Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–12

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.09

VARIA

Joanna Janusz

Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: joanna.janusz@us.edu.pl
https://orcid.org/0000-0003-4307-2162

Dzieciństwo odczarowane
O dekonstrukcji mitu
w opowiadaniach Michele Mariego

Abstract

Childhood Disenchanted
On the Deconstruction of Myth in Michele Mari's Stories

The article analyzes the representation of childhood in the short stories of Michele Mari, an author who consistently challenges the traditional myth of idyllic and innocent childhood. In a short narrative form particularly reminiscent of his writing, Mari deconstructs cultural and literary clichés, revealing the dark, ambivalent aspects of this stage of life: trauma, anxiety, obsession, jealousy and guilt. The collections analyzed include *Euridice aveva un cane* (1993), *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Fantasmagonia* (2012) and *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021). The writer constructs a unique "phenomenology of childhood," integrating autobiographical memories with dreamlike and phantasmatic elements. Objects, toys, books, the figure of the father and monsters become carriers of memory and catalysts for narrative, transforming fears into literary structure. Mari's short works present childhood as a formative experience, but also as a dramatic and demystifying one, introducing it to the realm of post-traumatic, self-referential and critical literature regarding contemporary discourses of memory and identity.

Key words: Michele Mari, storytelling, deconstruction of myth, childhood

Słowa kluczowe: Michele Mari, narracja, dekonstrukcja mitu, dzieciństwo

CC BY SA

Temat dzieciństwa i dziecięcy bohaterowie są w dwudziestowiecznej literaturze włoskiej stale obecni, nieczęsto jednak motyw dzieciństwa pojawia się w opowiadaniach[1]. Jeśli chodzi o topos dziecka i dzieciństwa w krótkich formach narracyjnych, pojawia się on w literaturze werystycznej, dość wspomnieć opowiadanie pt. *Rosso Malpelo* Giovanniego Vergi. W XX wieku najbardziej znaczący wpływ na sposób przedstawienia motywu dziecka i dzieciństwa wywarła bez wątpienia freudowska analiza. Wewnętrzne konflikty stają się główną osnową narracji powieściowych już w pierwszych latach Novecento, jak w przypadku postaci Zena Cosiniego w utworze Itala Sveva czy Gonzala Pirobutirra z *Poznawania cierpienia* Carla Emilia Gaddy. Bohaterowie ci, dzięki pierwszoosobowej narracji, bardzo wyraźnie wskazują, że to właśnie dzieciństwo miało najważniejszy wpływ na kształtowanie się ich dorosłej osobowości, a z demaskowania dawnych traumatycznych przeżyć uczynili oni główny cel przemyśleń w okresie dorosłości. W latach neorealizmu w obrazowaniu dzieciństwa akcent przesuwa się z uwewnętrznionych przeżyć i wspomnień osobistych w stronę relacji dziecko – świat dorosłych, często osadzonych w bardzo konkretnym kontekście historycznym. Tak jest na przykład w *Ścieżce pajęczych gniazd* Itala Calvina, *Ulicznikach* Piera Paola Pasoliniego czy *Wyspie Artura* Elsy Morante. Narodziny literatury „młodych dla młodych" przypadły na przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, reprezentują ją także autorzy włączeni już do literackiego kanonu współczesności, jak Pier Vittorio Tondelli czy Niccolò Ammaniti, którzy ukazują świat ludzi młodych: dzieci i młodzieży, jako uniwersum całkowicie różne od świata dorosłych, rządzące się własnymi prawami, z własnym systemem wartości.

Refleksja włoskich badaczy literatury nad opowiadaniem wskazuje na dwie zasadnicze cechy tej formy narracyjnej: jej substancjalną niedefiniowalność oraz opozycyjny charakter wobec rozbudowanej formy powieściowej[2]. W komentarzu poświęconym współczesnej prozie włoskiej Giulio Ferroni podkreśla jakościową różnicę pomiędzy powieścią – podporządkowaną wymogom rynku wydawniczego oraz gustom publiczności – a opowiadaniem, które, jego zdaniem, nie tylko kontynuuje najważniejsze tradycje literackiej prozy, lecz także najpełniej oddaje niepokoje współczesności, czasu zmierzchu kultury. Krótka forma narracyjna „uświadamia sobie własne bycie »po«, podejmując refleksję nad fundamentami egzystencji, nad granicami i przestrzenią życia teraźniejszego, w nieustannym zwarciu z językiem wymykającym się pustemu pośpiechowi współczesnej komunikacji, jej obojętności,

1 Najważniejsze włoskie opracowania dotyczące literatury dla dzieci to monografia autorstwa Boero i De Luca (2009) oraz Barsotti i Cantatore (2019). W Polsce najważniejsze badania w tym zakresie to prace Biernackiej-Licznar (2018).

