzy nie znają reguł gry. Savinio zatem świadomie tworzy tekst, który ma być czymś podobnym do Barthes'owskiej „przestrzeni tworzących się znaczeń”, owej *signifiance*, która „daje się poznać nie tyle jako wytwór skończony, zamknięty, co uchwycony w trakcie wytwarzania, «rozgałęziony» na inne kody”<sup>22</sup>.

Słowo ma moc sprawczą kreowania rzeczywistości. Jeden z bohaterów Savinia, pan Münster, „postrzega dramat jedynie poprzez siłę słowa i zderzenie wyrazów”<sup>23</sup>. W opowiadaniu *Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini* ze zbioru *Casa la «Vita»* pierwsze zdanie stanowi antycypację całej opowiadanej w nim historii: „*Commendatore* Visanio nazywał Messaria «potworem morskim», ale Nivasio nie przywiązywał do tego wagi”<sup>24</sup>. Zdanie na pozór banalne, które jednak otwiera dostęp do gęstwiny nieoczekiwanych znaczeń: ze słowa rodzi się inna, alternatywna rzeczywistość, równoległa do „tego, co my nazywamy rzeczywistością”<sup>25</sup>. Kod narracyjny ulega przeobrażeniu od wewnątrz, w taki sposób, że ukazuje bezsensowność tradycyjnej narracji linearnej. Przerwanie jej toku otwiera przed czytelnikiem nieoczekiwaną perspektywę, stawiając go w obliczu przestrzeni skomplikowanej i nieskończonej.

Jedną z najciekawszych operacji przeprowadzonych przez Savinia w sposób niezwykle konsekwentny jest dekonstrukcja opozycji rzeczywiste–nierzeczywiste, ludzkie–niehumanitarne, żywe–nieżywe, teraźniejsze–przeszłe, jednakowe–różne, znane–nieznane, konkretne–abstrakcyjne itp., na których opiera się potoczna logika. Savinio zmierza do wykazania, że jest to logika fałszywa, i że jest ona źródłem fałszywych prawd. Dekonstrukcja, którą przeprowadza, równoznaczna jest z nowym odczytaniem opozycji, ustanawiającym nową zależność pomiędzy jej członami. Nie wykluczają się one, ani nie znoszą nawzajem, ale tworzą dynamiczną strukturę binarną, której prawdziwego znaczenia należy szukać poza znaczeniami jej członów. Dzięki tej technice narracja Savinia zyskuje nowy wymiar, z konstatywnej przeobraża się w performatywną.

Niezwykle oryginalne i reprezentatywne z tego punktu widzenia jest opowiadanie *Il signor Münster*. Tytułowy pan Münster, bohater opowiadania, jest jed-

nym z wielu autoportretów Savinia, jego zaskakującym i ironicznym *alter ego*. Także i tutaj, podobnie jak w cytowanym wcześniej opowiadaniu *Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*, dochodzi do kompromitacji narracji linearnej. Miejsce czasu psychologicznego, ograniczonego, mierzonego czynnościami i stanami ducha bohatera, zajmuje powoli inny czas, mitologiczny (a więc cykliczny), nieskończony, nie dający się zmierzyć. Podmiot narracji (identyczny z autorem), ulega identyfikacji z jej przedmiotem, własną fantastyczną emanacją, panem Münsterem. Podmiot utożsamia się z przedmiotem, staje się przedmiotem, zarówno jako literacki sobowtór autora, jak w znaczeniu dosłownym: tematem opowiadania jest bowiem śmierć bohatera, jego przeistoczenie w martwe ciało. Postać pana Münstera została skonstruowana zgodnie z często stosowaną przez Savinia zasadą oksymoronu: jest on podmiotem i przedmiotem narracji; z przedmiotu ożywionego, postaci, zamienia się w przedmiot nieożywiony, ciało. Jako bohater jest jednocześnie żywy i martwy, obserwuje, jak sam umiera, i jak jego ciało ulega rozkładowi. Śmierć pana Münstera staje się jego inicjacją do egzystencji metafizycznej „jest straszliwymi, ale upragnionymi narodzinami”<sup>26</sup>.

