

Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2022, nr 1 (4)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2022, nr 1 (4)

Nobliści Vincitori del Premio Nobel The Nobel Prize Laureates

Rada Naukowa

Przewodniczący

Luigi Marinelli – Università degli Studi di Roma „La Sapienza” (Włochy)

Członkowie

Luca Bernardini – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Marek Bieńczyk – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Andrea Ceccherelli – Università di Bologna (Włochy)

Marina Ciccarini – Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” (Włochy)

Grzegorz Franczak – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Simone Guagnelli – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Marta Herling – Istituto Italiano per gli Studi Storici (Włochy)

Krystyna Róża Jaworska – Università di Torino (Włochy)

Joanna Kisiel – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Laura Quercioli Mincer – Università di Genova (Włochy)

Aleksander Nawarecki – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Francesco Saverio-Perillo – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Bożena Shallcross – University of Chicago (USA)

Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Mikołaj Sokołowski – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Daniele Stasi – Università degli Studi di Foggia (Włochy)

Giovanna Tomasucci – Università di Pisa (Włochy)

Jan Zieliński – Universität Freiburg (Szwajcaria)

Redakcja

Janina Janas (Redaktor naczelny)

Mariusz Jochemczyk (Z-ca redaktora naczelnego)

Miłosz Piotrowiak (Z-ca redaktora naczelnego)

Ilona Chylińska (Sekretarz)

Alessandro Ajres

Agnieszka Bender

Tiziana D'Amico

Andrea F. De Carlo

Maciej Dziaczko

Giulia Kamińska Di Giannantonio

Anna Kisiel

Michał Kisiel

Rosalba Satalino

Redaktorzy tematyczni numeru

Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak

Informacje

Redakcja pisma nie zwraca i nie odsyła Autorom tekstów niezamówionych. Nie prowadzi także elektronicznej ani tradycyjnej korespondencji w kwestii oznaczonej w zdaniu poprzednim.

Redakcja nie przyjmuje tekstów niespełniających wymogów formalnych.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna.

Kontakt

e-mail: fabricalitterarum@gmail.com








www.fabricalitterarum.com





Spis treści

Wprowadzenie (*Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*)


Artykuły i rozprawy


-  **Ireneusz Gielata** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Mapy Sienkiewicza
-  **Jolanta Sztachelska** | Uniwersytet w Białymstoku
Szukając siebie. Reymont w Italii
-  **Alessandro Scarsella** | Università Ca' Foscari
Viva l'Italia: Carducci, uno strano Nobel [Niech żyją Włochy: Carducci, dziwna Nagroda Nobla]
-  **Tadeusz Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Pirandello, czyli jak nie dowierzać swojej rzeczywistości
-  **Mariangela Lando** | Università Ca' Foscari
Salvatore Quasimodo. La ricezione nelle antologie: il declino dopo l'apoteosi?
[Salvatore Quasimodo. Recepja w antologiach: schyłek po apoteozie?]
-  **Józef Olejniczak** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Miłosz. Północ – Południe (intuicje i fragmenty)
-  **Sara Quondamatteo** | Università Ca' Foscari
„Nel cuore della distruzione”. Miłosz e il recupero della poesia come mitopoiesi [„Wśród zniszczenia”. Miłosz i odzyskanie poezji jako mitopoezji]


 **Wojciech Ligęza** | Uniwersytet Jagielloński
„Zaranność mistrzowsko zmieniona w poranność” – stwarzanie świata.
Wokół wiersza *Wczesna godzina* Wisławy Szymborskiej

 **Ewa Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Prawiek i inne czasy Olgi Tokarczuk w perspektywie lingwistyki kulturowej
i ekologicznej


Varia

 **Zofia Anuszkiewicz** | Badaczka niezależna
Bezsensowne troski

 **Tiziana D'Amico** | Università Ca' Foscari
La Bibbia ceca del 1506. Sonda nella cultura del libro in Boemia a cavallo
tra XV e XVI secolo [Biblia czeska z 1506 roku. Spojrzenie na czeską kulturę
księgi na przełomie XV i XVI wieku]

 **Agnieszka Pastucha-Blin** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wojna o ciało idealne. Metaforyczna konceptualizacja jako jedna ze strategii
perswazyjnych dyskursu

Dyskusje, omówienia, glosy








 **Alessandro Ajres** | Università di Torino
Caparezza e la lingua del rap italiano. Annarita Miglietta: *Sulla lingua del
rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze 2019,
126 p. [Caparezza i język włoskiego rapu. Annarita Miglietta: *Sulla lingua del
rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze 2019,
129 s.]



Noty o Autorach

Indice




Introduzione (*Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*)

Articoli e dissertazioni


-  **Ireneusz Gielata** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Mappe di Sienkiewicz
-  **Jolanta Sztachelska** | Uniwersytet w Białymstoku
Cercando me stesso. Reymont in Italia
-  **Alessandro Scarsella** | Università Ca' Foscari
Viva l'Italia: Carducci, uno strano Nobel
-  **Tadeusz Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Pirandello, dunque come diffidare della propria realtà
-  **Mariangela Lando** | Università Ca' Foscari
Salvatore Quasimodo. La ricezione nelle antologie: il declino dopo l'apoteosi?
-  **Józef Olejniczak** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Miłosz. Nord – Sud (intuizioni e frammenti)
-  **Sara Quondamatteo** | Università Ca' Foscari
„Nel cuore della distruzione”. Miłosz e il recupero della poesia come mitopoiesi

-  **Wojciech Ligęza** | Uniwersytet Jagielloński
“Il mattinale magistralmente mutato in mattutino” – creando il mondo.
Intorno alla poesia *Ora Mattutina* di Wisława Szymborska
-  **Ewa Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Nella quiete del tempo di Olga Tokarczuk nella prospettiva della linguistica
culturale ed ecologica

Varia

-  **Zofia Anuszkiewicz** | Badaczka niezależna
Insensata cura
-  **Tiziana D’Amico** | Università Ca’ Foscari
La Bibbia ceca del 1506. Sonda nella cultura del libro in Boemia a cavallo
tra XV e XVI secolo
-  **Agnieszka Pastucha-Blin** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
La guerra per il corpo perfetto. La concettualizzazione metaforica come una
delle strategie persuasive del discorso

Discussioni, commenti, glossi

-  **Alessandro Ajres** | Università di Torino
Caparezza e la lingua del rap italiano. Annarita Miglietta: *Sulla lingua del
rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze 2019,
126 p.

Note degli Autori

Contents

Introduction (*Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak*)

Articles and Studies



Ireneusz Gielata | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Maps of Sienkiewicz



Jolanta Sztachelska | Uniwersytet w Białymstoku
Looking for self. Reymont in Italy



Alessandro Scarsella | università Ca' Foscari
Long live Italy: Carducci, the strange Nobel Prize



Tadeusz Sławek | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Pirandello, or how not to trust your reality





Mariangela Lando | Università Ca' Foscari
Salvatore Quasimodo. Reception in anthologies: decline after apotheosis?






Józef Olejniczak | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Miłosz. North – South (intuitions and fragments)




Sara Quondamatteo | Università di Ca' Foscari
„In the Heart of Destruction”. Miłosz and the recovery of poetry as mythopoiesis

-  **Wojciech Ligęza** | Uniwersytet Jagielloński
“Dawning masterfully recast as morning” – creating the world. Around the poem *Early Hour* by Wisława Szymborska
-  **Ewa Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Olga Tokarczuk’s *Primeval and Other Times* – Cultural and Ecological Linguistics Perspectives

Varia

-  **Zofia Anuszkiewicz** | Badaczka niezależna
Senseless cares
-  **Tiziana D’Amico** | Università Ca’ Foscari
Bohemian Bible dated 1506. Czech book culture between the 15th and 16th centuries
-  **Agnieszka Pastucha-Blin** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
The war for the perfect body. Metaphorical conceptualization as one of the persuasive discourse strategies

Discussions, overviews and commentaries

-  **Alessandro Ajres** | Università di Torino
Caparezza and the language of Italian rap. Annarita Miglietta: *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze 2019, 126 p.

Biographical Notes

Wprowadzenie

Tragedia sztokholmska – tak w 1996 roku o Nagrodzie Nobla mówiła polska laureatka tej nagrody w dziedzinie literatury – Wisława Szymborska. I było z pewnością w tym stwierdzeniu, oprócz pewnej kokieterii podszytej sarkazmem, wiele niekłamanej racji. Bo jeśli ceniący sobie spokój literat miałby na wieki utracić ten azyl codziennych rytuałów, to Nagroda Nobla z pewnością rozbije w pył pisarską pustelnię i skieruje snop reflektorów publicznej uwagi na nowego „celebrytę”. A decyduje o tym wyborze gabinetowa rada kilku dosyć przypadkowych ekspertów o reputacji często „podcinanej” plotkami i towarzyskimi skandalikami. I jakby na przekór tej wiedzy – każdy kulturalny człowiek musi w ciągu kilku miesięcy odrobić noblowską lekcję i doczytać jeszcze jeden twórczy korpus tekstowy. Chyba że wybór Akademii Królewskiej okaże się tak egzotyczny, że tłumaczeń szukać ze świecą... Bywało przecież i tak – wszak sztokholmska rada dba o należyty suspens, i poruszając się ruchem szachowego konika, czasami zupełnie zaskakuje giełdowych bukmacherów (book-macherów?). Właściwie to ważniejsze od pytania „kto dostał”, pozostaje retoryczne narzekanie „kto nie dostał” – sarkanie częstokroć pełne złości, zawiści i rezerwy wobec zwycięzcy. Bo co z resztą? Przegranych, niedocenionych, gorszych, urodzonych na statystycznie mniej docenionym kontynencie? Wiemy, że tylko wygranych stawia się w narodowym i/lub światowym panteonie, promuje jako flagowe marki, skrupulatnie zlicza w statystykach buchalteryjnej wybitności. W tym sensie Nagroda Nobla to rzeczywiście „sztokholmska tragedia” – mierzona łzami zwycięzców i goryczą pokonanych.

Wypada też spojrzeć na „kwestię noblowską” jeszcze z innej perspektywy. Wydaje się przecież, że słowa laureatów są już tak kanoniczne, że aż... wyczerpane.

I może ożywcze źródła poznania biją poza tekstami nagrodzonych? Może dzieła noblistów pozostają „tylko” niebezpieczną spłonką, konieczną „iskrą” aktywującą eksplozję czytelniczej ciekawości i niepokoju? Może wspomniane źródła epistemicznej tajemnicy znajdują się w nas, w nowych czasach, nieoczywistych perspektywach współczesności? Wychodząc z takich przesłanek – układaliśmy wstępne zręby projektu. Pierwsze, naiwne pytanie: co po latach powiedzą nam Sienkiewicz, Carducci, Reymont, Pirandello, Quasimodo, Miłosz, Szymborska, Tokarczuk? – przyniosło nieoczywiste odpowiedzi. Czasem ukryte w antologijnym zestawieniu, czasem w raptularzu śródziemnomorskiej podróży, kiedy indziej w poetyckiej miniaturze.


„Blok noblowski” numeru uzupełniają *Varia* (przypominające rocznicowo tercyny Dantego, odkrywające renesansowe tajemnice „kultury książki”, przybliżające „wojenne słowniki” współczesnego języka marketingu). W części finalnej publikujemy krytyczne omówienie monografii prezentującej raperskie dokonania Caparezzy – włoskiego mistrza słowa z Apulii.

Redaktorzy tematyczni numeru
Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak



ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Ireneusz Gielata

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
e-mail: ireneusz1@poczta.onet.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-1097-9107>

Mapy Sienkiewicza

Abstract

Maps of Sienkiewicz

The article is devoted to the Italian travels of Henryk Sienkiewicz. The perspective of the time-honored "Grand Tour" is replaced here by a maladic experience. The death of his wife, who died of tuberculosis, orphaned two children, condemned Sienkiewicz to a life of constant tension, in some state of feverish anxiety. And it is the record of this anxiety, fear, „fever” that constitutes a text trace, a cartographic record “mapping” the experience of disintegration.

Key words: Henryk Sienkiewicz, map, disease, health, travel, Italy

Słowa kluczowe: Henryk Sienkiewicz, mapa, choroba, zdrowie, podróż, Italia

1.

Dla wielu twórców nowoczesnych podróży do Włoch stawała się wyprawą do innego świata. Henryk Sienkiewicz w liście do Kazimierza Pochwalskiego pisał z Nervi (28 lutego 1893):

Od Mediolanu aż do gór zasłaniających Genuę jechałem w śniegu i zimnie. Potem nagle jak inny świat. Zielono i drzewa w kwiatach, a dziś chodziłem bez letniego paltota.

Sienkiewicz 2007/2¹: 468

Nie inaczej, choć bardziej szczegółowo i w większym zachwycie, mówił o jednym z cudów włoskiej riwiery w liście do Karola Potkańskiego:

Nervi przechodzi imaginację. Ciepło, jasno, chodzi się bez letniego paltota, wszędy kwitną jabłonie, migdały, brzoskwinie, zatrząsienie pomarańcz i cytryn, i pinii – morze pyszne, słowem, rozkosz.

Sienkiewicz 2007/3: 7²

Riwiera włoska to miejsce, gdzie nawet w porze zimowej można się obejść bez dodatkowego wierzchniego nakrycia. Linia Alp stanowi więc swoistą granicę, za nią pisarz mógł doświadczać życia odmienionego, zupełnie innego od tego, na które skazywała go rodzima przestrzeń. Ta inność – by posłużyć się słowami z krótkiego reportażu z *Nervi*³, które stanowią rozwinięcie frazy z listu do Potkańskiego – to „kipiąca zieloność, [...] gaje cytryn, pomarańcz, szare i srebrne oliwniki, pinie rzucone zuchwale ze szczytów urwisk w błękit, jakby ręką biegłego artysty, jabłonie pokryte kwieciami jak śniegiem, różowe migdały, brzoskwinie i wszędy powódź laurów” (Sienkiewicz 1950: 262). I nie tylko. Ta inność to także niezwykła świetlistość słońca i widok morza – „duszy Nervi” (Sienkiewicz 1950: 266)⁴. Wszechobecne światło słońca barwi morską toń rozlicznymi odcieniami, nieustannie przenika się z powietrzem, rozświetla kamienne budowle i mury ogrodowe, a tam gdzie nie dociera, reżyseruje uliczny spektakl *chiaroscuro*:

Słońce też nie oświetla prawie nigdy tych przejść, w których panuje wieczny cień, chłód i wilgoć i z których wychodzi się na pełne światło morskiego brzegu, jakby się wyszło z ciemnego klasztornej korytarza.

Sienkiewicz 1950: 264

Światło, pierwotna materia żywiołowości riwiery, oszołamia osobliwymi widokami, pozwala doznawać naocznych rozkoszy, stale uderza i przyciąga wzrok. Dla mieszkańca północy „wszystko to jednak takie jest włoskie, takie pobrzeżne i morskie, takie skąpane w świetle i błękicie, że oczu od tego oderwać trudno”

1 Listy Henryka Sienkiewicza zebrane w tomie 3, w częściach 1–3 oznaczam przez podanie daty wydania i – po ukośniku – numeru części. Zob. *Bibliografia* dołączona do niniejszego artykułu.

2 Oba listy – podkreśliły – pochodzą z tego samego dnia: 28 lutego 1893 roku.

3 Szkic *Z wrażeń włoskich. Nervi* ukazał się po raz pierwszy w czerwcu 1893 roku.

4 Kwestię opisu morza szczegółowo omówiła Jolanta Sztachelska (zob. Sztachelska 2017: 136–138).

(Sienkiewicz 1950: 265). Ale to światło, które rozpromienia przestwór morza, posiada jeszcze jedną sprawczą moc. A mianowicie uwalnia zdolność samego widzenia:

Zdaje cię się teraz, że oddychasz swobodniej i szerzej i że ktoś przebił olbrzymie okno w krajobrazie na przestrzeń, na powietrze, na spokój i jasność toni błękitnej, równej, nieskończonej. Przetładowany mnogością przedmiotów i skrępowany ciasnotą widnokregu wzrok był jakby ptak zamknięty w klatce – teraz może lecieć jak mewa, między wodą a niebem, póki mu siły stanie.

Sienkiewicz 1950: 263

Inność natury włoskiej objawia się nade wszystko poprzez świetlistość, niebywałą zjawiskowość blasku o wręcz haptycznej sile; to światło, rozlewając się po całej przestrzeni, cielesnie dotyka, oczyszcza spojrzenie, poszerza pole widzenia, unosi wzrok ponad ciasnotę widnokregu, odślaniając przed nim niewidoczną gdzie indziej dal. Wyjątkowej odmienności tego światła doświadcza wielu twórców dzieł wspaniałostkowych i to w różnych zakątkach czy regionach Włoch. Szczególnie w okolonej wodą morską Wenecji. Hipolit Taine mówi wprost, że w tym mieście „dziedzina i nawyk oka są przekształcone i odnowione” (1908: 249), gdyż „zmysł wzroku spotyka się z innym światem” (1908: 249):

Zamiast silnych, wyraźnych, suchych barw gruntu stałego, ma się migotliwość, miękkość, blask nieustanny barw stopionych, stanowiących drugie niebo, równie świetlne, lecz bardziej urozmaicone, zmienniejsze, bujniejsze i bardziej natężone, niż tamto, utworzone z tonów nawarstwionych, których połączenie stanowi harmonię.

Taine 1908: 249

Kilka lat po nim Henry James uzna to światło za „największego artystę”:

Tutejsze światło jest naprawdę wielkim czarodziejem i z całym szacunkiem dla Tycjana, Veronesa i Tintoretta to ono jest największym artystą. [...] Zdaje się, że morze i niebo spotykają się w pół drogi, ich zabarwienie stapia się w jeden łagodny, tęczyowy blask, lśniący stop fal, chmur i setki bezimiennych drobnych odbłasków, które następnie otulają swoją przejrzystą tkaniną wszystkie widzialne obiekty.

James 2021: 64

Również Sienkiewicz, opisując piękno kolumn rzymskich, przypisze światłu włoskiemu (a przy okazji i greckiemu) twórczą moc:

[...] słońce wreszcie rozświeca je, ożywia, wydobywa wszystko, co wydobyć należy, cieniuje i dopełnia rzeźbienia. Tym jońskim lub korynckim kolumnom

potrzeba greckiego lub włoskiego błękitu, greckiego lub włoskiego słońca. Budowniczy rachował na pomoc tych czynników. Przeniesione w mgły północne i pod chmurne niebo, owe wdzięczne kwiaty skurczyłyby się, zmały, zwiędły.
Sienkiewicz 1950: 169

To dlatego – jak ujął to James – w Wenecji można zażywać „kąpieli w świetle” (James 2021: 64) albo, o czym wspomina Taine, rozkoszować się pływaniem gondolą w słonecznej poświacie. „Pod niebem północnym – zaznacza – byłaby ona ponurą; pod odbłaskiem słońca i jedwabiem błękitu miękkiego, opinającym tu całą kopułę niebieską, przejmuje oczy rozkoszą prawie fizyczną. Prawdziwie pływa się w świetle. Niebo wylewa, woda zabarwia, przeblaski stokroć je; wszystko, aż do domów białych i różowych, odbija je, i poezja kształtów uzupełnia poezję jaśni” (Taine 1908: 287–288). Światło w tych deskrypcjach przyjmuje postać płynną, jakby nabierając konsystencji wilgotnego powietrza, które zewsząd unosi się nad miastem rozpostartym na palach pośród kanałów i lagun. Ta akwaticzna metaforyka jest wymowna. Wyraża sprawczość mieniającej się niezliczonymi odcieniami świetlistości. Tak jak woda, która bezustannie podmywa kamienie weneckie, tak to światło niejako obmywa oczy, oczyszcza wzrok i wyzwala spojrzenie, a zatem przenicowuje widzenie. „Wszystkie nawyki oka są wywrócone” (Taine 1908: 254) – oświadcza autor *Podróży po Woszech*. Wenecka poświata przyczynia się do katartycznej przemiany – „patrzy się, zbiera się, smakuje, jak gdyby nagle, stawszy się wyzwolonym z życia, powietrznym, bujało się ponad przedmiotami, w świetle i błękicie” (Taine 1908: 250–251). To światło niczego i nikogo nie przytłacza, nie oślepia, nie omamia, przeciwnie, otwiera wzrok, a przez to wprowadza zapatrzonej podmiot w stan uniesienia, rozmarzenia, niedostępnego w innych miejscach upojenia. „Skąpane” w słonecznym blasku oczy widzą inaczej, uwolnione od ciężaru widoku życiowych trosk czy powszechnych zabiegów takie spojrzenie nabiera swoistej lekkości i potrafi, chociaż przez chwilę, wznieść się ponad codzienność. Przypomnijmy słowa Sienkiewicza – wzrok „może lecieć jak mewa, między wodą a ziemią”.

2.

Sienkiewicz, jak inni pisarze nowocześni, w swoich relacjach z podróży uwiadczał sprawczość światła. Sycąc nim oczy, zaznawał osobliwych chwil życia, które Henry James nazwał „godzinami włoskimi”⁵, tj. „godzinami zachwyty”, „przekracza-

5 Taki ostatecznie tytuł nadał pisarz swoim włoskim reportażom; znaczenie tej decyzji szczegółowo omawia Anna Arno (zob. Arno 2021: 420–421).

jącymi wszelkie możliwości wyrazu” (James 2021: 417). Jego włoskie reportaże, wymienimy je w kolejności ich publikacji: *Z Wenecji*, *List z Rzymu*, *Z wrażeń włoskich. Nervi*⁶, mierzą się z ową niewyraźnością i jako takie, zgodnie z toposem ustanowionym przez Taine’a, stanowią „zapisy pierwszych wrażeń”⁷, w których zmysł wzroku odgrywa nadrzędną rolę. Można je zatem uznać za rodzaj pisma zrodzonego z zachwyty wywołanego przez sprawczość miejsca, jego znamiennej i nigdzie indziej niespotykaną widzialną właściwość. O tej sprawczości mówią też listy pisarza. Jednak w nich światło włoskie, jako agent (*agency*) przestrzennej odmienności, często przybiera zgoła inną postać. Nim do nich sięgniemy, przyjrzyjmy się najpierw dwóm listom Sienkiewicza z Wenecji. 15 lipca 1899 roku pisał do Wandy Szetkiewiczowej, matki pierwszej żony:

Wszyscyśmy zdrowi, Dzinka trochę się zaziębiła i kaszłała, więc przez dwa dni wstrzymałem kąpiele. Henio miał nieco czerwone oko, nie to, które w Zakopanem, ale woda borowa pomogła i w kąpielach nie było przerwy. Apetyt dopisuje wszystkim. Radość z Wenecji jest nadzwyczajna.

Lekcje angielskie z Heniem odbywają się na Lido nad morzem w budce, którą nająłem. Dzinka siedzi w cieniu przed budką i maluje morze. Prócz tego trzy razy w tygodniu ma najętą gondolę od 9 do 12. Jeździ po kanałach, kanałkach i maluje różne zaułki, które wydają się jej bardziej malownicze.