2 O sytuacji krótkiej formy w literaturze włoskiej XX wieku pisze m.in. Giuseppe Lo Castro (2012: 9–21), podkreślając jej status gatunku „niższego" i „niekanonicznego" względem formy powieściowej i to pomimo tego, że jest to forma otwarta na tak charakterystyczne dla dwudziestowiecznych literackich poszukiwań eksperymenty formalne.

natarczywej niedyskrecji i zamiennej jednorodności, na których ufundowane są dominujące dyskursy medialne" (Ferroni 2010: XVII)[3]. Podobny sposób ujmowania problemu odnajdujemy u Giorgia Manganellego, który w eseju *Che cosa non è un racconto* (2015: 11.7–11.9 epub) definiuje opowiadanie w opozycji do powieści – określonej przez niego mianem „narracyjnego monoteisty", „uśmiercającego" transwersalne mikromotywy napotykane na osi głównej narracji powieściowej. Jednolitość formy powieściowej przeciwstawia się – jak zauważa Manganelli – takim cechom opowiadania, jak polimorfizm formalny, prowizoryczność, ulotność, nieuchwytność i zagadkowość.

Na tle tych rozpoznań opowiadania Michele Mariego jawią się jako przykład szczególnie wyrazistej realizacji krótkiej formy we współczesnej literaturze włoskiej. Nielinearność narracyjna, fragmentaryczność, strukturalna i formalna niejednoznaczność krótkiej formy zdają się szczególnie odpowiadać jego temperamentowi pisarskiemu. Autor ten podejmuje w nich próbę wniknięcia w najgłębsze warstwy tożsamości, przekracza granice mimetycznej przedstawieniowości i zarazem porusza się w onirycznej przestrzeni wyobraźni i snu. Jego proza nieustannie eksperymentuje z językiem i formą, czyniąc z opowiadania medium artystycznego wyrazu, do którego Mari chętnie powraca i które w jego twórczości uzyskuje szczególny status estetyczny. W jednym z wywiadów sam pisarz również wskazywał na różnice między formą powieściową a opowiadaniem. W sobie tylko właściwy, alegoryczny sposób, Mari podkreśla dynamiczny, „transowy" charakter pracy nad opowiadaniem, kapryśność i nerwowość stylu, który jednak daje rezultat w postaci owego migotania (*scintillìo*) znaczeniowego, skoncentrowanego wokół niespodzianki, której obecność jest konieczna dla sytuacji opowiadania. Efekt zaskoczenia może być zbudowany np. wokół odwrócenia ról narracyjnych, gry słownej pozwalającej na wydobycie zaskakującej etymologii czy niespodziewanych znaczeń słów bądź zjawisk[4]. I rzeczywiście, krótkie formy w wykonaniu Mariego to teksty intensywne, o skondensowanej zawartości narracyjnej, zbudowanej dzięki skumulowaniu epizodów narracyjnych lub scen, z wyraźnie zaznaczonym, często paradoksalnym lub zaskakującym rozwiązaniem akcji, niepozbawione humorystycznego zabarwienia czy ironicznego

3 O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie z języka włoskiego na język polski – J.J.

4 Chodzi o wywiad, który ukazał się po publikacji ostatniego zbioru opowiadań autora, pt. *Le maestose rovine di Sferopoli*, zawierającego również opowiadania poświęcone tematowi dzieciństwa. Mari tak mówił w nim o technice pisania krótkich form powieściowych: „Mikropowieść, choć nie zawsze musi zaskakiwać, z natury domaga się niespodzianki – odwrócenia ról, odkrycia ukrytych sensów w słowach i rzeczach. Jej pisanie jest nerwowe, kapryśne, związane z chwilową inspiracją i rodzajem transu; rodzi się rano i kończy w jeden dzień. Powieść przeciwnie – wymaga oswojenia z postaciami i światem, rozwija się powoli, z inercją. Daje spełnienie i uzależnia, ale nie ma błysku i ostrości, jakie autor odnajduje w opowiadaniu". Zob. https://tg24.sky.it/lifestyle/2021/10/27/libri-michele-mari-maestose-rovine-di-sferopoli [dostęp: 18.08.2026].

komentarza (Mongelli 2016: 33). Wszystkie opowiadania wpisują się w wachlarz tematów stale obecnych w pisarstwie Mariego, niezależnie od formy, w której ostatecznie zostają wyrażone. Obsesyjnie niemal wracają w utworach pisarza takie motywy jak opozycja kultura/natura, metaliteracka refleksja nad źródłem i pochodzeniem artystycznej kreatywności, kult przeszłości i tradycji zarówno kulturowej, jak i tej najbardziej intymnej i osobistej, oraz wspomnienia z dzieciństwa[5]. Oryginalność interpretacji, którą w odniesieniu do motywu dziecka proponuje Michele Mari, polega przede wszystkim na tym, że motyw ten zostaje w jego prozie rozbity na wiele epizodów. Wiele odsłon tego samego tematu, ujętych głównie[6] w krótką formę opowiadania i nieodmiennie nasyconych wątkami autobiograficznymi, tworzy swego rodzaju „fenomenologię dzieciństwa" (Mongelli 2016: 36).