Te same reguły kompozycji – dekompozycji binarnej stosuje Savinio w swoich biografiiach postaci historycznych. Te biografie wydają się fantastyczne jak jego obrazy, a jednak udaje mu się wydobyć najistotniejsze cechy portretowanych postaci i ukazać je w całkiem nowym świetle. Tak właśnie dzieje się w szkicu *Maupassant e l'«altro»*, który, zgodnie ze stwierdzeniem autora, miał być odmienny od zwykłych biografii, „pisanych stylem grobowym, czyli tym stylem eufemistycznym i pochwalnym, w jakim redaguje się napisy na nagrobkach”<sup>27</sup>. Tekst jest wielokrotnie podwójny. Na poziomie makrostruktury mamy do czynienia z podziałem na dwie części. Pierwsza to esej – dywagacja (80 stron), drugą stanowią przypisy (30 stron), które można pominąć, czytać równocześnie z tekstem albo jako oddzielny tekst. Tym sposobem mamy do czynienia z konstrukcją hybrydową: jeden tekst zamienia się w trzy teksty, i choć każdy z nich jest kompletny, wszystkie się nawzajem uzupełniają. Związek pomiędzy dwiema częściami umożliwia różne odczytanie całości, a znaczenie jest funkcją organizacji materiału językowego. A więc tekst – labirynt, paradoksalny i niejednoznaczny. Także w tym wypadku, podobnie jak w opowiadaniu *Il signor Münster*, punkt widzenia autora podany zostaje w wątpliwość. Savinio – autor – narrator z jednej strony konstruuje „innego” siebie, przyłączając sobie niektóre z cech swojego bohatera, z drugiej natomiast wprowadza do jego postaci część samego siebie. W ten sposób rozbija integralność jednego i drugiego. W rezultacie *ja* i *inny* przestają być członami opozycji, stając się komplementarnymi i w równej mierze niezbędnymi obliczami tej samej rzeczywistości, jednakowo koniecznymi do jej eksploracji.

Esej o Maupassancie zaczyna się jak opowiadanie autobiograficzne. „Nivasio Dolcemare przybył po raz pierwszy do Paryża wieczorem 25 lutego 1910 roku”<sup>28</sup>, dopiero po pewnym czasie, po serii dygresji i niebezpośrednio, Savinio wprowadza do swojej opowieści tytułowego bohatera: „Nivasio Dolcemare w porę przypomniał sobie, że Nietzsche umarł w 1900 roku, ale jego dusza, która jest także rozumem,

opuściła go dwanaście lat wcześniej, w roku 1888, co pozwoliło tej żądnej przygód duszy błąkać się przez trzy lata, zanim znalazła ciepłe schronienie wewnątrz ciała Nivasia Dolcemare. [...] Podobna rzecz miała się zdarzyć z Guy de Maupassantem, który umarł w 1893 roku, ale „przestał być sobą” dwa lata wcześniej, w 1891 roku, a więc tym samym, w którym Nivasio Dolcemare wkroczył w życie<sup>29</sup>. A więc Maupassant pojawia się w poświęconym mu szkicu, na dodatek stanowiącym przedmowę do wydanego we Włoszech wyboru jego opowiadań, jako „metafizyczny gość” *alter ego* Savinia, Nivasia Dolcemare. Pojawia się, aby natychmiast zniknąć, ustępując miejsca kolejnym dygresjom: „Jakiś czytelnik, uwiązany na smyczy przyzwyczajeni, zapyta: „A co to ma do rzeczy?” Nasza metoda literacka [...] próbuje otoczyć każdy przedmiot środowiskiem jak najbogatszym, jak najpełniejszym, jak najbardziej „nieoczekiwanym”. Chodzi o to, aby za pośrednictwem *czego innego* i *innych rzeczy* przedstawić, najlepiej jak to możliwe, *tę rzecz*, światlić ją silniejszym światłem, dokładniej ją zgłębić<sup>30</sup>. Savinio dociera do *tej rzeczy* poprzez grę, prowokację, niejednoznaczność. Konstruuje postać Maupassanta, tak jak przedtem pana Münstera, jako hybrydę, zgodnie z regułą oksymoronu. Maupassantowi, który jest „prowincjonalnym fotografem”<sup>31</sup>, „zwierzęciem jak najbardziej przyziemnym”<sup>32</sup> i „przeciętnym pisarzem”<sup>33</sup> przeciwstawia innego Maupassanta, „wielkiego pisarza” i „surrealistę”<sup>34</sup>. Maupassanta, który „widzi to, czego nie widzą inni, czego nie widziałby także on sam, gdyby pozostał dawnym Maupassantem”<sup>35</sup>. Aby odkryć „prawdziwego” Maupassanta, Savinio niszczy Maupassanta jako postać zwartą, przeciwstawia mu sobowtóra, *alter ego*, który mu towarzyszy i powoli przenika do jego wnętrza, aby nim całkowicie zawładnąć: „W pewnej chwili wewnątrz Maupassanta narodził się inny Maupassant, i [...] takie było podobieństwo między pierwszym a drugim Maupassantem jak między miastem ciemnym a miastem pełnym iluminacji, jak między człowiekiem umarłym i pogrzebanym a człowiekiem żywym żeglującym po morzach, jak między kretem a orłem”<sup>36</sup>. Ten „inny”, „czarny lokator, który wyrósł w ciele Maupassanta”<sup>37</sup>, wyrwa postać z linearnej logiki normalności, umieszcza ją w innej, wielowymiarowej logice, w rozświetlającej mroki przestrzeni „metafizycznej”.