Wesołe dzieciśka jak wróble.

Sienkiewicz 2009: 434–435

List zaczyna się od zwyczajowego zapewnienia babci o zdrowiu jej wnuków i jego większa część dotyczy tego, w jaki sposób dzieci pisarza (córka – Dzinka i syn – Henio) czerpią „radość z Wenecji”. Uczą się języka angielskiego, malują, regularnie pływają gondolami i kąpią się, a także wzorem wielu ówczesnych turystów „ zaczytują się w Ruskinie” (Sienkiewicz 2009: 435). Ponadto pisarz wyznaje, że nie zawarł jak dotąd w Wenecji żadnych znajomości. O samym mieście, o jego osobliwej atmosferze czy wyjątkowym środowisku list nic nie mówi. Pojawia się tylko zwięzła wzmianka o pogodzie: „upał nie dokucza, moskitów prawie nie ma” (Sienkiewicz 2009: 435). Kilka tygodni później, a dokładnie 22 sierpnia 1899 roku, Sienkiewicz pisze z Wenecji kolejny list do Wandy Szetkiewiczowej, a w nim szczegółowo omawia przebieg choroby córki:

6 Pierwszy z nich ukazał się w sierpniu i we wrześniu 1879 roku („Gazeta Polska”, „Gazeta Lwowska”); następny w październiku 1879 roku („Gazeta Polska”), a *Z wrażeń włoskich. Nervi* w czerwcu 1893 roku („Biblioteka Warszawska”).

7 Sienkiewicz przyznaje się do tego na początku listu weneckiego: „Może jest rzeczą nieroztropną spisywać pierwsze wrażenia, ale czemuż ich nie spisać, skoro się ich doznaje?» Biorę za punkt wyjścia te słowa Taine’a i bez innych wstępów posyłam wam list z Wenecji” (zob. Sienkiewicz 1950: 175).

Literalnie wiła się z boleści. Zrzuciła i biegała co chwila na korytarz. [...] posłałem po doktora, mimo że była już druga w nocy, a do tego burza i ulewa. Przyszedł koło trzeciej, zapisał lekarstwo i okłady, ale uspokoił, że to są kolki częste w tym sezonie. Nie pomogło jednak od razu. Z początku parło ją w samym żołądku, potem, już po bytności doktora, zeszło niżej, w okolice kiszki ślepej. Doktor znów był rano i kazał dalej robić okłady. Bolało ją, gdy dotykał – i przy każdym ruchu. Kupiłem kapsułek na własną domyślność, ale on wolał wodę Huniady. Druga noc była jednak niespokojna i dziecko cierpiało widocznie ogromnie. Koło drugiej jednak zasnęła, a koło czwartej wzięła pierwszą szklankę Huniady. Skutku nie było – ale boleści przeszły. Po drugiej szklance, koło 10 rano zło przeszło zupełnie.

Sienkiewicz 2009: 437

To tylko fragment z większej całości, ponownie brak w liście jakichkolwiek uwag o mieście. Opowieść o niestrawności jelitowej córki przeplata się jedynie z relacją o stanie zdrowia syna i planach związanych z wypadem do Florencji. Wenecja jest tu nieobecna. A przecież Sienkiewicz, podobnie jak Taine, Ruskin czy James, wiązał to miasto ze specyficzną aurą, najczęściej wywoływaną przez swoistą grę światła, choć – zaznaczymy – pisał o tym sporadycznie. Na przykład w liście do Klementyny Szembekowej (30 sierpnia 1894):

Szkoda, że łaskawa Pani wyjeżdża z Wenecji. We wrześniu robi się bardziej złota i jeszcze lepiej się cieniuje. Pamiętam, że mi robiła wrażenie ogromnego spokoju i jakieś słodkiej melancholii.

Sienkiewicz 2009: 160

Sienkiewicz nic też nie wspomina o historii Wenecji, o jej bogactwie architektonicznym, placach miejskich i ogrodach, a także o galeriach z obrazami Belliniego, Giorgionego, Veronesa, Tycjana, Tintoretta czy w końcu o codziennym życiu, jakie toczy się głównie na ulicach i w ogródkach kawiarnianych⁸. Jego spojrzenie zupełnie ogniskuje się na dzieciach i podszyte jest głębokim lękiem o ich zdrowie. O Heniu mówi, że jest „zdrów i kąpie się co dzień”, a zarazem z niepokojem zauważa: „nic nie przytył – a chwilami zdaje mi się nawet, że wyszczupłał, więc namyślam się, czy, licząc z kąpielami rabczańskimi, nie za dużo tego dobrego – i czy po 16 lub 17 kąpielach nie zabastować” (Sienkiewicz 2009: 438). Zważywszy na to, że adresatką listów jest babka Dzinka i Henia, nietrudno znaleźć wyjaśnienie. Jednak ono nie wystarcza. A przekonanie to wzbudza lektura innych tekstów epistolarnych. W ich świetle oba listy weneckie można uznać za symptomatyczne.

8 Przypomnijmy, że taki pełny obraz miasta, gdzie m.in. pisarz opisał „życie ludowe” i „życie” placu publicznego (gdzie „jest się jak na balu”), a także odwołał się do malarstwa Veronesa i Tintoretta, przedstawia szkic o Wenecji (zob. Sienkiewicz 1950: 180–181, 183, 185).

Po powrocie z Wenecji, w liście z Warszawy do „kochanej Mateczki” (tj. Wandy Szetkiewiczowej), Sienkiewicz wyznaje, że targa nim strach o zdrowie dzieci. „My wszyscy jesteśmy zdrowi” – oświadcza na początku, po czym pisze, że „Dzinka jednakże kwęka co rano, ma nos zatkany, a nawet od czasu do czasu pokaszluje” (Sienkiewicz 2009: 439). Ta typowa dla jesiennej pory dolegliwość (list pochodzi z listopada 1899 roku) wprawia pisarza w popłoch. Natychmiast sprowadza lekarza, który zapewnia, że „nie ma w tym nic poważnego” (Sienkiewicz 2009: 439). Diagnoza jednak niczego nie zmienia. Pisarz nie uwalnia się od lęku o zdrowie dziecka, tkwi w nim nadal, gdyż bezzwłocznie przenosi go z „tu i teraz” na przyszłość:

Dzina jadała każdego niemal dnia o innej porze i nieraz siadywała nad powtarzaniem do późna, a wstawała o siódmej i o szóstej. Boję się, żeby taki sposób życia nie odbił się na jej przyszłym zdrowiu, i myślę, że to rzeczy zbyt poważne, aby je lekceważyć dla lekcji.

Sienkiewicz 2009: 439

Następnie Sienkiewicz układa dla córki plan dnia, który dyktuje troska o wzmocnienie i zachowanie jej odporności:

Na początek też mam zamiar skasować fizykę i geografię fizyczną, albowiem te godziny wprowadzają głównie nieporządek w urzędzeniu dnia. Gdy się kursy inne pokończą, będzie czas na nauki przyrodzone, a wszystkiego naraz niepodobna brać. Podług mnie Mała była wprost przeciążona i już się to na niej odbiło, bo się stała szczuplejsza i mizerniejsza niż dawniej. Zapewne, że powodem tego może być jej wiek i wyrastanie etc. Ale chodzenie spać o północy i wstawanie o 6 lub 7-mej nie może jej służyć. A niepodobna tego uniknąć, gdyż każdy z tych cymbałów wykładających tak wyklada, jakby te panny prócz jego przedmiotu nie miały żadnych innych.

Sienkiewicz 2009: 439

Projekt „urządzenie dnia” miał służyć ochronie tężyzny ciała; nie wynikał więc z realizacji celu edukacyjnego, lecz wyłącznie zdrowotnego. Aby wzmocnić siły fizyczne, można było „skasować fizykę i geografię”. Całość tego planu organizował dyktat zdrowia. Pisarz przedstawił swój zamiar, kierując się sugestią lekarza, że od „uporządkowania godzin wiele zależy w przyszłości” (Sienkiewicz 2009: 439), sugestią, która w istocie stała się jego podstawową zasadą życia od czasu – powiedzmy to wreszcie – choroby i śmierci jego pierwszej żony Marii, matki Dzinki i Henia. Odtąd Sienkiewicz domagał się od lekarzy, choć dopiero świadomie wypowie to w liście do „kochanej Mateczki” z 24 marca 1904 roku, diagnozy, ale też, a może nade wszystko, trafnej i podpartej poradą prognozy: „Od doktora należy wymagać nie tylko diagnozy tego, co jest, ale i przewidywania przyszłości

i rad zapobiegających temu złemu, które by się mogło w tej przyszłości okazać lub rozwinąć” (Sienkiewicz 2009: 470; podkr. – I.G.).

3.

Śmierć Marii, która zmarła na gruźlicę, osierocając dwójkę dzieci, skazała Sienkiewicza na życie w ciągłym napięciu, w jakimś stanie rozgorączkowanego niepokoju. Jakakolwiek oznaka zaburzenia u Dzinki czy Henia, zwłaszcza ta, która wskazywałaby na chorobę płuc, wzbudzała w nim silny lęk. Wywoływał go nawet nieznaczny stan podgorączkowy:

Bardzo mnie jednak niepokoi ten podgorączkowy stan Henia, a nie uspokaja mnie spadanie temperatury, jakie okazało się ostatniego dnia rano, albowiem rankiem temperatura zwykle spada. W przedostatnim liście wspomniała Ma-teczka, iż doktor znalazł ślady kataru w oskrzelach i nawet w dolnych płucach. Wszystko to wymaga zachowania wszelkich ostrożności i unikania powodów, które by mogły taki stan utrwalić i spotęgować. Nie można nawet uspokajać się w takich razach chwilowym wydobrzeniem.

Sienkiewicz 2009: 469

Sienkiewicz żył w stanie nieustającej czujności, który często przyjmował postać czegoś w rodzaju chronicznego zapalenia. Nic go nie uspokajało, nie uwalniało od niepewności, od dokuczliwego podenerwowania. Najmniejszy wybuch gorączki u dzieci, a nawet jej brak, wprawiał pisarza w popłoch i rozniecał „gorączkę”. Troska o zachowanie ich zdrowia, obawa przed rozwinięciem jakiegokolwiek ogniska zapalnego w przewlekłą lub nieuleczalną chorobę przymuszała go do trwania w ciągłej gotowości, jakby wciąż zachowywał w pamięci lekarskie napomnienie, że „choroba sama w sobie jest tylko zapałką, która mogłaby pożar rozbudzić”⁹. W sposób zgoła „chorobliwy” Sienkiewicz nie chciał dopuścić do jego rozniecienia, a jednocześnie wzmożenia własnego lęku. Tworzy więc własną „teorię zdrowia”, formułując jej zasadnicze prawa w języku ekonomii. Ujawnia to list do Potkańskiego z 11 października 1899 roku:

9 Sienkiewicz usłyszał ową opinię, która bezpośrednio odnosiła się do zapalenia ucha środkowego syna, od dwóch lekarzy: Karola Benniniego i Alfreda Sokołowskiego; wspomina o tym w liście do Karola Potkańskiego z 25 grudnia 1895 roku (zob. Sienkiewicz 2007/3: 35).

Zdrowie można przełajdaczyć, ale jeśli się jest porządnym człowiekiem, jakim Henio był – i nie wątpię, że zawsze będzie, to zdrowie jest największym kapitałem zakładowym w stosunku do przyszłości i pierwszorzędną wartością ekonomiczną. Zresztą nie tylko z tych względów, ale głównie z powodu uczuć, jakie dla niego mam, chcę, żeby był zdrow, tęgi – i jak Abdank [tj. Bruno Abakanowicz – I.G.] mówi: *toujours content, jamais malade!*

Sienkiewicz 2007/3: 149

Sienkiewiczowska „ekonomika zdrowia” opiera się na zasadzie „*jamais malade*” („nigdy chory”), która pozwala żyć w stanie „*toujours content*” („zawsze zadowolony”). A więc zdrowie to jej kapitał obrotowy – „pierwszorzędna wartość ekonomiczna”. Jak każdy system ekonomiczny, tak i ten, zasadza się na definicji wartości, która – podpowiada George Simmel – faktycznie posiada wymiar psychologiczny: „Charakter wartości, w jej opozycji wobec rzeczywistości, zwykło się określać przez jej subiektywność. Jeśli jeden i ten sam przedmiot dla jednego ma najwyższy, dla innego zaś najniższy stopień wartości, i odwrotnie: wielostronnie i jaskrawo odmienne obiekty mogą dla kogoś mieć tę samą wartość, to podstawą wartościowania wydaje się wyłącznie podmiot z jego normalnymi lub wyjątkowymi, trwałymi lub zmiennymi nastrojami i sposobami reakcji” (Simmel 2012: 47). Sienkiewicz uznał zdrowie za miarę finansową, czyniąc z niego jakiś rodzaj środka płatniczego, odmianę „monety” o najwyższej wartości, którą należy rozsądnie obracać („zdrowie można przełajdaczyć”), aby zabezpieczyć przyszłość. Ten gest wiele mówi o samym pisarzu. „Wartość – co podkreśla wielokrotnie Simmel – jest korelatem potrzeby. Tak jak świat bytu jest moim przedstawieniem, tak świat wartości – moim pragnieniem” (Simmel 2012: 55). I dodaje, że:

[...] pragnienie samo z siebie nie mogłoby ugruntować żadnej wartości, gdyby nie napotykało przeszkód: gdyby każde pragnienie zostawało bez walki całkowicie zaspokojone, to nie tylko nigdy nie powstałby obrót gospodarczy, ale i pragnienie samo nie osiągnęłoby swych wyżyn. Dopiero odroczenie zaspokojenia przez przeszkody, obawa, że przedmiot nam umknie, napięcie związane z walką o niego, tworzą zsumowanie momentów pożądania: intensywność chcenia i ciągłość zabiegów.

Simmel 2012: 80

W nakreślonej przez Sienkiewicza „teorii zdrowia” przegląda się jego pragnienie, a ono samo w sobie domaga się przekucia teoretycznej reguły w sprawczą praktykę, to znaczy w działanie na rzecz pomnażania „kapitału zdrowia”. Jak?

[...] Benni, i Sokołowski powiadają, że ta choroba sama w sobie jest tylko zapałką, która mogłaby pożar rozbudzić, to jest, nazywając rzecz po imieniu,

przejsć w stan tuberkuliczny. Oto prawda, którą mi wypowiedziano bez ogródek: „Tego jeszcze nie ma, ale dziecko chodzi nad brzegiem”. – Wobec tego nakazują absolutnie wyjazd na Riwierę (nie do Abacji) i przebywanie po ośm godzin na świeżym powietrzu. O lekcjach oczywiście aż do przyszłego lata mowy być nie może. Obiecują natomiast, że chłopiec może się całkowicie odrodzić. – Wobec tego oczywiście pojedę z nim, gdzie każą, i to nie po skończeniu *Quo vadis*, ale jak tylko jego stan zrobi podróż bezpieczną. Teraz chodzi przede wszystkim o zgaszenie zapałki.

Jakie to szczęście, że układ o te powieści¹⁰, o którym Panu wspomniałem, zdaje się, że przyjdzie zaraz po Nowym Roku do skutku i że zapłacą mi 15 000 rs. Inaczej trzeba by natychmiast wziąć się do roboty, by mieć na pobyt i kurację. Rozumie Pan, że wobec tego nie mogę przestać myśleć o mojej pracy, bo z tego żyję – i z tego będę dziecko ratował, ale o nic innego nie dbam.

Sienkiewicz 2007/3: 35–36

Zapalenie u Henia minęło całkowicie, a jednak i Benni, i Sokołowski nie tylko nie cofnęli zdania, ale powtórzyli je w sposób jeszcze bardziej stanowczy – co do obojga dzieci. U Henia chodziło o to, by – wedle ich wyrażania – „zgasić zapałkę”. Inaczej proste zapalenie ucha mogłoby przejść na błony mózgowie, a wówczas przybrać by musiało wedle nich charakter tuberkuliczny i zmienić się w stan bez ratunku. – Powód został szczęśliwie usunięty – ale grunt jest taki, jaki był, to jest, że najmniejsza i u innych dzieci nic nie znacząca rzecz może u Henia zmienić się w groźną. – U Dzinki, chwała Bogu, nie było żadnego powodu, ale grunt jest również niedobry. Sokołowski po obejrzeniu i opukaniu jej mówił, że jej dobry wygląd jest tylko pozorny, że tylko twarz i rączki są tłuste, a klatka piersiowa szczupła i w szyi są zarody gruczołów limfatycznych. – Po pobycie kilkumiesięcznym w ciepłym klimacie i na świeżym powietrzu spodziewają się ogromnych rezultatów. Na myśl o Zakopanem Sokołowski wprost się oburzył. Wobec tego skończyły się wszelkie wahania i jadę na Riwierę z obojgiem i p. Klementyną [...].

Sienkiewicz 2007/3: 37

Oba listy z końca 1895 roku dzieli prawie tydzień; pierwszy został napisany 25 a drugi 31 grudnia. Nie ma w nich ani jednej wzmianki o Bożym Narodzeniu. Przypadłość Henia, głos lekarzy, że „tego jeszcze nie ma, ale dziecko chodzi nad brzegiem”, wygląd Dzinki, choć dobry, to jednak niebezpieczny, bo w końcu „grunt jest również niedobry” i w związku z tym decyzja o wyjeździe na riwierę, w tych dniach nieomal zupełnie absorbują umysł pisarza. Jego uwagę w całości przykuwa troska o zdrowie dzieci. Lęk przed pojawieniem się choroby sprawiał, że nie widział świąt, nie potrafił różnicować czasu.

10 Chodzi o wydanie Trylogii.

4.

Podróż na riwierę miała powstrzymać wybuch choroby, „zgasić zapałkę”, której ogień mógłby zmienić życie syna pisarza w „stan bez ratunku”. Listy do Potkańskiego pokazują, że w zasadzie nic mu nie było, chłopiec przeszedł zapalenie ucha, które „minęło całkowicie”; jego siostra także była zdrowa. Ale to ostatecznie nie miało żadnego znaczenia. Sienkiewicz udał się wraz z dziećmi na riwierę, tam tym razem na jej część francuską, do Nicei¹¹, bo, podobnie jak lekarze, wierzył w sprawczość tego miejsca. „Cóż to jednak za kraj! – pisał zaraz do Potkańskiego – Od przyjazdu ani chmurki! Słońce, ciepło i cicho. Bo nawet wiatru nie ma. W dzień, w cieniu 14. Rozumie się, że po słońcu, ciemności i wilgoci warszawskiej, po 8 do 10 godzinach lekcji – takie warunki muszą wyjść na zdrowie” (Sienkiewicz 2007/3: 39). Nicea to dla pisarza przestrzeń, która sprzyja zdrowieniu, nadzwyczajne miejsce, gdzie nieomal wszystko, nawet nauczanie, może zapobiec chorowaniu – „Do dzieci przychodzi Szwedka na gimnastykę i to są dotychczas jedyne lekcje. Reszta edukacji powierzona morzu” (Sienkiewicz 2007/3: 40). Ale taką moc pisarz przypisał wyłącznie jej warunkom naturalnym, a nie samemu miastu, o którym w listach wypowiadał się też krytycznie i ze złośliwą ironią: „Nizza brudna, wietrzna, kanaliowata. Wszędzie, jak zresztą w całej Francji, nieład, chaos, wyzysk. Na kolejach nie umieją znaleźć biletów. Pociągi chodzą jak chcą – słowem, *doux pays!*” (Sienkiewicz 2007/3: 44)¹². To, co wyróżnia Niceę od zawilgłej i ciemnej Warszawy, to słoneczna jasność i ciepłe powietrze. Brak chłodu, również zimą, i wszechobecny blask, czynią z tego miasta i okolic Sienkiewiczowskie miejsce do pomnażania „kapitału zdrowia”. Liczne wypowiedzi pisarza dowodzą, że takich miejscowości było znacznie więcej.

Spośród polskich miast na pewno Zakopane, ale – jak wskazuje lektura listów – nie zawsze. Pisarz oceniał podtatrzański kurort różnie, często, nie bez retorycznej przesady, prześmiewczo i negatywnie; chociaż – zaznaczmy – przez jakiś czas pragnął w nim nawet zamieszkać¹³. Na przykład w liście do Podkańskiego z dnia 3 lipca 1893 roku utyskiwał, że „podobnie zgniłej dziury jak Zako[pane] nie ma

11 Sienkiewicz w listach wielokrotnie używa też nazwy Nizza.

12 *Doux pays* (franc.) – miły kraj; „to – jak pisze w swoich niezrównanych komentarzach Maria Bokszczanin – trawestacja powiedzenia: *douce France*” (zob. Sienkiewicz 2007/3: 45). Zwróćmy uwagę, że ta ocena ma charakter socjologiczny, nie dotyczy, poza wzmianką o wiatrach, naturalnego środowiska.

13 Mówi o tym chociażby list z 22 lipca 1897 roku do Zdzisława Morawskiego: „Oglądam się za gruntem w Zakopanem i mam trochę zamiaru postawić dom. Place jednak droższe tu niż we Wiedniu i w Paryżu – co mnie gniewa nie tyle ze względu na pieniądze, ile na brak równowagi w polskich głowach. Naturalnie musi nastąpić krach i już się zaczyna. Wtedy wszystko będzie za tanie” (zob. Sienkiewicz 2007/2: 163).

na świecie. Od trzech tygodni deszcz i ciemności bez przerwy” (Sienkiewicz 2007/3: 11), zaś w 1897 roku pisał do niego: „Powinni wszyscy z tego zapleśniałego Zakopanego jechać, które zwłaszcza zimą dobre jest chyba na to, by od rana do nocy wykonywać »la Dance Macabre«” (Sienkiewicz 2007/3: 94). Raz po raz Sienkiewicz charakteryzował tę miejscowość przez pryzmat własnego zdrowia; chyba najdobitniej w słowach skierowanych do Edwarda Lubowskiego: „Pojechałem na 10 dni do uroczego Zakopanego i na sto dni zepsułem sobie żołądek, co ostatecznie zdecydowało mój wczesny wyjazd do Kaltenleutgeben” (Sienkiewicz 2007/1: 544). Nadto pisarz wyliczał przyczyny tego stanu rzeczy, głównie wskazując na złą aurę, nieczyste powietrze i brak światła. Te zarzuty sprecyzował chociażby w liście z Zakopanego do Mściława Godlewskiego (15 lipca 1897 roku): „Dostałem tu wprawdzie już newralgii, ale każdy mógł jej dostać, gdyż powietrze i światło mieliśmy piwniczne, a przy tym ciągle deszcz lał” (Sienkiewicz 1977: 252), czy też w sposób kpiarski w ostatnim akapicie listu do Stanisława Smolki: „Oto jest moja prośba wygłoszona wśród potoków dżdżu i w ciemnościach tej kimeryjskiej krainy, w której żółte deski zastępują miejsce słońca” (Sienkiewicz 2009: 63). Jednak najobszerniej, ostro i bez ogródek Sienkiewicz ocenił Zakopane w liście do Godlewskiego z 5 lipca 1896 roku; napisał go po powrocie z Nicei, z wyprawy, której nadrzędnym celem było zwiększenie zasobu „kapitału zdrowia” swoich dzieci:

Chałbiński był wielkim lekarzem, ale jak wszyscy niepospolici ludzie miał pewne dziwaczne załamania w mózgu, w których kryły się dziwaczne idee – i do takich dziwactw należy Zakopane. To prosta strata czasu i pieniędzy i najnie-dorzeczniejsza na lato miejscowość, do której wysyłanie jest owczym pędem lekarskim. Bawię tu od dni 8-miu. Słońca nie widziałem, żyjemy w dżdżu, w wicherze, ślocie, ciemności i wilgoci. W dzień 7 stopni R, w nocy dwa. W piecach palimy. Katary, bole zębów, gardła itp. nie opuszczają i nas, i wszystkich. Z rana nie mogę pisywać z powodu zgrabiatości rąk. Wszystko jest mokre, oślizgłe i dzień podobny do nocy. Co się przez całe miesiące w Nizy zarobiło, to się tu w tydzień traci. I chcę mi wmówić, że to dla zdrowia dzieci może być dobre. To się nazywa alpejski klimat i świeże powietrze, na które żal by psa wypędzić. Dzieci siedzą w źle zbudowanym domu, bo wyjść niepodobna.