Począwszy od *Euridice aveva un cane* (1993), *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Fantasmagonia* (2012), aż po *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021), Mari szkicuje nowy aspekt tego pierwszego, najważniejszego okresu życia, jakim jest właśnie dzieciństwo. Jest to, według pisarza, czas ważniejszy od wszystkiego, co następuje po nim, bo to właśnie na tym etapie życia kształtują się wszystkie życiowe postawy i dokonują się wybory. W jednym z wywiadów Mari stwierdza, że „[…] być może to mit romantyczny, mit w duchu Vica, który każe mi myśleć, że najgłębsze jest to, co przyswaja się, zanim pojawi się zmysł krytyczny, przed dojrzałością" (Mazza Galanti 2019: 364).

Wydany we Włoszech w 1997 roku tomik opowiadań *Tu, sanguinosa infanzia* (*Ty, krwawe dzieciństwo*, 2024)[7] jest pierwszym, w całości poświęconym tematowi dzieciństwa i zawiera *in nuce* wszystkie najważniejsze elementy, składające się na obraz dzieciństwa w interpretacji pisarza. Definicja tego okresu życia jest zawarta w opowiadaniu zamykającym tomik, zatytułowanym *Już tam*. Czas akcji przenosi narrację w przyszłość, do roku 2030, a bohater, który w poprzednich odsłonach był przedstawiany jako dziecko, jest tu człowiekiem u schyłku życia, robiącym bilans własnych doświadczeń. Monolog bohatera to nic innego jak tylko długa lista

5 „Odczuwam silną ciągłość tematyczną związaną z moim dzieciństwem, z moimi upiorami i potworami, z moimi obsesjami, z motywem rozdwojenia, osobiście doznanego jako rozdział ciała i ducha, natury i kultury. Jeśli zaś miałbym wziąć pod uwagę strukturę, język, styl, tonację, wtedy zgodziłbym się z panem: moje książki różnią się od siebie, a ta różnorodność w ciągłości jest dla mnie powodem do dumy." Rozmowa z Mazza Galantim (2019: 372).

6 Motyw dzieciństwa jest obecny nie tylko w opowiadaniach, lecz także w powieściach Mariego, jak np. w nietłumaczonych dotąd na język polski *Verderame* („Grynszpan") czy *Roderick Duddle* („Roderick Duddle").

7 Polskie tłumaczenie tego zbioru opowiadań, w przekładzie Katarzyny Skórskiej, ukazało się nakładem Wydawnictwa Czarne w roku 2024. Poza tym, staraniem redakcji czasopisma „Literatura na Świecie" (2019, nr 7–8), w języku polskim ukazały się także dwa opowiadania z tomiku *Euridice aveva un cane* (*Eurydyka miała psa*): *Piłki pana Kurza* (tłum. K. Skórska) oraz tytułowe *Eurydyka miała psa* (tłum. H. Kralowa). Wszystkie cytaty pochodzą z tych przekładów.