W podobny sposób także w innych tekstach Savinio dokonuje dekonstrukcji opozycji poprzez hybrydyzację postaci, stosując często tę samą metodę kontaminacji, aby wzniesć się ponad poziom zwykłych znaczeń i doprowadzić do nieoczekiwanej, błyskotliwej syntezy. Jednym z najciekawszych opowiadań tego typu są *Giovani sposi* ze zbioru *Achille innamorato*<sup>38</sup>. Poprzez mistrzowską dekonstrukcję opozycji życie – śmierć, przestrzeń zamknięta – przestrzeń nieskończona, materia ożywiona – materia nieożywiona Savinio stawia przed czytelnikiem cały szereg pytań dotyczących „metafizycznego” porządku rzeczy, kondycji ludzkiej, absolutu, znaczenia śmierci itd. W *Formoso z Casa la «Vita»*<sup>39</sup> dochodzi do wdarcia się przeszłości w terażniejszość. Ich zderzenie unieważnia na moment perspektywę historyczną, prowadząc do dekonstrukcji opozycji dawniej – teraz.

Świat Savinia jest światem bez jednego, nieomylnego Boga, światem niewyjaśnialnym rozumowo, labiryntowym, w którym, na pozór, nie ma żadnych punk-



tów orientacyjnych. Wszystko zostało podane w wątpliwość, nawet kształty rzeczy i postaci, które wokół siebie widzimy. Ale dla Savinio ten właśnie świat jest zaprzeczeniem idei labiryntu. Saviniański labirynt jest bowiem metaforą całej zachodniej kultury, synonimem zamknięcia i ucisku. „Człowiek myśli źle, ponieważ myśli kuliście. Ciągłe powraca do tych samych myśli, i bierze za nowe myśli inne oblicze myśli już znanych. To myślenie klasyczne. Myślenie zamknięte. Myślenie zachowawcze. Myślenie, które w swoim centrum stawia Boga. Kto ma odwagę zrezygnować z tego „boskiego” zamknięcia, robi w tym kręgu wyłom i staje na drodze prostej i wolnej, która nie zna zamknięcia, ponieważ jest nieskończona”<sup>40</sup>. Labirynt jest więc zamknięciem. Jest synonimem powrotu do tych samych idei, tych samych miejsc, do tych samych przesądów. W okresie międzywojennym, w dobie rozpętanych nacjonalizmów, Savinio rozciągał swoją wizję świata wolnego od schematów, świata, który czeka na to, by zostać odkrytym. „Zadaniem poety jest znaleźć wyjście z labiryntu. To jego najważniejsze zadanie. Znaleźć wyjście i wskazać je innym, swoim braciom, swoim współtowarzyszom”<sup>41</sup>. Epoka końca wzorców, o której pisze Savinio, jest przede wszystkim epoką nowych możliwości, niesie szansę wielkiego otwarcia, bez precedensu w historii kultury europejskiej. Hybrydyzacja świata przedstawionego i postaci w jego utworach odsłania w tym momencie swój służebny charakter: stanowi narzędzie służące do reinterpretacji całej spuścizny kulturalnej, a co za tym idzie, także instrument poznania teraźniejszości. Saviniańska hybryda oznacza otwarcie na wielorakość i bogactwo świata. Świat, do którego aspiruje Savinio, to świat nowej kultury, otwartej na wielość możliwości, do których sposobność daje kontakt z „innym”: z „innym”, który utracił wszystkie negatywne wyróżniki „inności”.