Sienkiewicz 1977: 249–250

Mówiąc krótko, w świetle tej opinii Zakopane to uzdrowisko, w którym można roztrwonić „kapitał zdrowia”.

Sienkiewicz w listach uprawia mimowolnie swoisty dyskurs kartograficzny. Mapuje przestrzeń, oznaczając miejsca – „*jamais malade*”. A zatem tworzy coś, co dziś można by nazwać atlasem maładycznym, tj. zbiorem map fizycznych, przedstawiających życiodajną sprawczość określonych obszarów Ziemi. Wyróżniającą cechą takich terytoriów jest dla niego świetlistość i ożywcze powietrze. Przy czym największa

moc tego atmosferycznego blasku objawia się nie poprzez to, że oczyszcza wzrok i otwiera spojrzenie na niewidzialną dal, lecz że wzmacnia nadwątlone siły fizyczne; Sienkiewicz powiedziałby – tężyznę albo krzepę ciała. Każda mapa odwzorowuje świat we właściwy dla siebie sposób, a przez to na nowo go wymierza i nazywa. Podobnie postępuje pisarz, stosując dwa podstawowe parametry, jakimi są światło i powietrze, wytycza mapy krajobrazów „kapitalizacji zdrowia”.

Karl Schlögel przenikliwie dostrzegł, że „mapy, tak jak teksty albo obrazy, są reprezentacjami rzeczywistości. Mapy mówią językiem swojego autora i przemilczają to, o czym nie mówi lub nie może mówić. Mapy mogą powiedzieć więcej niż tysiąc słów. Ale przemilczają też więcej, niż tysiącem słów można by wyrazić” (Schlögel 2009: 93). Co o autorze *Quo vadis* mówią między słowami jego tekstowe mapy z miejscami „*jamais malade*”? O dojmującej sile niezabliźnionej rany, która powstała w chwili śmierci Marii, matki Dzinki i Henia? Czy za odpowiedź można uznać zatem wyznanie z listu do Potkańskiego z Nicei?

[...] bo mi utkwilo w głowie to, co powiedzieli lekarze z powodu Dzini: „Nic jej nie jest – po odrze żadnych śladów ani w płucach, ani w gardle – nic absolutnie, ale wysyłamy ją dlatego, że gdyby coś było, to ze względu na możliwie odziedziczoną skłonność do chorób piersiowych – byłoby bardzo źle”. – Innymi słowy: gdyby coś było, to wszelkie wyjazdy nie zapewniłyby radykalnego wyleczenia. [...]

Przyszłości nie umiem zgadnąć, ale gdyby się miało pokazać, że jest konieczna potrzeba zapobiegać ciężkim niebezpieczeństwom w przyszłości – to można to robić tylko, dopóki ja mogę pracować i zarabiać, bo później będzie trudno.

Sienkiewicz 2007/3: 67–68

5.

Przynajmniej jeden z listów weneckich, zdaje się niczym nie różnić od typowych ówczesnych relacji z podróży do miast włoskich:

Dzień poza kąpielą schodzi na zwiedzaniu, które trochę utrudnia pogoda, bo czas jest chmurny i w salach ciemno. Zwiedziliśmy jednak Pałac Dożów, Cristo Redemptore, Frari, Scoula di San Rocco, St Georgio, a jeszcze zobaczymy St Paola Giovanni i Akademię. Tego będzie dosyć, bo i tak w dzieciennych głowach wytwarza się coś w rodzaju *salede japonaise*, złożonej z Palmów, Bellinich, Vivarinich, Weronezów, Tintorettów, Tycjanów etc. Mnie samemu

czasem się niektóre rzeczy i szczegóły mieszają. Henio zamierza zabrać się do Bayeta, choć jest to kompendium dość suche. Dla dzieci potrzeba strony anegdotycznej, wówczas pamiętają i obraz, i malarza.

Sienkiewicz 2007/3: 89–90

Całą wypowiedź spina jednak znamienna klamra. Sienkiewicz zaczął od uwagi, że zwiedzanie Wenecji odbywa się w chwilach „poza kąpielą” i do wątku kąpeli powraca w zakończeniu tego fragmentu: „Oboje dobrze się mają. Henio miał katar, skutkiem czego dwa dni się nie kąpał. Opalili się oboje daleko więcej niż w Zakopanem. Na Lido przesiadujemy też po kąpeli i chodzimy nad morzem dla powietrza” (Sienkiewicz 2007/3: 90). Nadrzędną wartością pobytu w Wenecji stają się kąpiele w morzu i na powietrzu, inne czynności, którym powszechnie oddają się turyści, pisarz wraz z dziećmi wykonywał tylko pomiędzy tymi zajęciami. Nie rozkoszował się widokiem powietrznego blasku dla niego samego, ani też nim sycił oczy po to, aby, jak Taine marzyć lub jak James czerpać radość z „godzin włoskich”, lecz chorobliwie zapatrzony w fizyczną kondycję dzieci, poił nim ich płuca, aby zabezpieczyć na przyszłość rzecz bezcenną i jedyną – „kapitał zdrowia”.

I jeszcze jedno. Sienkiewiczowskie listy stawiają nas wobec pytania: czy w losie pisarza odbija się też los innych mieszkańców drugiej połowy XIX stulecia, którym przyszło żyć w świecie już w pełni nowoczesnym, lecz jeszcze nie w takim, w którym zdołał się upowszechnić wynalazek Roberta Kocha? Raczej tak. Skąd ta pewność? Za odpowiedź niech posłużą dwa wyimki o Nervi z *Wrażeń włoskich*; zgódźmy się, dopiero lektura jego listów otwiera na nią oczy:

O Nervi ledwie kto u nas słyszał. Pegli, San-Remo, Mentona, Monte Carlo i Nizza, leżące z tamtej strony Genui, przed i za pograniczną Ventimiglią, roją się od chorych ratujących resztki zdrowia i od hulaków tracących resztki mienia – tu jeszcze niewiele osób przyjeżdża [...].

Sienkiewicz 1950: 261

Tu też skupia się życie Nervi; tu przesiadują przyjezdni i chorzy; tu w szerszych miejscach, rozkładają przekupnie swoje stragany napełnione *tartarugą*, wyrobami z małżowin i z oliwnego drzewa, koralami i delikatnymi filigranami ze srebra. Na innych sprzedają jedwabie lub wielkie chusty z perkalu, malowane w kwiaty i drzewa. Bose dziewczątka o rozczochranych czuprynach i czarnych oczach częstują cudzoziemców gałązkami bzu, pęczkami fiołków, konwalii lub anemonów. Z dołu zapraszają do łodzi rybacy.

Sienkiewicz 1950: 265

Bibliografia

- Arno Anna (2021): *Posłowie*. W: H. James: *Godziny włoskie*. Przeł. A. Arno. Wydawnictwo Próby, Warszawa, s. 420–428.
- James Henry (2021): *Godziny włoskie*. Przeł. A. Arno. Wydawnictwo Próby, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (1950): *Dzieła*. T. 44: *Listy z podróży i wycieczek*. Red. J. Krzyżanowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (1977): *Listy*. T. 1, cz. 2 (Mścisław Godlewski – Władysław Jabłonowski). Wstęp i biogramy adresatów J. Krzyżanowski, oprac. i przypisy M. Bokszczanin. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (2007/1): *Listy*. T. 3, cz. 1 (Józef Jankowski – Wincenty Lutosławski). Oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin. Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Książki, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (2007/2): *Listy*. T. 3, cz. 2 (Bolesław Ładnowski – Margerita Poradowska). Oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin. Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Książki, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (2007/3): *Listy*. T. 3, cz. 3 (Karol Podkański – Artur Sienkiewicz). Oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin. Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Książki, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (2009): *Listy*. T. 5, cz. 1 (Adam Mieczysław Skałkowski – Aniela Tułodziecka). Oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Simmel Georg (2012): *Filozofia pieniądza*. Przeł. i wstęp A. Przyłębski. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Schlögel Karl (2009): *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Sztachelska Jolanta (2017): *Italia Henryka Sienkiewicza*. W: Eadem: *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*. Wydział „Artes Liberales” Uniwersytet Warszawski, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 114–141.
- Taine Hipolit (1908): *Podróż po Włoszech*. T. 2: *Florencja i Wenecja*. Przeł. i przedmowa A. Sygietyński. Księgarnia Powszechna, Warszawa.

Abstract


Mappe di Sienkiewicz

Il saggio è dedicato ai viaggi italiani di Henryk Sienkiewicz. La prospettiva del *Grand Tour*, santificata da secoli di tradizione, è qui sostituita da un'esperienza maladica. La morte di sua moglie, che morì di tubercolosi lasciando orfani due figli, con-

dannò Sienkiewicz ad una vita in costante tensione, in uno stato di ansia febbrile. Ed è la registrazione di questa ansia, paura, “febbre” – che costituisce la traccia testuale, la registrazione cartografica dell’esperienza della disgregazione.

Parole chiave: Henryk Sienkiewicz, mappa, malattia, salute, viaggio, Italia

Jolanta Sztachelska

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
e-mail: jsztachelska@wp.eu
 <http://orcid.org/0000-0002-6591-2399>

Szukając siebie Reymont w Italii

Abstract

Looking for self Reymont in Italy

The article tells about the Italian journey of Władysław Stanisław Reymont in 1895, published as a series of correspondence entitled “The Italian Impressions. Notes”. The text reveals his fascination with Italy, but also the young author’s dream to become a Polish writer.

Key words: Władysław Stanisław Reymont, travel, identity, travel’s notes, author’s self-consciousness

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, podróż, tożsamość, dziennik z podróży, świadomość pisarza

Po sukcesie *Pielgrzymki do Jasnej Góry* (1894)¹ Reymont, mający na swoim koncie ok. 20 nowel, w błyskawicznym tempie napisał pierwszą ze swoich licznych

1 *Pielgrzymka do Jasnej Góry* uchodzi za najważniejszy z tekstów młodego W.S. Reymonta, jego właściwy debiut pisarski i pierwszy sukces. Ukazywała się w „Tygodniku Ilustrowanym” od 16.06.1894 do 8.09.1894 (nr 24–36). Krytyka literacka odniosła się jednak doń bardzo wstrzeźliwie.

powieści – *Komediantkę* (prwdr. 1895, wyd. osob. 1896), potem zaś, będące jej kontynuacją *Fermenty* (prwdr. 1896, wyd. osob. 1897) – obie wyrosłe z jego doświadczeń osobistych, znacznie jednak przetworzonych. Mocną stroną obu jest uchwycenie procesu modernizowania się struktury społecznej w Polsce postyczniowej w duchu demokratyzmu, widoczne także w sferze mentalności i stylu życia². W jednej ze scen *Fermentów* młodzi małżonkowie – Janka i Andrzej Grzesiekiewiczowie, ona – zdeklasowana szlachcianka, on – chłop nowego typu: wyedukowany i ze sporym majątkiem, spierają się o wrażenia z zakończonej podróży do Italii. Gdy Janka podkreśla cudowną łączność architektury i sztuki z naturą, jej mąż spróbuje zgasić te zachwyty. Wykrzykuje: „to upiór, nie kraj żywy!” Wcześniej, w innej rozmowie, Rutowski – dawny „garibaldiczyk” i „globtroter”, do tego eksdziedzic, dokona brutalnej destrukcji mitu: „Wenecja to taka brudna kaczką” (Reymont 1962: 400, 340–342). Zawsze zastanawiało mnie, dlaczego to robi, skąd ta ambiwalencja? W imię jakiejś rodzimej wartości? A może dlatego, że jego obecny status nie pozwoli mu już nigdy zobaczyć tej „brudnej kaczki”? Od XVII wieku Italia stanowiła wymarzony cel podróży edukacyjnej dla szlacheckich synów, w wieku XVIII i XIX upodobali ją sobie artyści. Przy końcu wieku i ją, i Francję, w tym Paryż – zdetronizuje stolica Wielkiej Brytanii, natchnienie literatury i sztuki *à la moderne*. Jednocześnie podróż włoska przestanie być marzeniem dostępnym niewielu (Płaszczewska 2003: 13 i nast.). W ostatnich latach XIX wieku narodzi się turystyka na skalę masową.

Reymont w podróży

Skąd u Reymonta Italia? Czy to tylko zastosowanie łatwego do rozpoznania motywu „nozze di miele”, w II połowie XIX wieku dość często pojawiającego się w powieści mieszczańskiejs³ Najbliższy *Fermentom* przykład to *Rodzina Połanieckich* Sienkiewicza (wyd. osob. 1895): miesiąc miodowy i pielgrzymka za jednym zamachem, stereotypowa do bólu, by nie rzec – groteskowa w swej przewidywalności (Sztachelska 2017a: 133–136). Do tego Sienkiewiczowski autorytet, o który początkujący literat potykał się raz po raz na co dzień. Reymonta z Italią raczej się nie łączy – znane są jego żywe relacje z Francją, co zawdzięcza nie tylko gadatliwemu i niedyskretnemu Lorentowiczowi (1935; Miazgowski, oprac. 1967; Ziejka 1991),

2 Problematykę modernizacyjną u Reymonta podejmuje Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel (2019).

3 Motyw obecny m.in. u P. Bourgeta, G. de Maupassanta, H. Jamesa. Zob. K. Kralkowska-Gątkowska (2010).

czy z Ameryką, o której marzył i do której chętnie go zapraszano (Dębicki 1926; Orłowski, oprac. i wstępem opatrył, 1970). W Italii znalazł się w 1895 roku trochę przypadkowo, trudno bowiem przypuszczać, by nagle, po pierwszym większym osiągnięciu literackim, obudził się w nim przymus odbycia artystycznego *grand tour*. Powiedzmy raczej, że skorzystał z nadarzającej się okazji. W maju 1895 roku Zosia, córka ulubionej siostry pisarza Katarzyny i Konstantego Jakimowiczów, któremu bardzo wiele zawdzięczał⁴, miała przystąpić do Pierwszej Komunii Świętej. Zdecydowano, że nastąpi to w Rzymie. Pisarz był już wtedy mocno zaabsorbowany *Fermentami*, ale przerwa w pracy mogła okazać się zbawienna.

Nie była to jego pierwsza podróż za granicę. Prawdopodobnie już w 1889 lub 1890 roku przebywał w Wiedniu i Londynie jako medium spirytystyczne. Niestety, prócz wzmianek nie mamy żadnych poważniejszych świadectw tego pobytu, nie znamy też szczegółów roli, jaką tam odegrał (Grzymała-Siedlecki 1974; Reymont 1948: 24; 2002: 728–735). Następny wyjazd to kilkanaście lipcowych dni 1894 roku w Londynie w towarzystwie dr. Józefa Drzewieckiego, znanego warszawskiego homeopaty, który zabrał Reymonta na Międzynarodowy Zjazd Teozofów, był pomysłodawcą i fundatorem wyprawy. Dzisiaj wyprawę z lata 1894 oświetla się także innymi okolicznościami. Po opublikowaniu *Pielgrzymki do Jasnej Góry* wokół osoby Reymonta stało się nagle gorąco – utrzymuje Barbara Kocówna (2007: 21; zob. też Sztachelska 1997: 126–129, 133–137). Polityczny kontekst utworu spowodował, że pisarzem zainteresowała się policja carska, bezpieczniej było na jakiś czas zniknąć z Warszawy. Zapiski z tej podróży na Zachód nigdy nie stały się jak *Pielgrzymka* kompletną relacją reporterską, choć Reymont planował większą publikację, na co wskazują pieczętowanie przez Beatę Utkowską odczytane w dzienniku pisarza projekty (Reymont 2009: 155, zob. przypis 80). Większość z napisanych wtedy tekstów została zaniechana, wykorzystano je w innych pracach, czasem po wielu latach. Fragmenty, które opublikował, dotyczą pobytu w Berlinie, podróży morskiej oraz wrażeń z Londynu (Sztachelska 1997: 148–149). Szkoda, że nie są szerzej znane, stanowią ciekawe świadectwo rozwijającego się talentu i pokazują dużą wrażliwość obserwatora. Wydaje się, że podobna sytuacja spotkała opis pierwszej i najważniejszej, jak sądzę, podróży włoskiej Reymonta⁵. Notatki z niej, poza pierwodrukiem czasopiśmienniczym, nigdy nie dotarły w całości do czytelnika i późniejszym po-

4 Dzięki Jakimowiczom młody Reymont znalazł się w Warszawie i zmienił otoczenie. Katarzyna była najstarszą siostrą pisarza, Konstanty posiadał w stolicy pracownię krawiecką i, przyjmując szwagra do swojego środowiska, uchronił go przed gniewem ojca. Legenda biograficzna głosi, że Reymont uzyskał w pracowni uprawnienia czeladnicze, a nawet uszył frak, ale... to tylko legenda. Jakimowiczom zawdzięczał także kontakty ze środowiskiem „Głosu”.

5 Reymont drugą podróż do Italii odbył w 1901 roku, potem podróżował do niej kilkakrotnie. „Włoską podróż” ujętą humorystycznie znajdziemy w utworze *Z pamiętnika* (pierwodruk pras. 1901; wyd. osob. 1903), być może to odprysk pierwszego i drugiego pobytu.

koleniom zupełnie nie są znane. Sam autor nie wracał do nich, będąc pod presją czasu i innych zobowiązań.

W tekstach, które spontanicznie rodziły się w jego podróżach, odbija się chwiejność terminologiczna epoki, korzystająca z wielkiej wspólnoty stylistycznej, z której na równi czerpały publicystyka i literatura piękna (zob. Jarosiński 1975). Można tu dostrzec jednak pewne prawidłowości. *Pielgrzymka do Jasnej Góry* – z dzisiejszego punktu widzenia reportaż, określona przez autora jako „wrażenia i obrazy”, stanowi mimo konstrukcji epizodycznej zwartą całość. Poprzedza ją motto, a także podwójne datowanie (początek i zakończenie tekstu), a nade wszystko wiąże silnie zaznaczająca się podmiotowość opowiadającego, który trud pielgrzymowania, emocje, ekstatyczne przeżycia dzieli ze wspólnotą, stając się jej częścią. To czyni z *Pielgrzymki do Jasnej Góry* utwór jedyny w swoim rodzaju – psychologiczny dokument w reportażowej ramie (Sztachelska 1997: 139). Podróże na Zachód w 1894 roku Reymont zatytułował *Z notat podróży*, w czym zawiera się sugestia wyboru, ale i niekompletności. Podróż włoską z kwietnia i maja 1895 roku konsekwentnie nazywał „wrażeniami” – dokładny tytuł cyklu brzmiał *Z włoskich wrażeń. Notatki*, co nie tylko przywodzi na myśl ulotność tego, co prezentują, ale także szkicowość, niegotowość. I w pierwszym, i w drugim przypadku w obu tekstach brakuje właśnie tego, co połączyło „wrażenia i obrazy” w *Pielgrzymce do Jasnej Góry* – włączenia obserwacji zewnętrznej w porządek osobistego doświadczenia osoby opowiadającej. Zdecydowała tu, jak sądzę, odmienna sytuacja poznawcza autora, a także inna zaprojektowana dla samego siebie rola.

Trasa pielgrzymkowa i pierwodruk

O trasie wędrówki Reymont informował sumiennie brata Franciszka: „W Wiedniu byliśmy dwa dni, tyle akurat czasu, aby Kocio [Konstanty Jakimowicz – J.S.] mógł się po uszy uraczyć oryginalnym pilznerem [...]. Z Padwy, gdzieśmy siedzieli dzień, na Bolonię, Rimini, Anconę do Loreto. Cudowne miejsce! Z Loreta do Asyżu! Drugie cudowne miejsce – twój patron Franku! Nasze kobiety obłykały się tyle odpustów, że śmiało im wystarczy do końca życia [...]” (Reymont 1975: 66–67). Dalej droga wiodła do Rzymu, gdzie pisarz zachwyił się Bazyliką Piotrową. Pisał zachwycony: „Przećież znam Londyn, Paryż, Wiedeń, Berlin i Kolonię, tj. wszystkie ich najwspanialsze kościoły, ale wszystkie one są niczym przy Św. Piotrze rzymskim – ot, budy przy pałacu. Są to nie do opisywania rzeczy. (Rzym, 25.04.1895)” (Reymont 1975: 67). Po Rzymie były Neapol, Florencja i Wenecja.

Reymont odbywa podróż w towarzystwie własnej rodziny i znajomych, ale w publikacji fakt ten jest przemilczany. W ostatniej watykańskiej części informuje czytelników o audiencji u papieża i zaszczytnej przyjącej komunii św. przez obecne na uroczystości Polki (to siostrzenica Zosia i siostra Katarzyna), ale zataja konsekwencje rodzinne. Szlak podróży, o którym mówi w liście, pokrywa się z tradycyjną trasą pielgrzymkową. W 1895 roku na jej czele stał ks. Smoczyński. Beata Utkowska odnalazła wspomnienia uczestnika tej imprezy, Franciszka Piechotty, który udokumentował marszrutę (Reymont 2009: 177, przypis 66). Dysponując publikacjami Reymonta (pierwodruk) oraz równoległe prowadzonymi przez niego zapisami dziennikowymi (Reymont 2009: 165–177), wiemy, z których części opisu zrezygnował, choć nie wiemy, jaki był tego powód. Intuicja podpowiada mi, że chodziło o wytworzenie pewnej całości, ważny był także akord finalny. Audiencja u papieża świetnie nadawała się do tej roli. Późniejsi redaktorzy *Pism* Reymonta widzieli to inaczej – w edycji przygotowanej przez Adama Grzymałę-Siedleckiego (Reymont 1925b) relacja włoska kończy się cudem św. Januarego, który „domyka” pielgrzymkę. Pisarz doświadczył tego na własne oczy w Neapolu 4 maja 1895 roku.