dziecięcych strachów i traum, z którymi nic już później nie mogło się równać: „A jak już podrosłem i obejrzałem *Egzorcystę*, *Coś*, *Martwe zło*, *Szczęki* i *Obcego*, to nie dostrzegłem w tych filmach nic, co nie byłoby mi znane, doskonale znane od zawsze" (Mari 2024: 136). W finale opowiadania narrator stwierdza: „W moim życiu nie zdarzyło się dużo więcej. Tak, prawie wszystko jest już tam" (Mari 2024: 140). „Tam" – w dzieciństwie – doświadcza się już wszystkiego, co najważniejsze, a dorosłość to zatem wyłącznie przedłużenie tych pierwszych decydujących doświadczeń i przeżyć, z kolei dziecięce obsesje i traumy pozostają niezmienne (Mongelli 2016: 35). Tytuł tomiku *Ty, krwawe dzieciństwo* ma wymiar zarówno prowokacyjny, jak i programowy, gdyż od razu sygnalizuje zasadniczy rys dzieciństwa ukazanego w opowiadaniach Mariego. Nie jest ono czasem idylli, niewinności i beztroski, lecz doświadczeniem dramatycznym, nacechowanym gwałtownością uczuć, intensywnością fantazji, lękiem i obsesją. Epitet „krwawe" wskazuje na dwoistość dzieciństwa: z jednej strony to okres formacyjny, w którym rodzą się podstawowe schematy emocjonalne i poznawcze, z drugiej zaś – czas naznaczony cierpieniem, zazdrością, poczuciem winy czy okrucieństwem, często skierowanym ku sobie samemu lub w stronę rówieśników. Zwykle obecna w przedstawieniach literackich dzieciństwa kontrapozycja między teraz/dawniej i idąca za tym idealizacja i mitologizacja[8] tego okresu jest u Mariego wzbogacona o wątki ambiwalentne i nieprzystające do zwyczajowych przedstawień. Pisarz dokonuje swoistej demistyfikacji i dekonstrukcji figury dziecięcego bohatera, ujawniając najbardziej mroczne, niepokojące, a zarazem tabuizowane aspekty doświadczenia dzieciństwa i adolescencji. W opowiadaniu *Cicoria matta* ze zbioru *Euridice aveva un cane* pisarz problematyzuje w szczególności kwestię dziecięcej seksualności, wpisując ją w logikę transgresji i literackiego przełamywania kulturowych zakazów. Dziecięcy protagonista prozy Mariego jawi się jako konstrukcja ambiwalentna: z jednej strony ucieleśnia nadmiar afektów, targany jest namiętnościami graniczącymi z obsesją; z drugiej – przejawia postawy podłości, zawiści i zazdrości, życząc nieszczęścia rówieśnikom cieszącym się choćby chwilową pomyślnością. Jego wyobraźnia funkcjonuje niczym przestrzeń fantazmatyczna, w której wielokrotnie powracają obrazy cudzych szczęśliwych momentów, zatrzymane i odgrywane w nieskończoność, ale podszyte pragnieniem katastrofy, „czymś ostatecznym", co mogłoby je przekreślić. W ten sposób bohater internalizuje i reprodukuje logikę resentymentu, przelewając w te fantazmatyczne konstrukty „czczą nienawiść", aż po autoidentyfikację z figurą demoniczną, jak w opowiadaniu *Jam twój demon* (Mari 2024: 26).

8 Jednymi z najbardziej wyrazistych przykładów mitologizującego obrazowania dzieciństwa są np. powieści *Isola di Arturo* (*Wyspa Artura*) (1957) Elsy Morante, *Il barone rampante* (*Baron drzewołaz*) (1957) Itala Calvina, ale również *Ragazzi di vita* (*Ulicznicy*) Piera Paola Pasoliniego. Zob. Zinato 2012: 95–114.

Obrazowanie dzieciństwa w prozie Mariego realizuje się zasadniczo na dwa sposoby: z jednej strony poprzez spojrzenie dziecka, które obserwuje w udziwniony sposób świat dorosłych, z drugiej – poprzez perspektywę dorosłego narratora rekonstruującego i interpretującego własne dziecięce doświadczenia. *Sguardo all'indietro* – 'spojrzenie wstecz' (Orlando 2007: 34) – staje się zasadą kompozycyjną m.in. w opowiadaniu *Euridice aveva un cane* (*Eurydyka miała psa*), w którym narrator przywołuje wspomnienia wakacji spędzanych w domu dziadków na wsi, a także w całym tomie *Ty, krwawe dzieciństwo*. Natomiast wewnętrzna fokalizacja, skoncentrowana na dziecięcym bohaterze, obecna jest np. w *Piłkach pana Kurza*, czy w opowiadaniu *Un sogno bruttissimo* (Mari 2004: 103–105) z tomu *Euridice aveva un cane* – krótkiej formie opartej na dialogu między ojcem a synem, w której chłopiec opowiada po przebudzeniu koszmary senne. Ich freudowskim tematem okazuje się sam ojciec, który z kolei nosi w sobie pamięć podobnych lęków, nadal powracających w jego dorosłym życiu. Ciekawym zabiegiem jest zastosowany w *Koszmarze placów zabaw* i w *Trafili mnie i żyję* bezpośredni zwrot do czytelnika: „ty". Zabieg ten ma nie tylko wymiar autoreferencyjny i autobiograficzny, lecz także pozwala nawiązać z odbiorcą bardzo intymną więź i włączyć go w potok uniwersalnych wspomnień. We wspomnieniach tych bohater na powrót staje się postacią ulubionego westernu (*Trafili mnie i żyję*), chłopcem przemierzającym bezkresną i niebezpieczną dżunglę placu zabaw (*Koszmar placu zabaw*), zagłębiającym się w lekturę powieści przygodowej (*Czarna strzała*).