## Przypisy

<sup>1</sup> Sciascia Leonardo, komentarz do wstępu H. Bianciottiego, w: Savinio Alberto, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio 1976, s. XI. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

<sup>2</sup> De Chirico Giorgio, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani 1998, s. 93.

<sup>3</sup> List Savinio do Giovanniego Papiniego z 17 stycznia 1916 r., w: Calvesi Maurizio, *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli 1982, s. 153.

<sup>4</sup> Na ten temat zob. Bianciotti Hector, *Introduzione*, w: Savinio, *Souvenirs*, s. VIII.

<sup>5</sup> Zob. Savinio Alberto, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Torino, Einaudi 1973, s. 25.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Savinio Alberto, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi 1974, s. 50.

<sup>8</sup> Zob. Debenedetti Giacomo, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti 1998.

<sup>9</sup> Papini Giovanni, *Opere*, Milano, Mondadori 1959, t. 6, s. 954.

<sup>10</sup> Zob. Owens Craig, *Dyskurs innych: feministki i postmodernizm*, przeł. Małgorzata Sugiera, w: *Postmodernizm*, red. Ryszard Nycz, Kraków, Baran i Suszczyński 1997, s. 421.

<sup>11</sup> Zob. Vattono Gianni, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. Barbara Stelmaszczyk, w: *Postmodernizm...*, s.128–144.

- <sup>12</sup> Zob. np. Huyssen Andreas, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. Janusz Margański, w: *Postmodernizm...*, s. 452–519 i Geertz Clifford, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Zdzisław Łapiński, w: *Postmodernizm...*, s. 214–235.
- <sup>13</sup> Zob. Lyotard Jean-François, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *Postmodernizm...*, s. 47–61.
- <sup>14</sup> Zob. McHale Brian, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *Postmodernizm...*, s. 335–377.
- <sup>15</sup> Zob. Cacciari Massimo, *Savinio europeo*, „Galleria”, 1983, nr 3–6, s. 85.
- <sup>16</sup> Wł. amator, dyletant. *Diletto* oznacza radość, przyjemność, satysfakcję.
- <sup>17</sup> Savinio, *Harmaphrodito...*, s. 178.
- <sup>18</sup> Savinio Alberto, *Anadiomenon*, „Valori plastici”, 1918, nr IV i V, s. 6.
- <sup>19</sup> Savinio Alberto, *Wyjście z labiryntu. Szkice rozproszone z lat 1943–1952*, wyb. i przeł. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa, Czytelnik 2001, s. 41–42.
- <sup>20</sup> Savinio Alberto, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio 1977, s. 147–148.
- <sup>21</sup> Zob. Nycz Ryszard, *Słowo wstępne*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. Ryszard Nycz, Gdańsk, słowo / obraz terytoria 2000, s. 10.
- <sup>22</sup> Barthes Roland, *Oeuvres complètes*, t. II, Paris, Ed. du Seuil 1994, s. 1653; cytat za: Michał Paweł Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: Roland Barthes, *S / Z*, przeł. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiewska, Warszawa, Wydawnictwo KR 1999, s. 20.
- <sup>23</sup> Savinio Alberto, *Casa la «Vita»*, Milano, Adelphi 1998, s. 268.
- <sup>24</sup> Savinio, *Casa la «Vita»*, s. 139
- <sup>25</sup> Savinio, *Casa la «Vita»*, s. 132
- <sup>26</sup> Cirillo Silvana, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori 1997, s. 336.
- <sup>27</sup> Savinio Alberto, *Maupassant e l'«altro»*, Milano, Adelphi 1975, s. 18.
- <sup>28</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 9.
- <sup>29</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 13–14.
- <sup>30</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 110–111.
- <sup>31</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 38.
- <sup>32</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 62.
- <sup>33</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 118.
- <sup>34</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 119.
- <sup>35</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 86.
- <sup>36</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 68.
- <sup>37</sup> Savinio, *Maupassant e l'«altro»*, s. 63.
- <sup>38</sup> Zob. Savinio Alberto, *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Milano, Adelphi 1993, s. 137–142.
- <sup>39</sup> Savinio, *Casa...*, s. 113–122.
- <sup>40</sup> Savinio Alberto, *La nostra anima*, Milano, Adelphi 1987, s. 40.
- <sup>41</sup> Savinio, *Wyjście...*, s. 98.