Zapiski z podróży włoskiej Reymonta najlepiej czytać w pierwodruku, wtedy wiemy, co otrzymał dziewiętnastowieczny odbiorca. „Gazeta Polska”, w której pojawiały się kolejne odcinki, zawsze na 2 i 3 stronie, w okresie od 11 lipca do 4 września 1895 roku, w tym samym czasie publikowała na pierwszej stronie *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Nie ma wątpliwości, że zapewniało to jej większą niż zazwyczaj popularność. Ważny mógłby być także kontekst wydarzeń międzynarodowych, o których informowano na sąsiednich stronach, gdyby nie narzucające się nieodparte wrażenie, że byt tej dość słabej pod względem opiniotwórczym gazety, jak przed laty⁶ podtrzymywali drukujący się w niej wybitni autorzy.

Czego Reymont szukał w Italii?

Pisarz rozpoczyna swoje sprawozdanie z Italii mocnym akcentem krytycznym. „Że nie dostałem delirium z nudów warszawskiego życia, to cud prawdziwy” – pisze od razu w pierwszym zdaniu. Te wszystkie fałszywe rozrywki i dystrakcje wielkomiejskie – te, jak je określa:

„czarne kawy”, słodko-kwaśne flirty po raucikach, herbatkach i żurfiaksach; te fałszowane i fałszujące Angielki w Belle-vue [...], te same sławy domowego

6 W latach 1876–1878 roku „Gazeta Polska” drukowała *Listy z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza, które okazały się bestsellerem i zapewniły jej byt na rynku prasowym.

i zagranicznego typu, [...] te twarze, [...] frazesy, małe kłamstewka, małe serca – to chyba dosyć, aby uciec z Warszawy (156, s. 2)⁷.

Mamy zatem silną motywację ucieczki, potrzebę oderwania się od skonwencjonalizowanego, przewidywalnego życia i, jak się domyślamy, chęć przeżycia czegoś autentycznego. Istotną okaże się też uwaga natury meteorologicznej – pisarz tęskni za wiosną, której na próżno szukać w rozmiękłym kapuśniaczkun lejącym się z nieba. W tym samym odcinku znajdzie się w Wiedniu – dwa dni w straszliwym deszczu, spędzone prawdopodobnie na bardzo intensywnym zwiedzaniu. „Mam dosyć Wiednia!” – wykrzykuje na koniec, znudzony rytualnym kręceniem się po muzeach, o których – jak bezceremonialnie stwierdza – właściwie nie można już nic nowego napisać. Italię zobaczy w Pontebbie, która po wspaniałościach Alp Styryjskich podróżnika przywita smutkiem i brudem prowincjonalnej stacji. „Ileż to lat miałem w mózgu i w duszy ten kraj – gdzie cytryna dojrzewa, gdzie laurów gaj...” (156, s. 3) – zapisze wzruszony. Podróż na dobre zaczyna się w Padwie. To ważny odcinek, bo ujawnia typowe Reymontowe upodobania w podróży, sposób obserwacji, przyzwyczajenia. Pisarz opisuje poranek w mieście, w którym jest po raz pierwszy, ciekawość, jaka budzi się w nim wobec nieznanego: „Cóż robić rano, jeśli nie iść na włóczęgę po mieście bez cziczera, bez innego przewodnika nad instynkt i Bedekera!” (157, s. 2). Nie ma większej przyjemności – napisze dalej – niż taka włóczęga bez planu, przecież oko zatrzyma się na tym, co piękne czy ważne. Reymont ma instynkt rasowego reportera, ma swój intuicyjny program, który wykłada *expressis verbis* niemal na początku. Jego pisanie będzie właśnie takie: „Wszystkie wykrzykniki zachwytów i superlatywy katalogów nie stoją między mną i przyrodą lub dziełem sztuki. Idzie się i patrzy [...]” (157, s. 2; podkr. – J.S.). Projekt pisania oparty na intuicji, odwołuje się nie do intelektu czy wiedzy, ale do wrażliwości i emocji. *Vedere* i *sapere* nie zawsze będą tu w parze. Charakterystyczne, że w ujęciach pisarza nie ma rozróżnienia *differentia specifica* przyrody i sztuki, obie dziedziny są dla niego równie ważne – równie mocno działają na wyobraźnię. Pewnie dlatego włoskie sprawozdania pozbawione są tak częstego w jego twórczości antyurbanizmu i niechęci do cywilizacji. Przeciwnie – tu na każdym kroku autor podkreśla integralność przyrody i architektury, a jego zachwyt bierze się z doświadczenia harmonii. Dostrzega cudowną symetrię Prato i cień kolumnady, zieleń pinii, zapach kwiatów migdałowca, monumentalne świątynie, których wieże jak koronki rysują się na niebie. W historii zastygłej w artefaktach tropi przejawy życia, długotrwałą pracę pokoleń. O płaskorzeźbach w kościele Sant’Antonio Padovano napisze:

7 W tekście cytuję fragmenty z *Wrażeń włoskich*, które swój pierwodruk miały w „Gazecie Polskiej” z 1895 roku (zob. Reymont 1895). Dalej lokalizuję je, podając numer „Gazety Polskiej” oraz stronę.

oto „cała ludzkość; ludzkość, kiedy cierpi, kiedy marzy, kiedy pracuje, kiedy tworzy i myśli – i wszystko na tle i w przeciwstawieniu przyrody wiecznie spokojnej i wiecznie obojętnej. Jest to wielki pomnik Odrodzenia” (157, s. 2). Dobrze radzi sobie w gąszczu stylów i zabytków, zwłaszcza gdy sprzyjają kontemplacji. Zadziwi go stary Asyż jako „najczystsza średniowieczna” forma i szczególna scenografia. Czytamy:

Asyż ma tak odrębny charakter, tak się ostro odcina od wszystkiego, co się widziało i nawet widzieć spodziewało, że ujrawszy go, jest się zdumionym niespodzianką. [...] Chodzę nie jak po mieście współczesnym i żywym, ale jak po muzeum archeologicznym [...]. To budownictwo na szczycie skalistej góry ma swoje własne miejscowe motywy i usprawiedliwienie w architekturze budowli wysokich, wysuwających się jedno nad drugie, jakby pnących się do powietrza i słońca, istny las kamienny. Niezmiernie śmiało rzucone arkady, krużganki nakryte kopułami bluszczów lub błękitem nieba, [...] wnęki rozkoszne, żłobione w boku góry, w których szemrze woda, [...] okalające tarasy pełne drzew i pnączów, które zieloną fontanną spływają po domach i białych zboczach góry, wyrastającej tuż nad głowami – wszystko to aż odurza rozmaitością i wygląda niby dekoracja do jednej ze starych oper włoskich.

173, s. 2

Na tym tle klasztor św. Franciszka może się wydać cudowną kondensacją wiary. Są to w istocie – pisze Reymont – trzy kościoły, wyrosłe jeden na drugim, okalające grób świętego.

Są jakby trzy geologiczne pokłady wiary, trzy stany duszy, wierzącej i olśnionej widzeniami raju – trzy sfery. Pierwsza, kościół podziemny: to śmierć, groza sądu i groza kary wiekuiestej. Druga, kościół środkowy: to niepokój duszy chrześcijańskiej, z jej modłami i prośbami o zbawienie, to ucieczka od życia wysiłonego i straszego [...], od walk z ciałem i z pokusami i oczekiwanie szczęśliwości. Trzecia, kościół górny: to już niebo, niebo radości i wesela: szczęśliwość pełna omdleń ekstatycznych, uśmiechów słodczy, barw zapomnienia i poddania się zupełnego.

173, s. 3

Upodobanie Reymonta do natury wyznacza szczególny rytm jego spotkań na kolejnych etapach podróży. W każdym odcinku swojej wyprawy, od Padwy do Neapolu, stara się zdystansować do tego, co widział i przeżył. Po obowiązkowym zwiedzaniu i religijnych uroczystościach ucieka od pielgrzymów, turystów, zgiełku, przekupniów. Wybiera boczne drogi, ukryte furtki, zbocza gór. Lubi uciec za miasto, by popatrzeć w niebo. Kontempluje zapadający zmierzch (Padwa), morze podpływające do stóp (Adriatyk w Loreto), w Asyżu od stacji kolejowej idzie kilka kilometrów do miasteczka. Do katakumb św. Kaliksta (Rzym) wyrusza niemal o świcie, bo przyjrzeć się

zdążającym do pracy. Od pierwszego wejrzenia fascynuje go Zatoka Neapolitańska, której widoku pożąda rano i wieczorem, aż wreszcie odważy się na przejażdżkę barką, dzięki czemu nie tylko może podziwiać Neapol od strony morza, ale także doświadczyć „ciszy przeogromnej”. To przeżycie, jak zapisał po powrocie do hotelu – da mu w podarunku – „noc – najpiękniejszą w moim życiu” (181, s. 3).

Pielgrzymkowa socjologia

Kto czytał *Pielgrzymkę do Jasnej Góry*, ten wie, że Reymont uważnie przyglądał się ludziom, z którymi dzielił trudy wędrowania. Podróż włoska, która też jest pielgrzymką, zawiera sporo materiału socjologicznego – innego jednak rodzaju i o innym ciężarze gatunkowym. Reymont ma do czynienia z wielojęzycznym tłumem, przybyłym z wielu krajów Europy – tłumy pielgrzymów zalewają ulice włoskich miast i miasteczek w poszukiwaniu wyciszenia, pociechy, cudu. W pociągu pisarz odnotowuje liczne twarze katolików z Bawarii, z zainteresowaniem obserwuje 14-osobową rodzinę z Belgii, w której kobiety przez całą drogę szyją, cerują i robią pończochy na drutach, a mężczyźni śpiewają, palą fajki i na każdej stacji z wielkim zainteresowaniem wszystko oglądają. Nie umknie jego uwadze Anglik w jasnych flanelach z nieodłącznym bedekerem w dłoni i kilkudziesięcioosobowa grupa Chorwatów o zniszczonych twarzach, która pod wodzą księdza udaje się do Loreto. Są krótkie bezpośrednie rozmowy, ale już nie wyznania, nie ma też podsłuchiwania, które choć w *Pielgrzymce do Jasnej Góry* zdarzało się sporadycznie, dawało ciekawy materiał obserwacyjny. Tego braku nie da się wytłumaczyć nieznaną znajomością języka (języków), we wspólnocie zaraz znalazłby się nie jeden pośrednik-poliglota. Wydaje się, że Reymont tym razem ograniczył swoją aktywność z określonego powodu. Nie zamierzał dzielić trudów z pielgrzymami, których spotkał w Padwie, Loreto czy Asyżu, chciał wystąpić w roli, o której marzył od lat – roli pisarza polskiego. To zakładało pewien dystans i inne kształtowanie relacji. Dbał przy tym, by była barwna, a nawet zabawna. Stąd szczegółowe i nieraz komiczne deskrypcje hoteli i okropnej (z reguły) kuchni, rozwiniętego systemu polowań na turystę, który zaczyna się już na dworcach, gdzie przybyli z trudem przebijają się przez natrętnych naganiaczy i tłumy żebrzących dzieci. Jeśli podczas polskiej pielgrzymki dostrzegał pierwsze przejawy komercjalizacji, to w Italii odnotował powszechne niemal nastawienie, by na turyście czy pątniku zarobić. Współcześni Włosi objawili mu się jako pionierzy turystyczno-pielgrzymkowego biznesu na wielką skalę, ale nie czyni im z tego powodu wyrzutów, odnotowując także liczne przykłady ich bezprzykładnej nędzy. Na wsi pod Asyżem zanotował:

Lud nie jest piękny, twarze dziwne, a szczególnie chłopów, których widzę prowadzących osiołki, obładowane zieleniną, mają wyraz jakiejś dziwnej ascezy. Włosy czarne, lśniące i proste, rysy długie, porane podług zmarszczkami, zastygłe, nieruchome. Kobiety chude o olbrzymich oczach i twarzach zupełnie oliwkowych.

173, s. 3

W miastach jego wzrok pada na anonimowych ludzi spotykanych na ulicy czy w kościołach: sprzedawców, ubogich rzemieślników, pracujących i żyjących niemal na ulicy, mieszkańców *bassi* („izb bez drzwi i bez okien, podobnych do nór”), śpiewaków. Jednym słowem: „rój ludzki, który krzyczy, gada, wymachuje rękoma, potrąca się, przepycha, gwizdże, śpiewa, handluje, łąta łachmany, śmieje się i przewala tymi ulicami-rynsztokami” (181, s. 3). Tyle zapisuje w Neapolu, który wyraźnie fascynuje go dynamiką życia: „ta bieganina, ten ruch, ta szalona energia, nie robią nic i nic nie budują, są tylko temperamentem, który potrzebuje się wylewać na zewnątrz” (181, s. 2). W o wiele spokojniejszej Padwie, na temat współczesnych mieszkańców Italii zapisze: „wydają się rasą upadłą w stosunku do swoich przodków, rasy bohaterskiej i silnej” (157, s. 2).

Trudno zaprzeczyć – podróż włoska jest zawsze konfrontacją dostojnego mitu i rzeczywistości, która mu urąga. W Europie od stuleci funkcjonuje wiele stereotypów dotyczących Południowców, Włochów w szczególności (zob. Płaszczewska 2010: 263–264), a ich najrozmaitsze konterfekty, w tym wiele niepozytywnych, pojawiają się z wielką częstotliwością w literaturze dziewiętnastowiecznej, od najbliższych sąsiadów przez literatury słowiańskie po powieść amerykańską.

Czytelnik *Notatek włoskich* może mieć przeto wrażenie, że autor, mimo pewnych ambicji, bardziej skoncentrował się na przeszłości Italii niż jej teraźniejszości – i raczej się tu nie myli. Dla Reymonta, podobnie jak dla innych przybywających tu polskich artystów, Italia była przede wszystkim ziemią heroicznej przeszłości, cudów natury, niewysychającego źródła kultury europejskiej, skumulowanych w artefaktach, architekturze czy literaturze, wreszcie – duchowym centrum chrześcijańskiej Europy. Współczesność nie dostarczała takich doznań.

Odurzenie

Opisowość jest mocną stroną notatek Reymonta. W intymnym pamiętniku zapisywał podczas podróży swoje emocje. Nader często w postaci eksklamacji: „Cudo!” „Przepyszne!” „Cudowne!”. Ciekawe jednak, że tam, gdzie było ich najwięcej – nie

powstała nawet reporterska migawka (Florencja, Wenecja). Myślę, że Reymont cierpiał w Italii na nadmiar wrażeń. Odurzenie widoczne jest w całej podróży. „Orgia widoków” rozsada niemal zapisy, z rzadka dając czytelnikowi momenty refleksji i oddechu. Przypomina się Stendhal, który pierwszy opisał chorobę „turysty”, na jaką zapada nieostrożny konsument włoskich wrażeń. Dlatego Reymont, po pierwszych rozbudowanych zapisach, próbuje nieco zapanować nad tym rozrostem. Selekcji dokonuje, bo wie, że „skrócony kurs” nie wytrzyma konkurencji ze świetnymi poprzednikami. W 1879 roku ta sama „Gazeta Polska” publikowała listy włoskie Sienkiewicza (1879a; 1897b; Sztachelska 2017a: 119–129), które w dziedzinie korespondencji niemal natychmiast stały się niedoścignionym wzorem. Jeśli ich nie czytał, to o nich słyszał, a już z pewnością znał *Listy z podróży do Ameryki* (Sienkiewicz 1876–1878) czy całkiem świeżo wydane *Listy z Afryki* (Sienkiewicz 1891–1892). Mógł na tych przykładach zobaczyć, w jak różny sposób można kształtować narracje z podróży, jak różnicować tempo opowiadania, wplatać informacje o charakterze dokumentarnym, podnosić dramatyzm przeżyć. Autor *Wrażeń* z powodzeniem stosuje teatralizację w niektórych częściach swojej opowieści. Najlepiej widać to już w odcinku poświęconym Padwie (odtwarza krwawe sceny rozgrywane się na uliczkach średniowiecznego miasta), a jeszcze lepiej w części dotyczącej wizyty w katakumbach św. Kaliksta. Czuje się tu niemal jakiś sienkiewiczowski oddech, zwłaszcza wtedy, gdy opowiadanie Reymonta o kapliczce Quo vadis niemal sąsiaduje z kolejnym odcinkiem powieści Sienkiewicza o starożytnym Rzymie. Jednocześnie te nieustanne konfrontacje bywały irytujące. Czy sprawozdania początkującego literata mogły rywalizować z włoskimi stronicami świeżo opublikowanej *Rodziny Połanieckich*? Nie sądzę. Mało tego, wydaje mi się, że Reymont z wielu rzeczy zrezygnował, by tych porównań uniknąć. Prawdopodobnie dlatego w jego notatkach z podróży brakuje na przykład opisu Koloseum, a wizyta w Watykanie i spotkanie z papieżem wypadają dość blado⁸. Skutecznie bronią się za to odcinki poświęcone Pompejom oraz Neapolowi. Reymont szczegółowo odtwarza swoją wycieczkę do miasta zasypanego w wyniku wybuchu Wezuwiusza. Spędza tam sporo czasu, ale nie koncentruje się na opisie wykopalisk, jest raczej zaskakującym tropicielem różnych przejawów życia, studiuje chociażby zachowane na murze napisy, wyznania i ogłoszenia, świadczące o bogatym życiu towarzyskim i miłosnym dawnych mieszkańców. Zamiast podawać informacje, które znajdziemy w przewodnikach, cytuje wstrząsającą relację Pliniusza (w listach do Tacyta) o dramatycznej ucieczce z płonącego miasta. Ze ściśniętym sercem ogląda w małym lokalnym muzeum odlewy ciał ludzi, którzy nie zdążyli przed kataklizmem. Pisze:

8 Mam wrażenie, że „brakujące strony” notatek pojawiają się w grotescie *Z pamiętnika* (1903).

Głośno opowiadają te same dzieje skamieniali aktorowie tego dramatu [...]. Jest tam jeden, który upadł na kolana i widocznie chciał zasłonić sobie oczy i twarz, ale już nie zdążył – więc tylko wcisnął głowę w ramiona, przechylił ją nieco i rozwartymi szeroko ustami krzyczy! [...] po osiemnastu wiekach słyszy się i czuje to wołanie o ratunek.

182, s. 2

Wstrząsa nim widok szkieletu brzemiennej oraz żołnierza, który na wieczność zastygł w postawie na baczność, nade wszystko zaś kobiety, którą katastrofa zastała śpiącą w łóżku: „wyprężyła grzbiet, aby rzucić się do ucieczki – i pozostała w tym ruchu umarła piorunowo, niby złota pszczoła, kiedy padnie we wrzątek smoły” (182, s. 2).

Z katastrofą, spowodowaną wybuchem Wezuwiusza, dobrotliwie przez mieszkańców Neapolu zwanego La Montagna, wiąże się także świadectwo Reymonta dotyczące ekstatycznej uroczystości zwanej tutaj „Il miracolo di San Gennaro”. Trzy razy w roku, w samym centrum Neapolu, w Duomo, podczas mszy porannej, w wystawionej na widok publiczny monstrancji z krwią męczennika, burzy się krew. Mieszkańcy wierzą, że jeśli cud się spełni, są bezpieczni, jeśli nie – w powietrzu wisi katastrofa⁹. Reymont bardzo dokładnie, wręcz detalicznie opisuje to wydarzenie, sam zachowuje jednak stosowny dystans. Najpierw pełne napięcia oczekiwanie zgromadzonych tłumów, potem błagania, które niosą się jak „krzyk z tysiąca piersi”, wreszcie moment skamienienia: „Cud się spełnił”. Cały kościół napętnia pieśń: *Te Deum laudamus!* Słuchać też: „Bravo!, San Gennaro! Bene!”. Reporter nie pozwala sobie jednak nawet na zdawkowy komentarz. Nie podnosi temperatury przez konstruowanie kunsztownych metafor, jak w *Pielgrzymce do Jasnej Góry*. Woli czystą wymowę faktów.

9 Neapolitańczycy są podobno bardzo przesądni. Byłam w końcu czerwca 2021 roku w stolicy Kampanii. W każdym sklepie, kawiarni, sklepiku, choćby najmniejszym, jest figurka San Gennaro. Czy się wierzy, czy nie, ochrona zawsze się przyda. Cały przemysł pamiątkarski oscyluje tu od wieków na dwóch motywach: góry i męczennika za wiarę, który potrafi powstrzymać kataklizm, najlepiej sprzedają się: płomyki ognia z terrakoty – symbol Wezuwiusza oraz stylizowana figurka świętego.

Czego Reymont nie zobaczył w Italii?

W jednej z pierwszych prac na temat Reymonta, pretendujących do miana syntezy życia i twórczości, monografii Juliana Krzyżanowskiego z 1937 roku, bez trudu, ale i bez entuzjazmu znajduję taką opinię:

Cała [...] bogata przeszłość kulturalna Włoch, przedmiot zachwytu Gomulickiego i Konopnickiej, Żeromskiego i Daniłowskiego, i tylu innych pisarzy pokolenia Reymontowego, dla autora *Ziemi obiecanej* pozostała księgą na siedem klamer zamkniętą, podobnie jak życie francuskie, angielskie czy hiszpańskie, które, o ile na kartach jego się pojawia, uchwycone jest (również w latach znacznie późniejszych) od strony czysto zewnętrznej, przy czym na plan pierwszy wysuwają się w nim sceny zbiorowe, jak *Los Toros* w nowelce pod tym tytułem, jednym z arcydzieł polskiej prozy opisowej.

Krzyżanowski 1937: 16

Dalej Krzyżanowski dowodzi, że Reymont, urodzony epik, pozbawiony odpowiedniego wykształcenia, skąpo wyekwipowany intelektualnie, nie podołał zadaniu, które udało się tak wielu przed i po nim.