Łączenie w narracji dwóch odmiennych czasowo punktów widzenia, dziecięcego i dorosłego, prowadzi nie tyle do ukazania kompletnego obrazu czasów dzieciństwa, ile przypomina stale, że dorosły bohater jest wciąż tym samym przestraszonym dzieckiem z przeszłości i nosi w sobie głęboko ukryte dawne upiory. Sam narrator zachowuje często pewną dozę autoironicznego dystansu do świata przedstawionego. W *Piłkach pana Kurza* trzecioosobowy auktorialny narrator rekonstruuje przemowę głównego bohatera Bergozziego, który zwraca się do kolegów z drużyny piłkarskiej, zachęcając ich do odzyskania piłki, która utknęła za murem sąsiada, pana Kurza, i której ten – ku rozpaczy chłopców – nie chciał zwrócić. Przytaczając wypowiedź chłopca, narrator zaznacza jednocześnie, że „Naturalnie nie tak brzmiały jego słowa, ale w takim duchu je wypowiedział, rezultat zaś – sądząc po szczerzeniu zębów – nie różnił się od tego, który dałaby podobna przemowa" (Mari 2019a: 284). Dziecięcy bohater Mariego ma dojmujące uczucie własnej osobności, zarówno wobec równolatków – towarzyszy niedoli, jak i zwłaszcza wobec świata dorosłych:

> A ja pewnego razu, gdy nie mogłem zasnąć, wstałem z łóżka i zakradłem się do drzwi pokoju, w którym rozmawiali dorośli, żeby podsłuchiwać. Usłyszałem nazwiska, których nie znałem, zupełnie nowy ton i zrozumiałem, że ich życie

> i moje życie są czymś zupełnie oddzielnym, a w ciągu dnia spotykamy się jedynie przypadkiem (Mari 2024: 137).

Spojrzenie wstecz na doświadczenia dzieciństwa przynosi obraz tragicznej samotności i niedoli przeżywanej z dala od towarzyszy, we własnym świecie, pośród ulubionych zabawek, gier i, zwłaszcza, książek. Przedmioty te stają się materialnym znakiem pamięci o tym okresie życia, w którym rozgorączkowana wyobraźnia dostarczała najcenniejszych przeżyć. To dlatego dawne dziecięce zabawki i książki są otaczane niemal nabożnym szacunkiem i dbałością, stając się fetyszami, namacalnymi znakami dawno minionych nielicznych chwil intensywnego szczęścia, których w dorosłym życiu nie sposób doświadczyć[9]. Książki są w tym uniwersum najważniejsze. Bohater opowiadania *Komiksy* (*Ty, krwawe dzieciństwo*), szacowny profesor literatury (i tu kolejny z licznych elementów autobiograficznych), jest przerażony perspektywą narodzin syna, z którym będzie się musiał dzielić najcenniejszymi dziełami z własnego bogatego księgozbioru: dziecięcymi komiksami.

Książki i ich czytanie są bowiem w dziecięcym uniwersum Mariego sprawą fundamentalną. Temat ten staje się osnową narracji w opowiadaniu pt. *Ośmiu pisarzy*, bodaj najbardziej metaliterackim z całego tomiku. Zaskakujący incipit: „Było sobie kiedyś ośmiu pisarzy, którzy byli jednym pisarzem", wprowadza w surrealistyczny świat, w którym najwięksi pisarze, opowiadacze najwspanialszych i najbardziej zajmujących historii o piratach, stają w szranki, by wyłonić tego jedynego mistrza nad mistrzami. Joseph Conrad, Daniel Defoe, Jack London, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Emilio Salgari, Robert Louis Stevenson i Juliusz Verne: każdy z nich, na swój wyjątkowy sposób, jest twórcą własnego mitopeicznego świata. Z tego świata pochodzą wszystkie prawdziwe opowieści. W ujęciu Michele Mariego dzieciństwo jawi się również jako okres intensywnych, samotnych lektur, które uruchamiają w młodym odbiorcy procesy refleksji analitycznej, kształtując jego wrażliwość czytelniczą i egzegetyczną postawę, która, mimo upływu czasu, przetrwa w jego ulubionych bohaterach (Falco 2012: 138).

Poza książkami i komiksami także ukochane zabawki urastają w pamięci do rangi nienaruszalnego totemu utraconego dzieciństwa. W opowiadaniach z tomiku *Ty, krwawe dzieciństwo* zabawki są symbolem czasu bezpowrotnie utraconego, są zmaterializowanymi duchami, które dorosły bohater spotyka i z którymi musi koegzystować, są projekcjami jego dziecięcej podświadomości. Jako znaki minionego i sakralizowanego czasu dzieciństwa zabawki stają się relikwiami, służącymi do zniesienia

9 Ten swoisty „kolekcjonizm" autora, kult przedmiotów jest, na równi z kultem słowa, jednym z toposów jego pisarstwa i odnosi się zwłaszcza do książek. Jest obecny już w pierwszej powieści pt. *Di bestia in bestia*, gdzie jeden z głównych motywów to motyw biblioteki doskonałej. Motyw pamięci i relacji ze światem materialnym jest osią narracji w wydanej w 2024 roku powieści Mariego *Locus desperatus.*

ludzkiego wymiaru czasowości diachronicznej. Zgodnie z tym, co mówi Agamben, także u Mariego dziecięca zabawka, a w innych utworach pisarza także przedmiot w ogóle, staje się „esencją Historii w stanie czystym. Nigdzie indziej bowiem jak tylko w zabawce właśnie materializuje się czasowość historii w jej czystym wymiarze różnicującym i jakościowym […] uobecniając i czyniąc namacalnym […] czysty dystans różnicowy między »kiedy« i »już nie teraz«" (Agamben 2001: 14.20 epub). Dla Mariego przedmioty to

> […] nośniki ontologicznej wyższości: niezmienne w czasie, nigdy nie zdradzą, ale też nie tolerują naszej własnej zmiany: zapomniany szkolny zeszyt, ołowiany żołnierzyk znalezione przypadkiem w głębi szuflady mówią do nas „traktuj mnie tak samo jak wtedy, gdy miałeś osiem lat, nie obchodzi mnie, że masz lat sześćdziesiąt, siedemdziesiąt czy osiemdziesiąt, że jesteś profesorem i piszesz książki, w tej chwili musisz stać się tamtym dzieckiem" (Donati, Gialloreto, Pierangeli 2022: 75.23 epub).

Opowiadanie o upiorach, strachach, potworach staje się dla bohaterów opowiadań Mariego anamnezą przyczyn ich późniejszej mizantropii i wyobcowania. Narracja jest zatem swoistą mnemotechniką pozwalającą zrekonstruować dawne przeżycia. Dziecięca wyobraźnia zmienia tajemniczego sąsiada, pana Kurza, w krwawego okrutnika, wielkiego czarnego pająka czyhającego „nieruchomo na swoim podwórzu", by rzucić się błyskawicznie na piłki „niczym tłuste owady wpadające w sieć: chwytał je w odrażające łapska, w odstręczający sposób wysysał zawartość aż do pozostawienia sflaczałej powłoki…" (Mari 2019a: 278). W kontekście neurotycznego dzieciństwa i dziecięcych lęków warto przytoczyć słowa samego Michele Mariego, który w jednym z wywiadów tak tłumaczy genezę swojej wyobraźni literackiej:

> Nie chcę popadać w tani psychologizm, ale skoro miałem tyle palpitacji, tyle lęków, skoro dorastałem zawsze z przyspieszonym biciem serca, robiąc wszystko w sposób neurotyczny, pełen tików, pełen kompulsywnych rytuałów, zawsze z lękiem przed oceną, zawsze pod presją – to w jakiś sposób musiałem z siebie wydobyć całe to cierpienie. Przetwarzałem je przez retorykę: rzutowałem je w przestrzeń, która była możliwa do opowiadania, możliwa do snucia narracji, nawet zabawna. W ten sposób udało mi się nie bać potworów. Jako dziecko spałem sam w domu na wsi, nawet kiedy były burze – lubiłem się bać, niemal sam sobie ten lęk wywoływałem, eksperymentując z nim (Mari 2019b: 7.89 epub).

To osobiste wyznanie potwierdza kluczowy mechanizm, obecny w wielu opowiadaniach Mariego: przekształcanie wewnętrznego niepokoju w strukturę narracyjną.

Opowiadanie staje się nie tylko estetycznym przetworzeniem traumy, ale też formą autoafektywnego panowania nad nią. Utrwalone w tekście potwory, traumy i obsesje zostają poddane rytuałowi narracyjnemu – i tym samym oswojone. Krwawe fantazje są zawsze projekcją niewyrażonych lęków lub pragnień, ale choć wyobrażone, nie przestają być namacalne i prawdziwe. Także relacje z najbliższymi pełne są napięć i niewypowiedzianych wstrząsów. W tym miejscu, jakby w hołdzie freudowskiej interpretacji literatury, pojawia się postać ojca. Relacja z ojcem jest w dziecięcym uniwersum bardzo ważna, ale, jak wszystkie inne ważne relacje w świecie autora, głęboko niejednoznaczna. W opowiadaniu *Czarna strzała* (*Ty, krwawe dzieciństwo*) narrator stwierdza:

> […] z upiorną postacią mojego ojca łączył mnie niemożliwy związek budowany na obezwładniającym strachu i bezwładzie niewypowiedzianych uczuć, na zajadłym antagonizmie, a w konsekwencji na niegodnych zmaganiach z poczuciem winy; i że myślenie o nim wiązało się z rozpaczliwym pragnieniem wyjaśnień i coraz dalszym zagłębianiem się w otchłań niejednoznaczności (Mari 2024: 87).