Kiedy przed wielu laty po raz pierwszy pisałam o twórczości autora *Pielgrzymki do Jasnej Góry*, próbując objaśnić obecność w niej tak wielu sprzecznych i zagadkowych wątków, autorytet profesora potężnie zaciążył nad moimi własnymi sądami. Przyjęłam je prawie bez dyskusji (Sztachelska 1997). Dzisiaj, kiedy czytam jego słowa, widzę jasno, że nadmiernie zaufał rewelacjom Lorentowicza i Grzymały-Siedleckiego, którzy chcieli widzieć w Reymoncie samorodek, który prawie *ex nihilo* stwarza samego siebie. A przecież nie jest to takie proste. Tak się składa, że, po pierwsze, w XIX wieku niewielu polskich pisarzy, a tym bardziej pisarek (bo tu dochodzi jeszcze wykluczenie ze względu na płeć) miało szansę¹⁰ odbyć porządne studia uniwersyteckie. Znajomość języków bywała problematyczna (Sienkiewicz wyjeżdża do Ameryki, nie znając angielskiego), wykształcenie zdobywało się drogą samouctwa, w wielkim trudzie i samozaparciu (Żeromski) niemal przez całe życie. Reymont nie odstawał tu więc jakoś szczególnie od tzw. średniej krajowej, uczył się szybko i wykazywał niezwykle postępy (Jodełka-Burzecki 1978: 21–22, 91–113). Nieodparcie też nasuwa się wrażenie, że wykształcenie formalne nie zawsze godzi się z przejawami geniuszu. Po drugie – wymienione przez Krzyżanowskiego wybit-

10 Sienkiewicz nie otrzymał dyplomu Szkoły Głównej, bo nie zdał egzaminu z greki. Prus nigdy nie podjął studiów uniwersyteckich. Aleksander Świętochowski w 1876 roku uzyskał doktorat z filozofii na Uniwersytecie w Lipsku. Antoni Sygietyński kształcił się w słynnej École des Beaux Arts w Paryżu, Zenon Przesmycki był doktorem praw. Poliglotami było wielu pisarzy Młodej Polski, m.in. Jan Kasprowicz.

ne osiągnięcia w dziedzinie prozy podróżniczej nie wszystkie są tak wybitne, jak utrzymuje lub miały co najwyżej żywot efemerydy. *Wrażenia z podróży* Konopnickiej (1884) to jej pierwsza próba w tej materii, niezbyt udana, z czego sama autorka zdawała sobie sprawę (Sztachelska 1997: 64; Sygietyński 1884, nr 10–11). Co innego jej dokonania w dziedzinie poezji – z *Italią* (1901) nie może się równać żaden inny zbiór poezji w literaturze polskiej końca XIX wieku. Co do obrazków Gomulickiego czy dokonań Daniłowskiego – te, być może znane były w swojej epoce, od stuleci jednak o nich głucho.

Krzyżanowski pisze o włoskim *itinerarium* Reymonta: jest tak „monotonne, że przypomina naiwne zapiski peregrynantów w. XVI. Padwa, Asyż, Rzym, Neapol – to nowa wędrówka jasnogórska po znakomitych miejscach pielgrzymek” (Krzyżanowski 1937: 16). Dalej zaś: pisarz nie rozumiał francuskiego (hiszpańskiego, angielskiego etc.) życia, więc i do Italii nie ma „klucza w postaci języka i odpowiedniego przygotowania” (Krzyżanowski 1937: 16). Zgodzę się co do jednego – po sukcesie (nieoczekiwanym) *Pielgrzymki do Jasnej Góry* Reymont z pewnością marzył o jego powtórzeniu, ale też nie mam wątpliwości, że chciał spróbować czegoś innego. Z jednej strony – w podróży włoskiej Reymont jest poza światem, do którego się przybliży, i to podwójnie. Nie chce być jednym z pielgrzymów, nie skupia się na przeżywaniu wspólnej wędrówki, ale raczej na rozpoznawaniu artefaktów: architektury, dzieł sztuki etc. Warto też przypomnieć, że w XIX wieku nie funkcjonowały standardy poznawcze, które dzisiaj w piśmarstwie reportażowym są niemal normą – na przykład współuczestniczenie w opisywanych wypadkach bądź ich prowokowanie, wcieleniówka etc. Z drugiej strony – „krótki kurs” po Italii nie może mu dać takiej znajomości spraw włoskich, o jaką upomina się Krzyżanowski. Reymont jest tu kilkanaście dni, nie ma szansy jak inni (choćby Sienkiewicz w Ameryce) wejść w życie tego kraju, który od niedawna zresztą stał się jednym narodem. Być może także z powodu natłoku wrażeń nie potrafi zdecydować się, co jest dla niego ważniejsze: widzieć czy wiedzieć, bo ambicje też tu dają o sobie znać. Krzyżanowski kilkakrotnie wypomina mu różne błędy, ale nie można powiedzieć po prostu, że autor *Ziemi obiecanej* był nieprzygotowany do pisania o Italii. To tak nie działa. Możemy tu znowu przywołać piśmarstwo Sienkiewicza (*Listy z podróży do Ameryki versus listy włoskie*), choć od razu widać, że pisanie o Europie i o Ameryce to inna tradycja i inne wymagania. Podróżnicy czy reporterzy zazwyczaj uzupełniają swoje wrażenia po zakończeniu wyprawy. To z kolei sytuacja znana z *Listów z Afryki* – całości znakomicie uzupełnionej studiami *ex post*, bo sama wyprawa raczej się nie udała (Najder 1956; Sztachelska 2017b: 142–162). Generalnie rzecz biorąc, wyróżnia się dwa różne style budowania całości dokumentarnej: pierwszy, intuicyjny, budowany na bieżąco, drugi, intelektualno-artystowski, który powstaje w dużej części „przy biurku” i nakierowany jest na określony efekt o charakterze poznawczym. Jeden i drugi zawsze wiąże się z ryzykiem, bo nie gwarantuje powodzenia, ale w lekturze

i oddziaływaniu na emocje – ten pierwszy zyskuje pierwszeństwo. Zazwyczaj mamy do czynienia z kombinacją tych podejść. Reymont w podróży włoskiej nastawił się na impresje i zadanie wykonał. Nie wierzę jednak, by chciał zastygnąć w modelu, w który od razu, po pierwszych sukcesach, próbowano go wpasować – „specjalista od ludu, kościoła i cudów”. Najwłaściwsze z nich: „rewelator duszy zbiorowej” – niewątpliwie określa jakąś część jego pisarstwa, ale – jak dowiodła tego w swojej znakomitej książce o nowelistyce Noblisty Beata Utkowska (zob. Reymont 2009) – tylko część, a poza tym prowadziła go do tego długa i wyboista droga.

Szukając siebie

We wstępie do zapisków z podróży Reymont wyznawał, że poszukuje także wiosny. To szukanie przemieniło się w impresję literacką pt. *Dwie wiosny*, której pomysł powstał prawdopodobnie tuż po powrocie z Italii¹¹. Po raz pierwszy przeczytali ją czytelnicy krakowskich „Meliteli” w 1902 roku, potem Reymont opublikował tekst w zbiorze *Z pamiętnika* w 1903 roku. Treść utworu, podzielonego na część „włoską” i „polską” jest bardzo prosta. Nad zatoką w Sorrento narrator szuka „cudnej primavery italskiej” i pomimo wielu wysiłków, ze zdumieniem jej nie znajduje. Rozczarowany stwierdza: „ona jest tylko u poetów, ale tym piękniejsza i rzeczywistsza” (Reymont 1925a: 63). Rewersem tych konstatacji jest część druga utworu, w którym już na wstępie wyznaje: „Uciekałem z Włoch, gnany niepokonaną tęsknotą za krajem” (Reymont 1925a: 65). Gdy pociąg wyrzucił go gdzieś pod Piotrkowem, wyszedł w pole i zanurzył się w mgły przed świtaniem. Nasłuchiwał, aż obudzi się ziemia, drgnie las, ptaki zakrzykną nad bagnami. Wiosnę usłyszał, bo „miał ją w sercu”. Dodawał: „Zapomniałem już o Włochach, zapomniałem o sobie, zapomniałem o wszystkim – żyłem cudem tej ziemi” (Reymont 1925a: 65). Stefan Lichański skomentował ten mało znany utwór tak: „W poemacie *Dwie wiosny* przyroda ukazana jest jako czynnik wkorzeniania w ojczyznę, jako »sytuacja« najsilniej wiążąca nas ze wspólnotą nie tylko geograficzną, ale także historyczną” (1984: 58). Rozumiem to w sposób następujący: Reymont w Italii szukał przede wszystkim siebie. Podróż włoska w sposób szczególny wyzwała refleksję nad tożsamością. Wszyscy znamy to wyznanie Sienkiewicza, że artyści mają dwie ojczyzny: tę prawdziwą i tę, którą sobie wybiorą. Nieskromnie mawiał o sobie, że jest grecko-rzymskim Litwinem. Do Italii jeździł, bo czuł się pisarzem europejskim. Reymont w podróży włoskiej uświadomił

11 Potwierdzają to ujawnione w utworze realia, na przykład fragment dotyczący podróży koleją. Pod Piotrkowem znajdowała się Wolbórka, gdzie w 1895 roku mieszkał ojciec pisarza, a on chętnie tam przebywał i pracował.

sobie, jak bardzo, wręcz organicznie, jest związany z Polską i jak bardzo chce być polskim pisarzem. Nie przeszkodziło mu to później rywalizować z największymi artystami Europy.

Bibliografia

Teksty

- Reymont Władysław Stanisław (1894): *Pielgrzymka do Jasnej Góry*. „Tygodnik Ilustrowany”, nry 24–36.
- Reymont Władysław Stanisław (1895): *Z wrażeń włoskich. Notatki*. „Gazeta Polska”, nry 156–158, 173, 175, 181–182, 202.
- Reymont Władysław Stanisław (1925a): *Dwie wiosny*. W: Idem: *Pisma*. Wstęp A. Grzymała-Siedlecki. T. 19: *W głębiach*. Gebethner i Wolff, Warszawa, s. 57–69.
- Reymont Władysław Stanisław (1925b): *Z wrażeń włoskich*. W: Idem: *Pisma*. Wstęp A. Grzymała-Siedlecki. T. 18: *Z ziemi polskiej i włoskiej. Wrażenia i notatki*. Gebethner i Wolff, Warszawa, s. 209–275.
- Reymont Władysław Stanisław (1948): *Lato 1894 za granicą*. Oprac. T. Mikulski. [b.w.], Wrocław.
- Reymont Władysław Stanisław (1962): *Fermenty*. Red. Z. Szwejkowski. Oprac. T. Jodełka, I. Orlewiczowa. T. 1–2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Reymont Władysław Stanisław (1975): *Listy do rodziny*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Reymont Władysław Stanisław (2002): *Korespondencja 1890–1925*. Oprac. i wstęp B. Koc. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Reymont Władysław Stanisław (2009): *Dziennik nieciągły 1887–1924*. Oprac. B. Utkowska. Collegium Columbinum, Kraków.

Opracowania

- Brzozowska Sabina (2017): *Włochy Reymonta*. „Krzyk”, „Dwie wiosny”, „Venus”. W: „*Wskrzesać choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*. Red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, s. 39–50.
- Dębicki Zygmunt (1926): *Reymont w Ameryce*. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 2, s. 34–36.
- Gomulicki Wiktor (1896): *Obrazki weneckie*. T. Paprocki, Warszawa.
- Grzymała-Siedlecki Adam (1974): *Fantastyka żywota Reymontowego*. W: Idem: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 246–277.
- Jarosiński Zbigniew (1975): *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX wieku*. „Teksty”, nr 4, s. 7–27.

- Jodełka-Burzecki Tomasz (1978): *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Koc Barbara (2007): *Kronika życia i twórczości W.S. Reymonta*. Centrum Kształcenia Ustawicznego im. Wł. St. Reymonta, Legnica.
- Konopnicka Maria (1884): *Wrażenia z podróży*. Lesman i Świszczowski, Warszawa.
- Konopnicka Maria (1898): „Z Kolumbowych dni” i inne sprawozdania włoskie. W: Eadem: *Ludzie i rzeczy. Szkice i obrazki*. Gebethner i Wolff, Warszawa, s. 138–208.
- Konopnicka Maria (1901): *Italia*. Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Kralkowska-Gątkowska Krystyna (2010): *A Honeymoon as an Educational Journey in the „Polaniecki Family” by Henryk Sienkiewicz and „A Life” by Guy de Maupassant*. In: *Metamorphosis of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Tradition*. Eds. G. Moroz, J. Sztachelska. Cambridge Scholar Publishing, Cambridge, s. 133–145.
- Krzywicki Ludwik (1895): *Z powodu W. St. Reymonta: „Pielgrzymka do Jasnej Góry”*. „Prawda”, nr 28, s. 326–328, nr 29, s. 338–340, nr 30, s. 350–352.
- Krzyżanowski Julian (1937): *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów.
- Lichański Stefan (1984): *Władysław Stanisław Reymont*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Litwinowicz-Drożdżel Małgorzata (2019): *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*. Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- Lorentowicz Jan (1935): *Spojrzenie wstecz*. Nakładem Funduszu Wydawniczego Leopolda Wellisza; skład główny w Księgarni J. Mortkowicza, Warszawa.
- Miazgowski Bronisław, oprac. (1967): *Reymont we Francji. Listy do tłumacza „Chłopów” F.-L. Schoella*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Najder Zdzisław (1956): „Listy z Afryki” Henryka Sienkiewicza. „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 333–350.
- Płaszczewska Olga (2003): *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Płaszczewska Olga (2010): *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Orłowski Leon, oprac. i wstępem opatrzył (1970): *Reymont w Ameryce. Listy do W. Morawskiego*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (1876–1878): *Listy z podróży do Ameryki*. [Prwdr.: „Gazeta Polska” 1876, nr 102–237, 1877, nr 37–221, 1878, nr 42–69; wyd. osob.: Warszawa 1880; przedruk współczesny: Sienkiewicz Henryk (1950): *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 41–42. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa].
- Sienkiewicz Henryk (1879a): *List z Rzymu, przez Litwosa. Forum Romanum. Koloseum. Łącznie Karakalli*. [Prwdr.: „Gazeta Polska”, nr 234; Z *wrażeń włoskich*. „Gazeta Lwowska”, nr 242–243, przedruk współczesny (wersji warszawskiej): Sienkiewicz Henryk (1950): *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski, T. 44. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa].

- Sienkiewicz Henryk (1879b): *Z Wenecji, przez Litwosą*. [Prwdr.: „Gazeta Lwowska”, nr 220–222; „Gazeta Polska”, nr 214–215; przedruk współczesny (wersji warszawskiej): Sienkiewicz Henryk (1950): *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 44. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa].
- Sienkiewicz Henryk (1891–1892): *Listy z Afryki*. „Słowo” 1891, nry 24, 33, 146, 197–200, 204–207, 211–216, 223–224, 226, 230–231, 236–237, 239–240, 251–254, 262–264, 270–275; 1892, nry 1–18, 28–30, 36–37, 41–46, wyd. osob. Nakładem „Słowa” Warszawa 1893; przedruk współczesny: Sienkiewicz Henryk (1949): *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 43. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa].
- Sienkiewicz Henryk (1893): *Z wrażeń włoskich. Nervi*. [Prwdr.: „Biblioteka Warszawska”, T. 2, s. 483–489; przedruk współczesny: Sienkiewicz Henryk (1950): *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 44. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa].
- Sygietyński Antoni (1884): *O „Wrażeniach z podróży” M. Konopnickiej*. „Wędrowiec”, nr 10, s. 112–113, nr 11, s. 122–124.
- Sztachelska Jolanta (1997): *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*. Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok.
- Sztachelska Jolanta (2017a): *Italia Henryka Sienkiewicza*. W: Eadem: *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*. Wydział „Artes Liberales” Uniwersytet Warszawski, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 114–141.
- Sztachelska Jolanta (2017b): *Petroniusz patrzy na Afrykę*. W: Eadem: *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*. Wydział „Artes Liberales” Uniwersytet Warszawski, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 142–162.
- Wasilewski Zygmunt (1895): *W. Reymont – „Pielgrzymka do Jasnej Góry”*. „Wisła”, T. 9, z. 2, s. 428–431.
- Ziejka Franciszek (1991): *W. St. Reymonta droga na francuski parnas*. „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 71–94.

Abstract

Cercando me stesso Reymont in Italia

L'articolo racconta il viaggio italiano dell'anno 1895 di Władysław Stanisław Reymont, pubblicato in una raccolta di corrispondenze intitolata *Dalle Impressioni italiane. Appunti*. Il testo rivela il suo fascino per l'Italia, ma anche il sogno del giovane autore di diventare uno scrittore polacco.

Parole chiave: Władysław Stanisław Reymont, viaggio, identità, appunti di viaggio, scrittura consapevole

Alessandro Scarsella

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
e-mail: alesscarsella@unive.it
 <http://orcid.org/0000-0003-1467-0999>

Viva l'Italia: Carducci, uno strano Nobel

Abstract

Long live Italy: Carducci, the strange Nobel Prize

This article reconstructs the atmosphere surrounding the award of the Nobel Prize for Literature to Giosue Carducci in 1906, highlighting his anachronism and overtly nationalist and latent anti-Habsburg motivations. However, the twentieth-century reception of Carducci, from Benedetto Croce's remarks to the opinions formulated at the dawn of 1968, would continue to emphasize his essential place in the canon of modern Italian poetry.

Key words: Italy, Giosue Carducci, Nobel Prize

Parole chiave: Italia, Giosue Carducci, premio Nobel

La sensazione tuttora tramandata dal ricordo che Giosue Carducci fu insignito nel 1906 del premio Nobel per la letteratura, era ed è di perdurante imbarazzo e di incertezza. Nella cronologia dei Nobel Carducci, primo italiano insignito del massimo riconoscimento, segue Sienkiewicz e precede Kipling, due autori ancora ristampati e universalmente letti; i dati anagrafici non giustificano più di tanto questa impressione, giacché (indipendentemente dai generi letterari praticati) Kipling era nato nel 1865, trent'anni dopo il poeta italiano; mentre Sienkiewicz già nel 1846, quindi quasi della stessa generazione di Carducci. Difficile quindi rispondere alla domanda "perché proprio Carducci?". La galleria dei Nobel rappresenta, nel

bene e nel male la letteratura del Novecento, secolo in cui Carducci costituisce un corpo estraneo. Nondimeno il conferimento del Nobel lo colloca di fatto nel canone della poesia del Novecento; ma in che modo? Si rivedano in sintesi le motivazioni della Svenska Akademien:

non solo in riconoscimento dei suoi profondi insegnamenti e ricerche critiche, ma soprattutto in omaggio alla sua energia creativa, alla purezza dello stile e alla potenza lirica che impronta la sua poesia (Marble 1925: 72; trad. it. dell'Autore).

Capolavoro invece di equilibrio tattico appare oggi quest'affermazione, soprattutto se la si confronta con il giudizio accademico che accompagna il conferimento del primo premio Nobel in assoluto (1901) al poeta francese Sully Prudhomme (1839–1907), quasi coetaneo di Carducci:

in riconoscimento della sua opera poetica, che dà prova di un alto idealismo, perfezione artistica e di una rara fusione tra qualità del cuore dell'intelletto (Marble 1925: 21; trad. it. dell'Autore).

Con piena evidenza per Carducci si metteranno invece in luce i meriti accademici e filologici innegabili, però prima delle qualità letterarie, con l'accento sull'"energia" e sulla "forza" del poeta-professore a Bologna.

Come si legge nella cronaca di Renato Simoni pubblicata nella prima pagina del *Corriere della Sera* (XXXI, 339) dell'11 dicembre 1906 (*Nella casa di Giosue Carducci. La consegna del Premio Nobel al Poeta*), l'atmosfera dimessa che circondò la notizia e la cerimonia malinconica avevano contaminato il prestigio internazionale della situazione. Nell'ambiente familiare e anticonvenzionale di quella che diverrà Casa Carducci, il colpo d'occhio sull'accoglienza goffa del delegato della corona di Svezia e sull'assenza delle autorità, giunte in ritardo, manifesta una provinciale impreparazione all'evento e la sostanziale estraneità del poeta, settantunenne e malandato, all'intera questione; come enfatizza Simoni:

Carducci è estraneo a tutto questo lavoro: egli anche oggi la sua solita vita pacata e silenziosa. Un poco si commuove quando gli giungono i telegrammi [...]

Il cronista è dotato del talento teatrale che avrebbe dimostrato anche come coautore del libretto della *Turandot* di Puccini, quindi fa dialogare vivacemente i protagonisti in presenza e, per così dire, da remoto della serata:

Alla sua casa affluiscono lettere, telegrammi; da ogni città d'Italia, dalle Università, dall'estero, uomini illustri e uomini oscuri gli mandano un saluto.

Spesso l'esultanza degli umili indossa un'impacciante veste letteraria: pochi osano chiamarlo poeta: il titolo di vate pare più riguardoso e magnifico! Due giovani chiedono un autografo un autografo gli danno del *tu*; un altro lo chiama "Giosue" semplicemente. C'è chi lo proclama "assertore delle virtù antiche", chi "Musa vivente", chi "vivificatore della gioventù", chi "carissimo patriota", o "Toscano immortale"; persino "Vate affettuoso!". Ma in tutto questo un candore, una gioia, una venerazione commovente.

Non mancano, accanto alle formule patriottiche, i riferimenti alla scuola come bacino di ricezione naturale del progetto di poesia nazionale carducciano e della funzione pedagogica dell'uomo-monumento Carducci:

"Viva l'Italia!" gli telegrafa un amico di Milano; due maestri elementari gli mandano un indirizzo firmato dai loro piccoli allievi. "Si scrivano loro delle lettere!" ha detto Carducci.

Da supremo didatta, il professore suggerisce quindi ai maestri di promuovere la redazione di lettere dedicate al Nobel da parte degli scolari e postate tra di loro. Ma il cerimoniale prosegue faticosamente:

- Tutto il mondo civile vi onora in questo momento con me.
- Ve ne ringrazio! Dice la voce aspra e faticosa del maestro [...]
La riconoscenza di Carducci e della famiglia durerà quanto la vita...
- Che m'augura sia lunghissima! – aggiunge il ministro.
Ancora un silenzio: nessuno osa parlare. [...]
Tutto ciò sommessamente. La cerimonia è finita: gli invitati si disperdono nelle stanze vicine, dove è servito un ricco rinfresco. [...]

L'immagine di Carducci affettuosamente circondato dai famigliari e dai nipoti ravviva per un istante l'alea di tangibile declino e l'espressione tanto diversa da quella eroica del giovane poeta "che abbiamo visto effigiato nei libri. Ma il vecchio – conclude Simoni – è là fermo e bianco, presso la lucerna".

Carducci morirà il 16 febbraio 1907, poco più di tre mesi dopo, lasciando un'eredità solida ma controversa: solida dal punto di vista politico, rappresentando un faro di riferimento permanente per nazionalisti e irredentisti; controversa dal punto di vista letterario, al punto di generare un immediato non effimero dibattito sulla sua attualità. I titoli medesimi indicano questa angolazione: da *L'uomo Carducci* di Giovanni Papini (1918), a Luigi Russo, *Carducci senza retorica*, 1957. La ricezione del Nobel è di chiara impronta nazional-popolare: "Viva l'Italia". In uno scritto successivo di impronta crociana il giudizio di valore si allarga tuttavia arditamente oltreconfini:

Nella motivazione del Nobel il barone Bildt scandì che Carducci aveva dato voce all'ideale. Verissimo. L'ideale però non è un catechismo di parte come si credeva all'inizio del Novecento. È l'universale: un principio che unisce uomini e nazioni nei momenti decisivi della storia. Come già scriveva Benedetto Croce, è il cammino della libertà. A quello Giosue aveva sacrificato la vita (Vitali 1934: 125).