W opowiadaniu *La legnaia* („Drewutnia" ze zbioru *Euridice aveva un cane*) ojciec zostawia dziesięciolatka w starej ciemnej szopie, by przekonał się, że nie ma w niej potworów, nie zdając sobie sprawy, że potwory naprawdę zamieszkują to miejsce; ojciec jeszcze po śmierci nawiedza dorosłego już syna, wyrzucając mu brak dbałości o ukochane niegdyś zabawki, jak w opowiadaniu *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a*. Czasem negatywne uczucia dziecka do rodziców materializują się w postaci potwora grożącego ich zamordowaniem, jak w *Conversazione notturna con un mostro* z tomiku *Fantasmagonia*. I nie ma znaczenia, że potwór jest wyłącznie wytworem dziecięcej wyobraźni, a świadomość, że tak właśnie jest, nie sprawia, że staje się przez to mniej realny. Pierwszoosobowy narrator zwraca się do własnego demona, któremu w wyobraźni polecił uśmiercić rodziców, a który zjawia się pewnej nocy, by wykonać zadanie: „Ale ja ciebie wymyśliłem i miałem cię za przyjaciela, bo już od dawna czułem się źle, narodziłeś się z mojego lęku, i zawsze żywiłeś się moją energią […]". Potwór zaś, przedstawiając siebie jako wykonawcę, egzekutora najskrytszych pragnień bohatera, odpowiada: „Szkoda, że jesteś straszniejszy ode mnie, i to twoja wina, tylko twoja, że doszło do rzezi twoich rodziców. […]. »Robię tylko to, do czego zostałem stworzony«" (Mari 2012: 4.41–4.48 epub). Ceną za wyobrażoną kaźń najbliższych jest wyrzut sumienia skrywany głęboko przez całe życie: „Pozostaniesz sam ze swoją żałobą i ze swoją winą, sam ze wspomnieniem rzezi, której za chwilę dokonam" (Mari 2012: 4.52). Postać ojca w prozie Mariego nie jest jednak przedstawiona w sposób jednoznacznie negatywny. W opowiadaniu *Piłki pana Kurza* jawi się on jako figura opiekuńcza i obdarzona mocą spełniania dziecięcych

pragnień, niemal mityczny „paladyn powracający z Graalem", gdy ofiarowuje synowi wymarzoną piłkę. Równocześnie pełni funkcję przewodnika i wychowawcy, który wprowadza dziecko w zasady rządzące światem. W opowiadaniu *Il buio* (*Le maestose rovine di Sferopoli*), odpowiadając na pytanie: „Tato, czy ty chcesz, żebym bał się ciemności?", ojciec bohatera formułuje znamienną odpowiedź: „Trochę tak, bo tak długo jak boisz się ciemności, nie boisz się światła, i nie każ mi już więcej nic tłumaczyć" (Mari 2021: 91). Wypowiedź ta ukazuje ojca jako postać ambiwalentną – z jednej strony troskliwą, z drugiej zaś posługującą się pedagogiką o charakterze paradoksalnym, opartą na dialektyce lęku i poznania.

Michele Mari proponuje rewizję tradycyjnych reprezentacji dzieciństwa w literaturze – zamiast mitologizacji czy nostalgicznego wspomnienia autor demaskuje i dekonstruuje mit, odsłaniając ciemne, ambiwalentne aspekty tego etapu życia. Opowiadania Michele Mariego podważają kulturowe i literackie klisze dzieciństwa jako przestrzeni niewinności i harmonii. Dziecko w jego narracjach jawi się jako istota nieprzystosowana, obdarzona potężną wyobraźnią, zdolna zarówno do twórczości, jak i destrukcji. Autor konsekwentnie dekoduje mit dzieciństwa, ukazując je jako okres ambiwalentny, obfitujący w traumy, lęki i obsesje. Krótka forma narracyjna, którą Mari chętnie wybiera, umożliwia intensyfikację tego doświadczenia, pozwala na literackie *scintillio* – migotanie znaczeń i powrót do obrazów konstytuujących tożsamość. Przedmioty, książki, potwory i ojcowie stają się figurami pamięci, uruchamiającymi narrację jako akt autoanalizy i artystycznej anamnezy. Proza Mariego okazuje się przykładem literatury posttraumatycznej, autotematycznej i głęboko zakorzenionej w krytycznym namyśle nad doświadczeniem dzieciństwa w nowoczesności.