In effetti la fortuna critica di Carducci si protrae *post mortem* sotto la protezione di un ammiratore d'eccezione quale Benedetto Croce, che aggiunge alla fama dell'autore delle *Odi barbare* il contrassegno teorico supremo della poesia intesa come intuizione cosmica (Croce 1950: 97–102), quindi avvicinandolo a Goethe. Il tardo contributo comparatistico (*Intorno a due liriche di Volfango Goethe e di Giosue Carducci*) era stato preceduto da dense argomentazioni sulla posizione di Carducci nel canone, sia italiano, sia – più faticosamente – europeo (Croce 1923: 319–326) e concernente tanto l'inserimento nella linea Foscolo-Leopardi-Manzoni, quanto l'esclusione dal contesto della poesia simbolista o "pura". Ma c'è di più: le conclusioni di Croce tendono a presentare Carducci come il maggiore poeta italiano di quel Novecento, che non si vede perché (secondo Croce) debba riconoscere eccellenza alla cifra malaticcia e regressiva della nuova poesia da Croce aborrita e dai crociani. La stessa inclusione di Carducci all'interno della *weltliteratur* in un quadro retrospettivo e ottocentesco, è accompagnata dalla consapevolezza della possibile accusa di voler celebrare oltremisura e propagandisticamente il genio italiano (Croce 1923: 319).

La radice dello strano premio Nobel risiede però altrove, esulando dallo spessore obbiettivo e dalla reale circolazione internazionale e lettura delle opere di Carducci; come sempre ho pensato e come mi conferma anche la relativamente più recente e attenta biografia critica di Aldo A. Mola, indicandone la chiara ragione nel contemplare Carducci quale: "modello di scrittore civile, incarnazione di un ideale universale per le giovani nazioni che stavano costruendo la loro identità" (Mola 2006: 499). Come osserva Vittorio Roda: "Quanto il Carducci abbia contribuito, nei modi e cogli strumenti che sono propri di un letterato, alla costruzione d'un'identità nazionale è cosa universalmente nota e che non occorre sottolineare (Roda 2019: 13).

In verità il Novecento ha fatto evaporare il vino forte e lungamente invecchiato di Carducci, a partire dalle posizioni concorrenziali di Pascoli e di D'Annunzio, che non ottennero mai il Nobel. Il primo vero allievo del Carducci, il secondo carduciano opportunisticamente eretico: entrambi politicamente scorretti, per motivi diversi, rispetto a Carducci, vero poeta della Nuova Italia, ma tali da svuotarne, portandole a definitivo compimento, le componenti antitetiche di classicismo na-

zionalista e di intimismo malgrado tutto crepuscolare. Sia Pascoli, sia D'Annunzio entreranno comunque nella collana "i Meridiani" Mondadori (*La Bibliothèque de la Pléiade* italiana, per intendersi), Carducci no. Facendo leva sia sul pregiudizio positivo crociano, sia sull'indubbia realtà dell'attribuzione del Nobel, la fortuna scolastica di Carducci si rivela ostinatamente conservativa proponendolo ancora a lungo nelle antologie dei contemporanei come il primo battistrada del Novecento (Desiderio 1970). Questo può essere vero solo per un aspetto che tuttavia non viene normalmente considerato, ovvero la funzione sotterranea e quasi inavvertita di corrosione delle forme metriche cantabili della tradizione italiana che la versificazione barbara va ad attuare, in parallelo all'introduzione del verso libero in Italia. Ma tutto ciò non riguarda la formatività inossidabile, anche oltre il Sessantotto, come posso testimoniare io stesso, scolaro senza colpe in quegli anni di transizione, degli stessi temi romantici di sempre, virtuosistici, e paternalistici di marca carducciana.

Del valore politico del Nobel conferito a Carducci è rimasto assai poco e per comprenderlo forse occorre leggere tra righe del discorso del delegato svedese, l'ambasciatore De Bildt vera mente di tutta l'operazione a partire dal 1904 (Lumbroso 1911: 144). Il corsivo nel discorso di De Bildt è di chi scrive:

A noi uomini del nord, è caro – disse il barone De Bildt – il ricordo delle nostre chiese, rudi talvolta d'aspetto, come la chiesa di Polenta, ma simbolo per noi di pace, fratellanza e carità. *La libertà però del nostro pensiero non si conturba sotto le volte gotiche, ed è perciò che abbiamo sentito che possiamo, senza venir meno alla nostra fede, stendere le mani in riverente omaggio verso Voi.* La severità morale delle vostre liriche, la candida purezza nella quale sorge il vostro canto verso le alte cime, tutta l'austera semplicità della vostra vita sono pregi elevatissimi, davanti ai quali ci inchiniamo tutti, a qualunque religione o partito no apparteniamo. Sono doni divini, doni di Dio, che, sotto qualunque forma appaia, è sempre lo Stesso, e da Lui imploriamo che continui a scendere sul vostro venerando capo la santa benedizione che si chiama amore (De Bildt 1911: 150).

Ma la premessa di queste conclusioni, redatte da parte di un intellettuale cristiano il quale sta spiegando perché è possibile mettere tra parentesi *l'Inno a Satana* e il giacobinismo anteriore di Carducci in nome della vera libertà (parola chiave, evidentemente, già divenuta efficace *passpartout* ideologico), era stata ancora più esplicitamente nazionalistica, con riferimento persino ai martiri del Risorgimento:

È l'amor di patria che vi ha ispirato fin dalla vostra prima giovinezza; della patria, come l'ha fatta ricca di bellezze la natura; della patria, come la sognarono e la fecero i forti antenati; della patria, come la conquistarono e la

riedificarono i vostri contemporanei con le loro battaglie e vittorie, le loro sofferenze e lotte, i loro martiri e trionfi. È sempre la patria che domina il vostro pensiero, sia che cantiate le gesta gloriose dei fieri eroi delle antiche repubbliche, sia che vi passi davanti agli occhi il dolce sorriso della prima Regina d'Italia. E quando la patria è l'Italia, non va disgiunto dall'amor di patria l'amor di libertà [...] Questa è opera vostra, della vostra anima così romanamente forte, così italianamente gentile (De Bildt 1911: 149).

L'onore massimo concesso a Carducci gratifica oltremodo il mito irredentista del primo poeta italiano ancora e sempre "moderno", come vuole Scipio Slataper nell'orazione funebre scritta (e mai letta) a Trieste:

Fu l'anima nuova della nazione anelante a tutte le libertà: l'anima moderna che s'accende allo sfolgorar delle più pure idealità, dei più sovrumani sogni (Slataper 1907: 148).

Il Nobel a Sienkiewicz aveva indubbiamente, quantunque indirettamente, premiato il carattere nazionale polacco; ora con Carducci si assiste a un medesimo riconoscimento allusivo, inteso a favorire le libertà italiane irredente nel suolo austro-ungarico. Portando acqua al mulino dello scontro e alimentando la prospettiva della guerra inevitabile, in tal senso il premio al monumento vivente funzionò meglio che come propulsore dell'opera carducciana nel Novecento, visto che il motore di quella poesia si era già spento da tempo; mentre l'attribuzione del Nobel a uno scrittore austriaco (volendo eccepire per Canetti) dovrà a ben vedere attendere il terzo millennio (Jelinek 2004, Handke 2019), quindi la dissoluzione dell'Impero Asburgico e la fine del secolo breve.

Riferimenti bibliografici

Croce Benedetto (1923): *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. Laterza, Bari.

Croce Benedetto (1950): *Lecture di poeti*. Laterza, Bari.

De Bildt Carl Nils Daniel (1911): *Le mie visite al Carducci in Bologna nel 1906*. In: *Miscellanea carducciana*. A cura di A. Lumbroso, Zanichelli, Bologna, pp. 146–155.

Desiderio Francesco (1970): *I poeti del nostro tempo. Antologia per le Scuole Medie Superiori*. Signorelli, Milano.

Lumbroso Alberto (1911): *I grandi elettori del Carducci per il Premio Nobel*, In: *Miscellanea carducciana*. A cura di A. Lumbroso, Zanichelli, Bologna, pp. 140–145.

- Marble Annie Russell (1925): *The Nobel Prize Winners in Literature*. Appleton, New York-London.
- Mola Aldo Alessandro (2006): *Giosue Carducci. Scrittore, politico, massone*. Bompiani, Milano.
- Roda Vittorio (2019): *Da Carducci alla Grande guerra. Studi di letteratura italiana*. Pàtron, Bologna.
- Slataper Scipio (2009): *Giosue Carducci (16 febbraio 1907)*. In appendice a: Simone Volpato, *Le passioni di uno studente: Scipio Slataper cultore dell'epopea garibaldina e dei suoi cantori. Riflessi garibaldini. Il mito di Garibaldi nell'Europa asburgica*. A cura di F. Senardi, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, Trieste-Gorizia, pp. 135–153.
- Vitali Guido (1934): *Giosue Carducci*. Vallardi, Milano.


Abstrakt

Niech żyją Włochy: Carducci, dziwna Nagroda Nobla

W artykule Autor rekonstruuje atmosferę, jaka towarzyszyła przyznaniu literackiej Nagrody Nobla Giosue Carducciemu w 1906 roku, podkreślając jego anachronizm oraz jawnie nacjonalistyczne i utajone antyhabsburskie motywacje. Jednak dwudziestowieczna recepcja Carducciego, począwszy od uwag Benedetta Crocego aż do opinii formułowanych u progu 1968 roku, nadal będzie podkreślać jego istotne miejsce w kanonie współczesnej poezji włoskiej.

Słowa kluczowe: Włochy, Giosue Carducci, Nagroda Nobla

Tadeusz Sławek

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH (EM.)
e-mail: tadeuszslawek@poczta.onet.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-7148-5063>

Pirandello, czyli jak nie dowierzać swojej rzeczywistości

Abstract

Pirandello, or how not to trust your reality

The essay attempts to present Pirandello's esthetics as an heir of Piranesi's esthetics of the ruin. As Umberto Eco claims, a turn towards fragments allows for abandoning the idea of the work of art as an accomplished whole, what is more, it locates the esthetic pleasure in a contemplation of a whole destroyed and fragmented. Thus, a draft becomes more interesting than a finished work. Literature holds control over form, that is over language, but – as Pirandello demonstrates – literature is a cold institution unable to contain the warmth and pulsation of life which always slips out of literature's jurisdiction. Hence Pirandello's work is an important episode in the history of Western rationalism and aims its critical edge against the failed attempts to construct a world according to the working principles of rationality and common sense.

Key words: literature, drama, language, reality, rationalism

Słowa kluczowe: literatura, dramat, język, rzeczywistość, racjonalizm

Musiał być tym, czym nie był!

Bolesław Leśmian: *Akteon*

1.

Sześć postaci scenicznych poszukuje autora.

Czytając to pozornie niewinne zdanie, w istocie od razu podejmujemy się arcyważnego zadania: oto szuka się tego, kto jest gwarantem, jeśli nie bezpiecznego i trwałego schronienia, to przynajmniej pewności genetycznej. Mowa jest wszak o autorze, o kimś, kto własnoręcznie, własnym pismem (*autographus*), powołuje do życia kształty i wydarzenia. Skoro więc postaci sceniczne szukają autora, oznacza to, że ich patronem jest Telemach, a współtowarzyszem wyprawy Stephen Dedalus. Ojciec jest, ale znajduje się w innych rejonach świata; prowadzi swoje życie i oddaje się czynnościom niezwiązanym bezpośrednio z dziećmi. Poszukiwanie jest więc nieuchronnie błąkaniem się, ponieważ ojciec/autor zniknął z pola widzenia; poszukujemy miejsca, w którym można by dokonać re-konstituowania ojca, niejako pod jego nieobecność. Mówiąc inaczej, chodzi o miejsce, w którym dałoby się ojca jednocześnie egzorcyzmować (wyrzucając mu błędy i zaniedbania) i wywołać (jest niezbędny, aby postaci mogły zaistnieć w działaniu). To właśnie wydaje się istotą „ojcostwa”: genetyczna źródłowość wobec powołanych do życia istot, ale również, a może przede wszystkim, nadanie im kierunku, wytyczenie drogi, na której będą mogły one działać. Stawką jest splątanie ich fabułą, która pozwoli związać owe byty z sobą tak, aby w którymś momencie ich losy zbiegły się w dramatyczny węzeł. Droga, o której myśli ojciec, nie musi zawsze układać się po jego myśli (patrz losy Lajosa, który uczyniwszy wszystko, by nie paść ofiarą syna, ostatecznie umrze ugodzony jego mieczem, nawet nie wiedząc, że ginie z ręki własnego potomka); ale to on, ojciec, drogę tę nakreśla, nie panując nad przygodnością zdarzeń. Rodzina jest sceną, na której zaplanowane drogi życiowe nieustannie konfrontują się z żywiołem przypadku.

2.

Tak właśnie przedstawiają się postaci Pirandella. Pasierbica mówi, że są postaciami „niesłychanie interesującymi! Chociaż zabłąkanymi [*sperduti*]!” (Pirandello 1960c: 49). Zabłąkanie to polega na szczególnym zawieszeniu między różnymi warstwami egzystencji. Postaci pojawiają się jako osoby żywe; tak są odbierane przez

aktorów skupionych na scenie. Amant pozwala sobie nawet na otwartą aluzję erotyczną wobec atrakcyjnej Pasierbicy. Ale sprawa komplikuje się, gdyż Ojciec i jego pozbawiona „autora” rodzina postrzegają egzystencję nie tyle jako jeden i jednolity proces, lecz jako splot wielu warstw o różnej intensywności istnienia. Jak wynika z jego wypowiedzi, zostali stworzeni „żywi” (*vivi*) przez autora, ale ów akt stworzenia nie został doprowadzony do końca, gdyż postaci nie zdołały zaistnieć „w świecie sztuki” (*mondo del arte*). W polskim przekładzie kwestia Ojca brzmi następująco: „Tak, zbłąkanymi, dobrze powiedziane. W tym znaczeniu, widzi pan, że autor, który nas powołał do życia, nie chciał potem czy też fizycznie nie był w stanie wydać nas na świat sztuki” (Pirandello 1960c: 49). Są więc postaci bytami zatrzymanymi w połowie drogi, między „życiem” (biologicznym istnieniem jako *zoe*) a światem sztuki, *mondo del arte* (życiem jako *bios*, jako biografia, w której wydarzenia splątują mnie gęstą siecią wydarzeń z innymi istotami). Międzysfera dzieląca *zoe* i *bios* – oto przestrzeń, w której zbłąkało się sześć postaci.

3.

To także konflikt dwóch czasów: „Jeden rodzaj czasu (czas zdarzeń estetycznych) przecina się z innym (czasem zdarzeń fizycznych) i dezorganizuje go” (Carson 2020: 136). Postaci domagają się zaistnienia na scenie, przeszkadzając w próbie wieczornego spektaklu, ale mając poczucie kolizji czasów, usiłują skonstruować dla siebie rodzaj między-czasu. Czasu, którego strumień niesie wydarzenia pomiędzy brzegami estetyki a fizyczności codziennego życia. Nie chcą, by „odgrywali” ich aktorzy, powołując się na to, że prawdziwy dramat znajduje się wyłącznie w „ich wnętrzu”, a zatem powierzenie go komuś innemu zniekształca ów dramat i zdradza. Jak mówi Ojciec, wskazując na Aktora: „Nawet jeżeli ten pan będzie się starał upodobnić do mnie za pomocą charakteryzacji [...], to i tak nie zdoła przedstawić mnie takim, jakim jestem naprawdę!” (Pirandello 1960c: 78). Postaci odnajdują się w obu czasach; krążą w nich między sceną a widownią, sztuką a życiem niczym tajemnicze figury w przestrzeniach wymyślonych i narysowanych przez Piranesiego. To stała strategia Pirandella, która „rozszczepia postać i aktora, ukazuje rzeczy prawdziwe, lecz z założeniem, że są one grane przez aktorów, lub ukazuje grę aktorską, ale dopuszcza podejrzenie, że to, co grają aktorzy, przytrafia się im naprawdę” (Eco 2012: 357).

4.

Chodzi o rzecz niebagatelną: o dramatyzm życia, którego niegotowość odkrywają postaci. Przedstawienia teatru, do którego przychodzą, to wypowiedzi będące w istocie pod-powiedziami. Pod-powiada uprzednio napisany przez autora tekst, pod-powiada ukryty w budce Sufler. Znamienne, że to właśnie w stronę Suflera zwraca się Ojciec, kiedy wyjaśnia przyczynę sprzeciwu Aktorów wobec jego propozycji, mówiąc, że „nie ma tam (*wskazuje na budkę Suflera*) egzemplarza sztuki, który by nas zawierał” (Pirandello 1960c: 49). Teatr „gra” to, co „dostaje”. Dyrektor skarży się, że mają do czynienia ze słabymi tekstami, bowiem „z Francji nie dostajemy już dobrych komedii” i muszą „grać sztuki Pirandella, których absolutnie nikt nie rozumie” (Pirandello 1960c: 43).

Fizycznie istniejący autor (Pirandello), tworząc dzieło należące do „świata sztuki”, powołał do życia fizycznie nieistniejącego pisarza, który stworzył Sześć Postaci, ale zrezygnował z przedłużenia ich losów, nie umieszczając ich w świecie sztuki. Teraz postaci te zabłąkały się w scenicznym tekście noszącym podtytuł *Sztuka do napisania*, co sugeruje jednoznacznie, że akt napisania sztuki był jednocześnie aktem jej unieważnienia i wymazania. Tekst Pirandella istnieje, ale w jego głównym wątku kryje się mechanizm podający to istnienie w wątpliwość. Został napisany po to, aby był dopiero do napisania. Nic zatem dziwnego, że sztuk Pirandella „absolutnie nikt nie rozumie”: wszak są one tylko z apowiedzią sztuki, niejako jej afiszem, ledwie schematem, zaproszeniem do podjęcia zadania. Właściwie nie ma więc (jeszcze) niczego do zrozumienia.

Ta osobliwa sytuacja dzieła niebędącego dziełem, tekstu bez tekstu, który dopiero poszukuje swego kształtu wraz z postaciami mającymi go powołać do życia, jest refleksem kryzysu wizerunku świata obowiązującego przez co najmniej dwa stulecia, a skruszonego przez pierwszą wojnę światową. Thomas Mann kończy swą przedmowę do *Rozważań człowieka niepolitycznego* rozterkami związanymi z próbą określenia tego, co napisał, a kończy to słowem, którego zapewne pozazdrościłby mu Pirandello: „Tym, co do tej pory powiedziałem i o co pytałem, streściłem wątki przedstawionych dalej rozważań na podobieństwo muzycznego preludium. Stwierdziłem zarazem, że są one obszernym przedstawieniem nader osobistych zagadnień, szczegółowym zapisem wewnętrznych rozterek i sporów. Z tego powodu nie są ani książką, ani dziełem sztuki, lecz zupełnie czymś innym, są niemal... zmyśleniem” (Mann 2015: 354).

Można jeszcze inaczej spojrzeć na Pirandellowski tekst istniejący w szczególnej formie, jaką jest nienapisanie, chociaż postaci wygłaszają swe kwestie, podobnie jak czynią to aktorzy już obecni na scenie podczas próby do wieczornego

przedstawienia. W istocie przenikają się dwie sztuki, obydwie niekompletne, niczym pozostałości po swych skończonych formach. Byłaby zatem estetyka Pirandella dalekim, finezyjnym dziedzicem estetyki ruin, której świetnym przedstawicielem we włoskiej tradycji był Giovanni Battista Piranesi, o którym jeszcze wspomnimy w niniejszej próbie. Pisze o tejże estetyce Umberto Eco to, co dostrzegamy w pisarstwie włoskiego dramaturga: „zmienia ona radykalnie koncepcję doskonałości formalnej i całościowości dzieła sztuki”, co więcej – „dopuszcza znajdowanie przyjemności w dziele sztuki mimo tego (a może dzięki temu), że przedstawia ono zniszczenie” (Eco 2019: 297). A wszystko sumuje na tej samej stronie cytaty z Diderota: „dlaczego piękny szkic urzeka nas bardziej od skończonego obrazu? Bo więcej w nim życia, a mniej formy. Kiedy pojawiają się formy, zanika życie” (za: Eco 2019: 297). Jak zobaczymy, sąd francuskiego filozofa mógłby posłużyć za ważny szlak interpretacyjny dzieła Pirandella.

5.

Ta niefinalność i niekompletność pisania to estetyczny odpowiednik ontologicznych rozważań na temat wieczności. Wieczność przypada w udziale postaci scenicznej, to znaczy takiej, która (1) fizycznie zaistnieje na scenie, czyli „w świecie sztuki” oraz (2) której zaistnienie jest równoznaczne z jej sfabularyzowaniem: musi ona nie tylko istnieć, ale również *współ-istnieć*. Współistnienie to nie jest opowiadaniem o czynnościach; *współ-istnieć* znaczy czynić. Opowiadanie odnosi się do przeszłości, reaktywuje, zawsze już w formie statecznej i statycznej, to-co-było; czynienie natomiast należy bez reszty do chwili obecnej. Dlatego domagająca się pełnego zaistnienia Pasierbica woła: „Tu się nie opowiada! Tu się nie opowiada?” (Pirandello 1960c: 56). To stanowcze powtórzenie – *Qui non si narra! qui non si narra!* – nie pozwala wątpić: jeśli życie ma ukazać swój dramatyzm, musi wykroczyć poza statyczną/stateczną formę i musi niejako *wybłysnąć*, by nie rzec *wybuchnąć*; następuje to w chwili, gdy forma nie będzie w stanie utrzymać w swych granicach tego, co zwiemy namiętnością. „Tu się nie opowiada”, gdyż opowieść poddaje się formie strukturyzowanej przez następstwo zdarzeń; „tu się nie opowiada”, bowiem *t u s i ę z d a r z a*, a zdarzenie jest przygodne i niepodległe naszym o nim wyobrażeniom. Henryk IV, tytułowy protagonista innej sztuki Pirandella, mówi, dywagując o życiu i śmierci: „Urodzić się, monsignore: czyście wy tego pragnęli? Ja nie!!! A przecież między tymi dwoma zdarzeniami – niezależnymi od naszej woli – dzieje się tyle rzeczy, których sobie nie życzymy, a którym poddajemy się z konieczności” (Pirandello 1960b: 156).

Nie może być przygotowanego z góry zapisu zdarzenia i dlatego dramat Pirandella jest dopiero do napisania, a zatem (na razie przynajmniej) nie do zrozumienia. Krótka wymiana zdań między Dyrektorem a Ojcem wprowadza w samo serce zagadnienia. Na pytanie Dyrektora „A gdzie jest egzemplarz sztuki?”, Ojciec odpowiada „W nas samych” i uzupełnia: „Dramat jest w nas; to my nim jesteśmy i śpieszno nam przedstawić go, popędza nas do tego namiętność płynąca z wewnątrz!” (Pirandello 1960c: 50). Tu odkrywamy pewne podobieństwo do rozważań Thomasa Manna dotyczących losów kultury (przeciwstawianej cywilizacji) w najnowszej historii. Wstrząśnięty wydarzeniami pierwszej wojny światowej i rozważający w nader konserwatywnym tonie charakter „ducha niemieckiego” pisarz nalega, by sztuki nie mieszać z literaturą. Komentator dywagacji Manna streszcza je następująco: „Sztuki nie należy mylić z literaturą. Jest odzwierciedleniem niemieckości, literatura natomiast w imię demokracji niemieckość zwalcza. Człowiek niepolityczny rozumie przez literaturę powieść społeczną, naturalistyczną. Dominuje w niej racjonalizm pod postacią retoryki i psychologii, oraz erotyka” (Kępa 2015: 301). Do sporu racjonalności i afektów jeszcze powrócę, na razie odnotujemy to napięcie między „opowiadaniem” (powieścią) a „unaocznieniem” (dramatem) tak istotne również dla Pirandella.