Bibliografia

Agamben Giorgio (2001): *In paese dei balocchi.* In: Idem *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia.* Einaudi, Torino. Ebook epub.

Barsotti Susanna, Cantatore Lorenzo (2019): *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Carocci, Roma.

Biernacka-Licznar Katarzyna (2018): *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. Wydawnictwo SBP, Warszawa.

Boero Pino, De Luca Carmine (2009): *La letteratura per l'infanzia.* Laterza, Roma–Bari.

Donati Riccardo, Gialloreto Andrea, Pierangeli Fabio (2022): *Dialogo con Michele Mari. 11–12 ottobre 2019. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.* In: *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*. A cura di R. Donati, A. Gialloreto, F. Pierangeli. Edizioni Studium, Roma. Ebook epub.

Falco Antonella (2012): *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*. In: *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento.* Red. S. Brugnolo. Pacini Editore, Pisa, s. 135–154.
Ferroni Giulio (2010): *Dopo la fine. Una letteratura possibile*. Donzelli Editore, Roma.
Manganelli Giorgio (2015): *Che cosa non è un racconto*. In: *Il rumore sottile della prosa*. Red. P. Italia. Adelphi, Milano. Ebook epub.
Mari Michele (1997): *Tu, sanguinosa infanzia*. Einaudi, Torino.
Mari Michele (2004): *Euridice aveva un cane*. Einaudi, Torino.
Mari Michele (2012): *Fantasmagonia.* Einaudi, Torino. Ebook epub.
Mari Michele (2019a): *Piłki pana Kurza*. Tłum. K. Skórska. „Literatura na Świecie", nr 7–8, s. 276–291.
Mari Michele (2019b): *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*. Red. C. Mazza Galanti. Minimum Fax, Roma.
Mari Michele (2019c): *Eurydyka miała psa*. Tłum. H. Kralowa. „Literatura na Świecie", nr 7–8, s. 293–320.
Mari Michele (2021): *Le maestose rovine di Sferopoli*. Einaudi, Torino.
Mari Michele (2024): *Ty, krwawe dzieciństwo*. Tłum. K. Skórska. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
Mongelli Marco (2016): *Infanzia e fantasmi. La forma-racconto in Michele Mari*. In: *Il racconto italiano. Tra forma chiusa e precarietà*. Red. G. Raccis, D. Sinfonico. "Nuova corrente: rivista di letteratura", N. 157 (1), s. 31–39.
Mazza Galanti Carlo (2019): *Lovecraft, Tintin i mit romantyczny. Rozmowa z Michelem Marim*. Tłum. K. Skórska. „Literatura na Świecie", nr 7–8, s. 360–375.
Lo Castro Giuseppe (2012): *All'ombra del romanzo: lo sguardo laterale del racconto contemporaneo*. In: *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*. Red. L.A. Giuliani, G. Lo Castro. Rubbettino, Soveria Mannelli, s. 9–21.
Orlando Francesco (2007): *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*. Pacini Editore, Pisa.
Zinato Emanuele (2012): *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*. In: *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. Red. S. Brugnolo. Pacini Editore, Pisa, s. 95–114.

Abstract

Infanzia disincantata
Sulla decostruzione del mito nei racconti di Michele Mari

Questo articolo analizza la rappresentazione dell'infanzia nei racconti di Michele Mari, autore che sfida costantemente il mito tradizionale di un'infanzia idilliaca e innocente. In una forma narrativa breve che ricorda particolarmente la sua scrittura, Mari decostruisce i cliché culturali e letterari, rivelando gli aspetti oscuri e ambivalenti di questa fase della vita: traumi, ansia, ossessione, gelosia e sensi di colpa. Le raccolte analizzate includono *Euridice aveva un cane* (1993), *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Fantasmagonia* (2012) e *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021), in cui l'autore costruisce una singolare "fenomenologia dell'infanzia", integrando ricordi autobiografici con elementi onirici e fantasmatici. Oggetti, giocattoli, libri, la figura del padre e mostri diventano portatori di memoria e catalizzatori della narrazione, trasformando le paure in struttura letteraria. I brevi lavori di Mari presentano l'infanzia come un'esperienza formativa, ma anche drammatica e demistificante, introducendola nell'ambito della letteratura post-traumatica, autoreferenziale e critica rispetto ai discorsi contemporanei sulla memoria e l'identità.

Parole chiave: Michele Mari, narrazione, decostruzione del mito, infanzia