6.

To właśnie splecenie z wydarzeniami dotykającymi innych postaci sprawia, że ich losy się zazębiają; postaci nie tylko zostały „powołane do życia”, ale także zaczęły w s p ó ł - d z i a ł a ć, nawet jeśli miałyby to oznaczać działanie konfliktowe. Tego współdziałania brakuje Postaciom, których nie zadowala zwykłe opowiadanie o sobie, to bowiem jest z konieczności jednostkowe, zawsze niejako w l i c z - b i e p o j e d y n c z e j. Opowieści mogą sobie przeczyć, stać do siebie w opozycji, ale zawsze będzie to logomachia, wojna słów, podczas gdy Postaciom chodzi o działanie, czyli o s o m a - m a c h i ę, o wojnę ciał. Po spełnieniu dwóch wymienionych warunków postać sceniczna pokonuje śmierć, może sobie z niej „kpić” (Pirandello 1960c: 49), bowiem „Umiera człowiek, pisarz, narzędzie tworzenia: twór nie umiera” (Pirandello 1960c: 49). Ale owa wieczność postaci scenicznej nie jest bezwarunkowa. Wcześniejsza sugestia, że wystarczyły chęci autora, by wprowadzić postaci w świat sztuki, okazuje się niewystarczająca. W tej samej sekwencji Ojciec wyostrzy kryterium nieśmiertelności. Ma nim być szczególna konfiguracja dyspozycji pisarza znajdująca wyraz w metaforze ziemi i matki. Postaci są „żywymi ziarnami” (*vivi germi*) wzrastającymi „w płodnym łonie” (*una matrice feconda*), jakim jest

„wyobraźnia” (*una fantasia*), zdolna Postaci owe „wyhodować i wykarmić” (*allevare e nutrire*) (Pirandello 1960c: 49).

7.

Postać jest „wieczna” dopiero wtedy, gdy zostanie objęta jakąś szczególną troską. Pirandello mówi o „płodnym łonie” chroniącym i pozwalającym dojrzeć ukrytemu w nim ziarnu. Jest więc coś, co pozwala rozwinąć się historii indywiduum, ale co samo historii tej nie podlega; chroni tę historię, ale samo wykracza daleko poza jej horyzont. Mówi Ojciec: „Umiera człowiek, pisarz, narzędzie tworzenia: twór nie umiera! I aby żyć wiecznie, nie potrzebuje odznaczać się szczególniejszymi zaletami ani dokonywać cudów. Kim był Sancho Pansa? Kim był don Abbondion? A jednak żyją wiecznie, gdyż – niby żywe ziarna – mieli szczęście znaleźć płodne łono, wyobraźnię, która potrafiła ich wyhodować i wykarmić, aby żyli wiecznie!” (Pirandello 1960c: 49). Czym jest owo „łono”, które przyzywa Pirandello? Ponieważ mowa o twórcy, nie unikniemy słowa *f o r m a*: aby zostać *u w i e c z n i o n y m*, niezbędna jest *f o r m a*, sama w sobie śmiertelna przecież i historyczna. Może więc Sześć Postaci, Henryk IV, Vitangelo Moscarda, Mattia Pascal i inni protagoniści Pirandella dają się pojąć jako przykłady tego, co Erich Auerbach, pisząc o Dancem, nazywa „światopoglądem figuralnym”. Pozwala on „przyjąć, że zaświaty są wieczne, a jednak są zjawiskiem, że są ponadczasowe i niezmiennie, a jednak wypełnione historią” (Auerbach [b.r.w.]: 202). Są *w i e c z n e*, i w tej wieczności *n i e z m i e n n e*; ich losy dokonały się, co nie oznacza jednak, że wygasły już emocje i namiętności. Te dalej wrą, domagając się przedstawienia. Forma sceniczna, której żądają Postaci, jest więc niejako świeckim odpowiednikiem wiecznego porządku Stwórcy, któremu Dante nadał kształt w *Boskiej komedii*. Tak jak Farinata i Cavalcante, już zastygli po śmierci w odpowiednich kręgach boskiej penitencjarności, tak Postaci pozostają w kształcie nadanym im przez ich twórcę. Ale nie oznacza to, że obraz nieruchomieje, przenosząc się w sferę nad- czy poza-ziemskiego (w przypadku Danciego) czy też artystycznego (jak u Pirandella) ładu. Przeciwnie: „[...] namiętności, radości i cierpienia trwają nadal i znajdują wyraz w położeniu, geście i słowach umarłych; przed oczyma Danciego wszystkie te dramaty raz jeszcze zostaną zagrane, i to w niebywałym skoncentrowaniu [...]” (Auerbach [b.r.w.]: 203). Takoz Postaci Pirandella zagrają dla nas swój doczesny dramat; w sztucznej *f o r m i e* sprzeciwiającej się chaotyczności *ż y c i a* nabierają kształtu, w którym rozpoznają „immanentny wobec historii proces stawania się” (Auerbach [b.r.w.]: 207). Ten zaś musi skruszyć nieodzowną i konieczną formę, której postaci tak namiętnie poszukiwały. Dlatego

w ostatecznym rozrachunku nie dojdzie do przedstawienia, chociaż poznamy dramaturgię wydarzeń.

8.

Co nam mówią o pisaniu i pisarzu pretensje, które kierują w stronę autora Postacie? Gdybyśmy sięgnęli po dawno napisany esej Rolanda Barthes'a, zauważylibyśmy, że w owych żalach Postaci chodzi mniej o pisarza, a bardziej o piszącego. Ojciec i jego rodzina zjawiają się w teatrze, by zakwestionować instytucjonalną stronę literatury operującej gotowym tekstem suflowanym aktorom do odegrania. Ich roszczenia wobec niewprawnego lub niezdolnego pisarza są więc w istocie wewnętrznie sprzeczne: chcieliby zaistnieć na scenie, ale to, zważywszy na instytucję, jaką jest teatr, jest możliwe za pośrednictwem napisanego tekstu, a tego właśnie nie ma, autor jedynie wykoncypował Postaci, następnie je porzucił. Żadne słowo nie jest w stanie oddać dramatu, który jest (pamiętna fraza Ojca) „w nas samych”, a w tej sytuacji pozostaje tylko działanie. Ono zaś jest poza jurysdykcją pisarza, ponieważ „pisarz to człowiek, który radykalnie wtapia *dłaczego świata, w jak pisać*” (Barthes 1970: 245). Jeśli Postaci dążą do tego, by zaangażować się w rozwiązanie dramatu rodzinnego nie tyle występując w teatrze, ile działając poprzez teatr, rozwiązanie to musi być aktywnością (a nie „opowiadaniem”), działanie zaś jest nieuchronnie jakąś formą konkluzywnych (trafnych lub chybiomych) odpowiedzi. Z tymi warunkami pisarz nie może pogodzić swego powołania. Po pierwsze dlatego, że jego słowo zawsze „inicjuje jakąś dwuznaczność” (Barthes 1970: 248), i stąd – po drugie – „jego odpowiedzialność polega na tym, by znosił literaturę jako *nieudane zaangażowanie*” (Barthes 1970: 247).

9.

Sześć Postaci znajduje się w sytuacji bez wyjścia. Domagają się wejścia na scenę, by przedstawić dramat znajdujący się, jak same mówią, w „ich wnętrzu”, i osiągają cel, ale tym samym stają się częścią sztuki napisanej przez włoskiego autora. Tworzą spektakl bez wcześniej przygotowanego tekstu, bowiem nie mają zaufania do ograniczających i zawodnych słów, ale zaraz ugrzęzną w słowach dramaturga w sztuce, która, choć napisana, pozostaje wciąż do napisania. Wedle terminologii

Barthes'a Postaci szukają nie tyle „pisarza”, ile „piszącego”, którego rolą jest „mówić przy każdej okazji i niezwłocznie, co myśli” (Barthes 1970: 250) oraz „kłaść kres jakiejś dwuznaczności świata” (Barthes 1970: 248). Nie interesuje je, „jak pisać” (to domena „pisarza”), ale interesuje, „jak objaśniać, zaświadczać przez działanie” (to żywioł „piszącego”). Oznacza to, że Postaci poszukują autora jako osoby zdolnej do pokierowania ich losami, który by je sfabularyzował, a tym samym zajął pozycję zewnętrznego autorytetu, władcy nadzorującego dzieje obywateli republiki, którą zarządza. W tym świecie dominuje tęsknota za przywództwem, które, jak w *Sześciu postaciach...*, zdolne byłoby obalić ustalony porządek (w tym przypadku porządek instytucjonalnego teatru) i, jak w *Henryku IV*, zapobiegłoby chaosowi losów jednostek, zagarniając je w jeden, powszechnie obowiązujący ład. Zacytujmy Landolfa z tej ostatniej sztuki: „[...] jesteśmy... tacy jacyś... brak nam kogoś po prostu, co by nami pokierował i dał nam jakąś historię do zagrania. Jest... jakby to powiedzieć... jest forma, ale brak jej treści” (Pirandello 1960b: 125).

W pewnym sensie to, że sztuka Pirandella jest jeszcze nie napisana, przybliżyła go do współczesnej mu awangardy teatralnej. Wszak Antonin Artaud domagał się porzucenia szacunku „dla tego, co napisane, sformułowane i namalowane, co przybrało formę, jak gdyby wszelki wyraz nie był już u kresu” (Artaud 1966: 93), a w innym tekście z nieskrywanym podziwem pisał o teatrze z Bali jako o teatrze, w którym „widać stan przed powstania języka, stan, który może wybrać sobie język” (Artaud 1966: 82). Można więc spojrzeć na dzieło Pirandella jako na rodzaj partytury, która pozwalałaby zbliżyć się tam, gdzie słowa mają dostęp ograniczony lub wręcz wzbroniony. O tym marzył Artaud, koncypując „stworzenie notacji czy systemu podobnego do muzycznej partytury, który by pozwolił uchwycić to, czego nie da się opisać słowami” (Artaud 1966: 142). Nie da się wykluczyć, że o ile trudno uznać Pirandella za równego Antoniowi Artaudowi w awangardowym radykalizmie, o tyle rację ma Kazimierz Braun, wliczając włoskiego dramaturga, obok Jarry'ego i Witkacego, do najznamienszych przedstawicieli Reformy w teatrze europejskim, a jego pomysły, takie jak: wyprowadzanie postaci z przestrzeni scenicznej, sprowadzanie reżysera ze sceny na widownię, pozwolenie aktorom na improwizowanie niektórych kwestii, Braun uznaje „jak na owe czasy za rewelacyjne” (Braun 1984: 291).

10.

Przejście od „pisarza” do „piszącego” jest również przesunięciem w stronę politycznego autorytaryzmu. „Piszący”, w przeciwieństwie do „pisarza”, który pracuje w języku i nad językiem, zyskując dystans do „prawdy” (wszak zdaje sobie

sprawę, w jak wielkim stopniu prawda jest zależna od słów, którymi staramy się do niej zbliżyć), nie waha się przed ogłaszaniem swych racji jako dobrze uargumentowanych i tym samym niezachwianych. Nie przybliża się do prawdy, lecz ją posiada, dysponuje nią i zarządza. „Pisarz” jest poddany pytaniu; „piszący” zmierza do odpowiedzi, którą zapewne obwieści innym jako obowiązujący porządek rzeczy. Inaczej mówiąc, dla „pisarza” podział na zarządzających i zarządzanych wydaje się zawsze niepewny i chwiejny, podczas gdy dla „piszącego” jest on zasadniczy. Tylko wtedy da się utrzymać kategoryczność obwieszanej „prawdy”, gdy rządzący będą ogłaszać ją rządzonym, ci zaś będą zobowiązani do absolutnego posłuszeństwa. Dostrzegamy w pisarstwie Pirandella (przypomnijmy, zwolennika Mussoliniego) napięcie między prawem i koniecznością jednostki do stanowienia o sobie zespolone z pragnieniem „autora”, kogoś, kto, będąc z zewnątrz, stanowi gwarant ładu. Jakby przestraszony nieograniczonymi i nieprzewidywalnymi „możliwościami bytu” Pirandello widział potrzebę jednostki lub instytucji, która by możliwościom tym nadawała spójny kształt. Tor myśli włoskiego pisarza znów zbliża się do rozważań Manna utrzymującego, że zważywszy na egoizm i słabość człowieka, „powstaje konieczność skupienia władzy w jednym, stojącym ponad ustawami i nieodpowiadającym nawet przed prawem człowieku, przed którym wszyscy chylą głowy i który traktowany jest jako istota wyższego rzędu, jako władca z woli Bożej. Tylko tak można na dłuższą metę zapanować nad ludzkością i nią kierować” (Mann 2001: 143, cyt. za: Kępa 2015: 305). Później spróbuję wskazać, że Pirandello usiłował znaleźć drogę wyjścia ze ślepego zaułka, w który wprowadził nas Mann.

11.

Niemal w tym samym czasie, w innym miejscu Włoch, Antonio Gramsci, analizując rolę nowego „księcia”, władcy zdolnego przekroczyć dawny Machiavelowski model rządów, pisał, że kwestią dla przyszłości niezbędną jest postawienie pytania, czy podział na rządzonych i rządzących (w kategoriach Pirandella – na postaci sceniczne i autora) jest rozróżnieniem trwałym, czy też stanowi tylko efekt i przejaw historycznych realiów. „Czy zaczynamy od założenia nieusuwalnej różnicy w obrębie całej ludzkości, czy też jesteśmy przekonani, że różnica ta jest faktem historycznym, wynikiem określonych warunków?” (Gramsci 1983: 143). W zapiskach więziennych pochodzących z lat 1926–1937 odnajdziemy stale obecną u Gramsciego myśl o znaczeniu religijnego impulsu w historii człowieka, co politycznie prowadzi do kuszącej możliwości umieszczenia w miejscu transcendentnej, wszechwiedzącej istoty, tego, kto może skutecznie pokierować naszymi losami. „Kto mógłby po-

stawić się w pozycji tego, kto spogląda na rzeczy »z punktu widzenia kosmosu« i cóż oznaczałby taki punkt widzenia? Da się z pewnością dowieść, że mamy tu do czynienia z pozostałościami po pojęciu Boga, zwłaszcza mistycznie pojmowanego Boga nieznanego” (Gramsci 1983: 106).

12.

Postaci przychodzą do teatru z zewnątrz, wkraczają do sali „zmieszane trochę i zaniepokojone [*un po' smarriti e perplessi*]” (Pirandello 1960c: 44). Ale ich niepokój jest jednocześnie niepewnością widma wkraczającego w świat rzeczywisty i szukającego sposobów oddziaływania na jego losy. Nim widmo zacznie straszyć, samo jest przestraszone; odległość dzieląca strefę widm od strefy śmiertelnych jest niebagatelna. Głównym sposobem, w jaki widmo wprowadza się do świata żywych ludzi z krwi i kości, jest cierpliwa nieustępliwość. Będzie tak długo powracało, aż osiągnie swój cel, czyli zwrócenie na siebie uwagi. Dopiero widmo powracające, zjawia okazująca regularność właściwą rzeczywistości ludzi zajętych swymi zatrudnieniami, zacznie wywoływać strach. Jednorazowe ukazanie się można łatwo zdyskredytować jako „przywidzenie” czy „halucynację”; ale powrót, wieczny powrót, widma czyni je niecodziennie groźnym dlatego, że posługuje się ono tymi samymi instrumentami, które strukturyzują nasze życie indywidualne i społeczne. Jak człowiek ma do wypełnienia zadania zawodowe wymagające porządku, tak widmo dąży do wypełnienia swoich powinności – aby to uczynić, musi wpisać się w strukturę świata żywych, musi ciągle powtarzać swe czynności – znikać i zjawiać się ponownie w wyznaczonym czasie i określonych okolicznościach. Tak czyni Duch Ojca Hamleta, który „sunie trzy razy przed oczyma” złęczonych towarzyszy Hamleta. Mówi o tym wyraźnie Horacio:

[...] Trzecią noc czuwałem z nimi:
I rzeczywiście, w całkowitej zgodzie
Z ich opowieścią, o tej samej porze
I w ten sam sposób, zjawiła się znowu
Ta sama postać.

Shakespeare 2006: 211

Kiedy Dyrektor teatru każe reżyserowi „wyrzucić” Sześć Postaci, ten podchodzi do nich „jak gdyby powstrzymywany dziwnym lękiem [*trattenuto da uno strano sgomento*]” (Pirandello 1960c: 48). W końcowej scenie Dyrektor „umyka ze sceny, pełen przerażenia [*ateritto*]” (Pirandello 1960c: 116).

13.

Jak narasta ów proces przerażenia? Zaczyna się od podania w wątpliwość autorytetu tekstu, zachwiania dogmatem słów stanowiących rolę do odegrania; to, co przeraża, to, po pierwsze, nagła konieczność tworzenia niejako na gorąco, bez scenariusza, bez gotowego projektu świata podlegającego (s)tworzeniu. Po drugie, przeraża coś, co moglibyśmy nazwać sfałdowaniem struktury podmiotu: to, co do tej pory było zrozumiałe, jednorodne i gładkie, teraz jawi się jako wielorakie, migotliwe i pofałdowane. „Ja” zostaje zwielokrotnione, co Ojciec widzi następująco: „Dla mnie cały ten dramat polega na świadomości, że każdy z nas myśli, że jest »takim«; ale to nieprawda: jest w nas nie jeden, ale »wielu«, tak, proszę pana, wielu różnych ludzi, zależnie od możliwości bytu, jakie są w nas; jesteśmy »takimi« dla tego, »takimi« dla tamtego – a właściwie zupełnie innymi” (Pirandello 1960c: 65). Człowiek nie jest więc niczym innym jak zbiorem „możliwości bytu” (*le possibilità d'essere*), możliwości danych tyleż samemu podmiotowi, co i tym, z którymi przychodzi mu się zetknąć i którzy spoglądają na niego z perspektywy skupionych w nich samych „możliwości bytu”. Trzeba mocno oświetlić to, że czytamy o „możliwościach bytu”; nie chodzi bowiem o proste możliwości zrobienia (lub niezrobienia) czegoś przez jednostkę. Możliwość należy do bytu, i to on wedle nieznanych nam zasad nimi rozporządza. Jesteśmy zatem możliwościami bytu, a nie możliwościami samych siebie. Odwołując się do potocznej retoryki, powiemy, że to byt, a nie my sami, jest kowalem naszego losu. To jakby osobliwy proces umetafizycznienia głównej tezy Marksa: byt kształtuje świadomość – lecz nie ma tu mowy o „bycie” jako zbiorze materialnych warunków życia i produkcji, lecz o „bycie” jako nieprzerwanie trwającym i niepochwytnym procesie stawania się.

Podmiot jest otwartą możliwością stawania się innym niż jest i to w dużej mierze bez własnej w tej kwestii decyzji; a ściślej – jest grą możliwości bytu wszystkich istot objętych jakimś współ-działaniem. Każde współ-działanie jest bowiem grą możliwości bytu. Nie do pomyślenia jest w tej sytuacji gry możliwości jednolity obraz podmiotu; stąd, mówi Ojciec, „złudzenie [*illusione*], że się jest jednym i tym samym w oczach wszystkich i w każdym naszym czynie” (Pirandello 1960c: 65).

14.

Jest jeszcze i trzecie źródło przerażenia. Skoro nie wiemy, jacy jesteśmy „naprawdę”, skoro czujemy się w tym wszystkim „nieswojo”, nie znajdujemy siebie

samych w okolicznościach, w które zostajemy wrzuceni (*io veramente non mi ci ritrovo* – wyznaje nagle Pasierbica; Pirandello 1960c: 78), okazuje się, że nasze istnienie podlega kształtowaniu nie tylko przez wszystko, co istnieje, ale także przez to, co zostało stworzone jako fikcyjne, a więc w istocie nie-istniejące, przynajmniej nie w kategoriach tego, co potocznie pojmujemy jako „istnienie” twardej, fizycznej rzeczywistości. Stąd sceptycyzm wobec języka, który służy temu, by określone „możliwości bytu” mogły wytworzyć sobie obraz innych „możliwości bytu”. „Jakże możemy się porozumieć, proszę pana, jeśli słowom, jakie wypowiadam, nadaje znaczenie i wartość tego, co jest we mnie, gdy tymczasem dla tego, który ich słucha, słowa te nabierają z konieczności znaczenia i wartości, jakie mają w sobie zależnie od świata, jaki jest w nim?” (Pirandello 1960c: 57). Choć już to chwieje naszymi przekonaniem o jednej, powszechnej rzeczywistości, to pozostajemy w dalszym ciągu w kręgu postaci fizycznych, a więc i społecznych realiów świata, w którym się pojawiają. Prawdziwy wstrząs przychodzi dopiero w momencie, w którym jednolitość tej rzeczywistości zaczynają kwestionować istoty powołane do życia przez człowieka i należące do świata sztuki. Rozszerza to znacznie sferę tego, co Pirandello nazywał „możliwościami bytu”. Teraz obejmuje ona także istoty fikcyjne, których świat zazębia się z naszym.

15.

Zaakcentujmy: istoty fikcyjne nie mają obowiązku podporządkowania się naszym wyobrażeniom, są pochodną naszego świata, ale również wkraczają na jego terytorium, indagując go, przepytując, nie akceptując podsuwanych im odpowiedzi. Długa wymiana zdań między Ojcem a Dyrektorem – osiągnięta kulminację w pytaniu: „kim pan jest?”, rzuconym temu ostatniemu – wieńczy znamienne oświadczenie Dyrektora: „No wiecie, to już doprawdy bezczelność! Ktoś, kto się podaje za postać sceniczną, pyta mnie, kim jestem!” (Pirandello 1960c: 102). Ale odpowiedź Ojca jest równie zdecydowana: „Postać sceniczna może zawsze zapytać człowieka, kim jest” (Pirandello 1960c: 102). Dopiero z tej odległości, która dzieli fikcję od rzeczywistości – przy czym to rozróżnienie jest dla włoskiego pisarza zupełnie nieostre – można podjąć się krytycznej oceny własnego losu, a co za tym idzie – jego okoliczności historycznych. Jeśli historia jest *magistra vitae*, może nią być o tyle, o ile pozwala na krytyczne odniesienie do współczesności, ale to bywa raczej zastąpione ucieczką w wykoncypowany obraz minionego czasu. Domniemany Henryk IV, tytułowy bohater dramatu Pirandella, niczym Nietzscheański „antykwarysta” świadomie udaje szaleńca, aby, przenosząc się do XI wieku, myśleć świat współczesny „z [...] dystansu

ośmiu wieków, z tych odległych pięknych czasów, w których żyjemy, że tam gdzieś ludzie dwudziestego wieku stają na głowie, zadręczają się, by przewidzieć, jak nimi los pokieruje i ułożą się sprawy, które ich trzymają w ciągłym naprężeniu i niepokoju” (Pirandello 1960b: 188). Henryk IV, w sztuce Pirandella ofiara tyleż wypadku podczas karnawałowej maskarady, co „usystematyzowanego obłądu” (Pirandello 1960b: 132), jest w pewnej mierze reprezentantem „historyczno-antykwarecznego zmysłu pietyzmu”, który pozwala mu „hołubić troskliwie to, co istnieje z dawien dawna” i „w ten sposób służy on życiu”. Dalej, wedle analizy Nietzschego, „To, co małe, ograniczone, zbutwiałe i przestarzałe, uzyskuje godność i nietykalność, ponieważ zachowawcza i pełna czci dusza człowieka antykwarecznego przenosi się w te przedmioty i mości sobie tam przytulne gniazdko” (Nietzsche 1996: 102). Ale owo „hołubienie” również nie jest „życiem”, stąd właściwie – wracając do punktu wyjścia – wszyscy jesteśmy w sytuacji Sześciu Postaci – „żywych, a bez życia” (Pirandello 1960c: 105).

16.

Fikcja literacka (postaci sceniczne) i historia (historyczna postać cesarza Henryka IV) służą jako punkty, wokół których ci, którzy nie wiedzą, kim są, konstruują obraz samych siebie. Literatura i historia (będąca także rodzajem opowieści) pytają nas o to, kim jesteśmy. Powinny podsuwać twarde odpowiedzi (tak jest wtedy, gdy znajdują się w jurysdykcji „piszących”), zamiast tego stają się źródłem dokuczliwych pytań. Szaleństwo jest wbudowane w strukturę samego świata, co oznacza, że ci, których jako chorych umieszcza się na marginesie i powierza trosce zamkniętych, wyspecjalizowanych instytucji, mówią jednak coś istotnego o świecie „zdrowych”. Oto kolejne źródło przerażenia: gdzie przywykliśmy szukać prawdy, czeka na nas wydarzenie, które sprawia, że granica między prawdą, a nie-prawdą staje się wątpliwa. Wariatów, mówi Henryk IV, „słucha się [...] z oczyma wytrzeszczonymi ze strachu” (Pirandello 1960b: 184), a to dlatego, że „obcować z wariatem to znaczy obcować z człowiekiem, który burzy od podstaw to wszystko”, co ludzie „normalni” „w sobie i wokoło siebie zbudowali: logikę, logikę [ich – T.S.] konstrukcji myślowych” (Pirandello 1960b: 185). Z dalszego wywodu wynika, że „wariat” jest rzeczniakiem „możliwości bytu” (tych nie wiąże logika), podczas gdy „zdrowi” „trzymają się mocno przyjętych pojęć” (Pirandello 1960b: 185) właściwych ich wyobrażeniom o rzeczywistości, które uważają za niepodważalną prawdę.

17.

Argumentacja Ojca nie jest wolna od paradoksu: sam określił się wcześniej jako istota nie do końca i nie w pełni żyjąca (stąd jej widmowy charakter), ale teraz, gdy przychodzi do sporu z Dyrektorem obstającym przy klarownym obrazie rzeczywistości jako struktury bytów dobrze określonych i nazwanych („jestem dyrektorem! Kierownikiem trupy aktorskiej!”; Pirandello 1960c: 103), to postać sceniczna zyskuje mocny kontur stabilizujący jej istnienie i tożsamość. Dzieje się tak dlatego, że „postać ma naprawdę własne swoje życie określone swoistymi cechami, z powodu których zawsze jest »kimś«. Gdy tymczasem człowiek – nie mówię teraz o panu – człowiek tak w ogóle, może być »nikim«” (Pirandello 1960c: 103). To „nikim” odnosi się, na tyle, na ile to możliwe, do dwóch sytuacji niezbywalnie kształtujących kondycję ludzką: chodzi, po pierwsze, o trudność, może wręcz niemożność jednoznacznego oznaczenia tego, czym/kim dana jednostka jest oraz, po drugie, o niepewność dotyczącą tego, czym jest życie. Ktoś, kto „jest nikim”, nie tylko nie wie, kim jest, ale także, a może przede wszystkim, stracił poczucie tego, czym owo jest miałyby być. Podmiot zostaje porzucony przez siebie, co więcej – opuszcza go także pewność przekonania, że jego egzystencja jest istotnie życiem. Bez siebie i bez życia doświadcza radykalnej samotności, kroczy ciemną doliną opuszczenia. Nie bez powodu Sześć Postaci mówi o sobie jako o „zabłąkanych”. To kolejna przyczyna przerażenia. Otwiera się wówczas „nieskończona i tym bardziej przerażająca, im bardziej uświadomiona, wizja naszej nieuleczalnej samotności” (Pirandello 2011: 205).

18.

W I akcie *Henryka IV* Beleredi, uchodzący jeśli nie za błazna to z pewnością za żartownisia, zaryzykuje wskazanie przyczyny, dla której Henryk popadł w psychiczną chorobę. Jest nią, mówiąc najkrócej, nagłe wyodrębnienie i schwytnie obrazu własnego życia, oddzielenie go od ciała, zetknięcie się z nim niczym z odbiciem w lustrze. To, że Henryk obstaje przy tym, aby „odgrywać” Henryka IV, ale „odgrywać na serio”, Beleredi przypisuje „natychmiastowej obserwacji własnych przeżyć [która – T.S.] pozbawiała go bezpośredniego kontaktu z nimi i sprawiała, że wydawały mu się [...] pozbawione jakiegoś serdecznego ciepła, które powinien by zastąpić [...] może pewnymi wartościami umysłowymi” (Pirandello 1960b: 142). Człowiek w y p a d a z życia lub inaczej – zaczyna mieć druzgoczące go wątpliwości

co do własnego życia, gdy dystansuje się od niego, gdy zaczyna mu się przyglądać niejako z zewnątrz, co sprawia, że jego doświadczenia jawią mu się nagle jako doznania kogoś innego, kto nie mniej zachowuje z nim łączność. Spróbujmy uogólnić: gdy stapiamy się z ciałem, tworząc z nim jedno, jesteśmy w stanie spełniać siebie jako świadomy swej tożsamości podmiot indywidualny, możemy także wypełniać swoje funkcje społeczne (rodzinne, zawodowe, przyjacielskie). Gdy natomiast wyobcowujemy się z siebie, stajemy się obserwatorami własnych poczynań, dostrzegamy natychmiast, że zarówno nasze „ja”, jak i to, jak współ-działa ono z innymi na scenie społecznych ról, jest zmienne, ulotne, zastępowalne czymś innym niemal z minuty na minutę. Mówi protagonista powieści Pirandella: „Przyznajesz może i ty, że minutę wcześniej *byłeś kim innym* [...], zastanów się dobrze: minutę wcześniej, zanim przydarzył ci się ten przypadek, byłeś kim innym; nie tylko, byłeś setką innych, stoma tysiącami innych” (Pirandello 2011: 47).

19.

Zmienność, o której mowa, dotyczy nie tylko jednostkowego podmiotu; jest immanentną właściwością samego życia. „Życie nieustannie się rusza i nie może zobaczyć samego siebie” (Pirandello 2011: 203). Oznacza to, że widmowość, o której tyle mówiliśmy, charakteryzuje nie tylko byty fikcyjne, ale i fizyczne indywidua. Więcej – samo życie jest widmowe, ponieważ nie pozwala zobaczyć swego obrazu, podobnie jak duch czy wampir nie zostawiają nam swego odbicia w lustrze. Istniejąc jako widma, jesteśmy przez widma nawiedzeni. W tej sytuacji „ja” jest wymienialne na inne („ja to ktoś inny”, dowodził Rimbaud), ale jednocześnie jest przeświadczone o tym, że właśnie jako „ja”, niepewne i zmienne, uczestniczy w grze społecznej. Jest indywidualne i zbiorowe jednocześnie. Gdy Pirandello pisze, że jednostka jest „stoma tysiącami innych”, chce dowieść tyleż płynności indywidualnego podmiotu, co jego zbiorowego charakteru.

Dopiero kiedy jednostka zda sobie sprawę z tego, że jej własny lustrzany obraz pozostaje jako różna od niej „fikcja” w istotowym związku z nią samą [...] i zaakceptuje tę „fikcję”, możemy mówić o sytuacji [...] [w której – T.S.] jednostka może zacząć, zapominając o własnej genealogii, pojmować swoje Ja jako „wymienialne” z innymi w przestrzeni społecznej, zarazem jednak w swej indywidualności nie do zastąpienia przez inne Ja.

Dybel 2020: 314

Staje się zdolne do uczestniczenia w grach społecznych.

20.

Znajdujemy się teraz w samym sercu włoskiej tradycji filozoficznej, o której mówi Roberto Esposito, że nigdy nie poddała się argumentacji zmierzającej do zdefiniowania człowieka poprzez dychotomię duszy i ciała, *humanitas* i *animalis*, jednostkowość i zbiorowość. Nawet gdy Machiavelli opiewa w *Księżciu* silną jednostkę, nigdy „nie oddziela jej w sposób abstrakcyjny od dynamiki zbiorowości, z której jednostka taka wyrasta” (Esposito 2012: 29). Podobnie Vico, szanując subiektywność indywiduum, „nie pozwala sobie na to, by zerwać więzy łączące ją [jednostkę – T.S.] ze zbiorowością i rozproszyć wspólnotę tak, by stała się zbiorem niezależnych jednostek będących panami samych siebie, tak jak to dopuszcza tradycja liberalizmu Johna Locke’a czy Johna Stuarta Milla” (Esposito 2012: 30). Kiedy zaś, jak twierdzi Esposito, „główną osią włoskiej filozofii jest relacja między życiem a formą, co otwiera pytania o charakter ludzkiej podmiotowości” (2012: 31), trudno nie uznać Pirandella za godnego reprezentanta włoskiej myśli. Powróćmy na chwilę na polskie podwórko, na którym Stanisław Brzozowski, wnikliwy badacz włoskiej kultury, dostrzega w niej właśnie napięcie między życiem a prawem. Chwali Antonia Labriolę za ukazanie tego, czym jest materializm dziejowy, który zdaniem polskiego filozofa (a Pirandello mógłby podpisać się pod tym sądem): „polega na obnażeniu życia, polega na emancypacji życia spod władzy form pojęciowych, za pomocą których je ujmujemy” (Brzozowski 1990: 82).

21.

W *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski dokonuje ciekawej operacji: autentyczności życia strzegła we Włoszech myśl, a mogła to uczynić, bowiem służyła nie bieżącym interesom politycznym (mowa o okresie, kiedy Włochy nie istniały jeszcze jako zjednoczone państwo), ale *p r a w u*, a ono nie zwraca uwagi na pojedyncze formy, dbając o ciągłość stawania się pewnej postawy. Píše Brzozowski: „Bezsiła polityczna sprzyjała utrwaleniu się tej zasadniczej postawy duchowej. Myśl nie odpowiadała za życie; prawo było tą nieustanną, broniącą swej wewnętrznej ciągłości konstrukcją logiczną, nie konkretnym wykrystalizowywaniem się form; dzięki temu wielkie architektoniczne linie zarysowywały się z ponadżyciową jasnością” (Brzozowski 1910: 402). Jeśli, jak twierdzi w innym miejscu filozof, „[...] idea prawa lub poczucie jego nieobecności i wynikające stąd konsekwencje psychiczne jest centralnym punktem całego duchowego życia dotychczasowych Włoch” (Brzozowski

1910: 400), to odpowiada to myśli Esposito utrzymującemu, że „włoska myśl polityczna jest w swym zaczniku przedpaństwowa, a nawet nabiera kształtu w opozycji do państwa” (Esposito 2012: 21). Jedynie rzadko znajdziemy u Pirandella bezpośrednie odniesienia do aktualnych wydarzeń historycznych, i można zaryzykować twierdzenie, iż dzieje się tak dlatego, że pisarz skupił się na tym, czym jest życie jako bezwzględne prawo formujące losy człowieka. Ta „przedpaństwowość” stawiałaby wspólnotę ludzką bliżej tego, co Rilke, a za nim Heidegger nazywali „Otwartym” (*das Offne*), a co próbują nam objaśnić jako „całościowy związek, na który zdany jest każdy byt jako coś ryzykownego” (Heidegger 1997: 229), a związek ten jest „całościowy” w przeciwieństwie do panujących w zorganizowanym (dodajmy: od siebie zorganizowanym państwowo) społeczeństwie, w którym człowiek, fabrykując przedmioty, dostawia je do siebie, „wciąż dostawia i dostawia”, tak iż „z Otwartego robi się przedmiot” (Heidegger 1997: 233). Pytanie stawiane przez Pirandella moglibyśmy zredagować następująco: czy w ogóle możliwy jest podmiot wolny od uprzedmiotowienia, jakiemu podlega nieustannie ze strony współuczestników współ-działania, a co za tym idzie, czy da się myśleć podmiot poza kategorią alienacji, podmiot przed-alienacyjny, niebędący w żadnym stopniu niczyją (w tym: swoją własną) projekcją?

22.

„Życie jako jeden strumień, niepodzielne na formę i treść, duszę i materialne ciało, ducha i naturę. Niewyczerpywalny strumień biegnący przez wszystko, co istnieje i ożywiający wszystkie elementy rzeczywistości, nierozzerwalnie łączący świat i Boga” (Esposito 2012: 61) – to Roberto Esposito o myśli Giordana Bruna, a idąc tym tropem, jeszcze trzeba by odwołać się do słynnej obrony godności człowieka, jaka wyszła spod pióra Giovanniego Pico della Mirandoli w roku 1486. Autor broni w niej człowieka jako „wielkiego cudu” nie dlatego, że obdarzono go stałymi cechami, lecz przeciwnie – dlatego, że po stworzeniu świata Stwórca nie dysponował „żadnym archetypem, którego nowy twór mógłby być naśladownictwem”, bowiem wszystkie cechy zostały już przypisane wcześniej powołanym do życia bytom. W tej sytuacji

postanowił twórca najwyższy, aby ten, któremu nie mógł dać nic własnego, miał wespół z innymi to wszystko, co każdy z nich dostał z osobna. Przyjął więc człowieka jako dzieło o nieokreślonym kształcie, a po wyznaczeniu mu miejsca w samym środku świata, tak się do niego odezwał: – Nie wyznaczam ci, Adamie, ani określonej siedziby, ani własnego oblicza, ani też nie daję ci

żadnej swoistej funkcji, ażebyś jakiegokolwiek siedziby, jakiegokolwiek oblicza lub jakiegokolwiek funkcji zapragniesz, wszystko to posiadał zgodnie ze swoim życzeniem i swoją wolą.

Pico della Mirandola 1966: 139

23.

Bóg nie wyposaża człowieka w żaden ze swych atrybutów (nie daje mu „nic własnego”); luźniej zespala go z sobą niż z innymi istotami żyjącymi (to, czym jest, dzieli „współ z innymi”). Człowiek to istota o „nieokreślonym kształcie” – i to przekonanie ożywia myśl Pirandella. Jednak biegnie ona inną trajektorią, w stronę o nieco ciemniejszych barwach niż renesansowa refleksja Mirandoli, dla którego bezkształtność otwiera drogę „życzeniom” i „woli” jednostki. Jak wiemy, Pirandello akcentuje mocniej „możliwości bytu” dowolnie igrające zarówno z wolą, jak i z pragnieniami indywiduum. I jedno, i drugie, namiętność i *ratio* są w głębokim sensie „nie nasze”, bowiem to, co uważam za „ja” i co wyposażam w jakąś formę (której elementami są emocje i wola), jest postrzegane przez otoczenie jako coś zgoła innego. Ostatecznie Pirandello ponad pięćset lat po renesansowym mędrцу podzielił jego pogląd o powszechnej zmienności i braku czegoś, co nazywamy w dużym uproszczeniu „ludzką naturą”; zachował jednak rezerwę wobec optymizmu Pico della Mirandoli – historia brutalnie uczy, że „nasze” pragnienia niekoniecznie są „nasze”, a „nasza” wola zostaje przechwycona przez innych i prowadzi nas nie tam, gdzie pragnęlibyśmy pójść. W *Sześciu postaciach...* Ojciec wyraził to zwięzłą formułą: „Na moje nieszczęście pociągało mnie zawsze to, co wydawało mi się zdrowe moralnie” (Pirandello 1960c: 59), co Pasierbica kwituje „głośnym śmiechem”, jakby rzecz nie była warta słownej argumentacji. Zresztą, jak pamiętamy, ta nie na wiele zdałaby się, bowiem „tu właśnie tkwi całe zło! W słowach!” (Pirandello 1960c: 57).

24.

„Państwu się zdaje, że czynią dobrze, a tymczasem wyrządzają mi straszną krzywdę!” (Pirandello 1960d: 291) – ta kwestia Pani Froli z *Tak jest, jak się państwu zdaje* odnosi się nie tylko do zagadnienia (a słuszniej będzie powiedzieć – do z a g a d k i) motywacji ludzkiego działania, ale do mocno z nią splecionej kwestii

prawdy. Stanisław Brzozowski z właściwą sobie przenikliwością, kilka dekad przed Pirandellem, dotyka istoty rzeczy:

[...] Kant pisze o tym, że właściwa moralna wartość nasza pozostaje dla nas na zawsze nieznaną: tak łatwo bowiem jest pomylić się co do istotnych pobudek swoich postępów. Moralna nasza istota zmienia się nieustannie, każdy czyn nasz pozostawia na niej ślad, nie tylko czyn, każda myśl nasza i każde wrażenie. Ani jedna chwila życia naszego, ani jedno drgnienie naszej duszy nie jest obojętnym.

Brzozowski 1984: 180

Jeśli słuszność moralna naszego postępowania może okazać się wątpliwa, to dociekanie prawdy jako rodzaj podstawowego zobowiązania nie tylko epistemologicznego, ale i moralnego, natrafia na przeszkodę. Sprawia ona, że prawda, nie tracąc swego autorytetu, musi porzucić roszczenia do sprawowania władzy absolutnej na swym terytorium. Prawda jest nie tyle „negocjowalna”, ile staje się konfliktem, zderzeniem, a może wręcz współ-istnieniem kilku różnych prawd odnoszących się do tego samego zagadnienia. Trawestując tytuł innego słynnego eseju Kanta, powiemy, że dla Pirandella prawda to konflikt prawd. Pani Ponza w sztuce Pirandella *Tak jest, jak się państwu zdaje* wyzna, że „dla siebie jest niczym! Niczym!” (Pirandello 1960d: 294), to znaczy jest sobą tylko w tych niezliczonych wersjach, w jakich przedstawiają ją sobie inni: „Dla siebie jestem tą, za którą każdy z państwa mnie uważa” (Pirandello 1960d: 294). Co inna postać skwituje w ostatniej kwestii sztuki „Słyszeli państwo? Tak przemawia prawda!” (Pirandello 1960d: 294).

25.

Nie lekceważmy tych licznych odwołań („Słyszeli państwo?”) do grupy zebranej na scenie. Pirandello nie jest artystą monologu; podmiot liczy się dla niego jedynie jako uczestnik zgromadzenia. Nie jest drobiną w masie, kółkiem w maszynie społecznej; jest tym, który ową masę i maszynę współ-tworzy i z którą współ-działa. Indywiduum orientuje się w świecie i odpowiednio moderuje swoje działanie, zwracając się do innych. Owi inni mogą być postaciami fikcyjnymi; doświadczenie literackie polega na tym, że jesteśmy indagowani przez postaci świata przedstawionego w dziele. Kultura jest w gruncie rzeczy zmienną konstelacją r o z m ó w i m a g i n a c y j n y c h. W tak właśnie zatytułowanej noweli pisarz kieruje się ku swoim postaciom „mrowiącym się w gęstym mroku” (Pirandello 1958: 412) jego pracowni. A czyni to dlatego, „Bo i z kimże mógłby[m] się łatwiej porozumieć, w ta-

kiej chwili, aniżeli z nimi” (Pirandello 1958: 412), z bytami, które zostały „zrodzone z pasji pisarza” (Pirandello 1958: 412) i z którymi zaczyna on „po cichu rozmowę” (Pirandello 1958: 412). Ale najczęściej trwa nieustanna konfrontacja sądów, opinii i wrażeń z otoczeniem. To, co u Pirandella jest *ż y c i e m*, to w istocie konflikt spojrzeń i wynikających z nich konsekwencji. Dostrzeżenie tego konfliktu wielu obrazów jednego indywiduum żywiącego mylne przekonanie, że jest „jednym”, pozwala na uzyskanie świadomości, iż życie podmiotu jest czymś w rodzaju „przebrania”, będącym, jak mówi Henryk IV do Margrabiny, jedynie własnym obrazem, „który chcecie sztucznie odtworzyć” (Pirandello 1960b: 157), dodatkowo zdeformowanym przez słowa: „Zacznijcie tylko mówić! Będziecie powtarzali wytarte komunały! Wydaje się wam, że żyjecie? Przeżywacie tylko życie umarłych!” (Pirandello 1960b: 182). Ale by uzyskać tę świadomość, niezbędne jest uczestnictwo w spektaklu społecznych ról, który jednocześnie musi być niejako od wewnątrz kwestionowany jako swoisty festiwal masek. Nic dziwnego, że moment zyskania tej świadomości jest momentem przerażenia. Jak wyznaje Margrabina w *Henryku IV*: „Niech pan sobie wyobrazi nasze przerażenie, gdyśmy zrozumieli, że on gra – swoją rolę – na serio...” (Pirandello 1960b: 144).

26.

Podmiot zyskuje ulotną, wieloobrazową tożsamość, której mechanizm jest dwójaki. Najpierw chodzi o nieuchronną zmienność i niekończący się przepływ tego, co zwiemy *ż y c i e m*, a następnie ta ulotna wieloobrazowość podmiotu dokonuje się za sprawą i przy walnym udziale zbiorowości. Politycznie różne osobowości – Gramsciego i Pirandella, zespala owo włoskie, zdaniem Esposito, zaniepokojenie kwestią *ż y c i a* i kondycji ludzkiej z tego życia zrodzonej. W eseju *Czym jest człowiek?* Gramsci odpowiada na to pytanie w sposób, w którym rozpoznajemy tony znane z tekstów autora *Sześciu postaci...* Po pierwsze, kwestia czasownika: człowiek nie tyle jest, ile *staje się*, a zatem, pisze Gramsci, „człowiek jest procesem, a dokładnie procesem ustanowionym przez swe działania” (Gramsci 1983: 76). Po drugie, działania te nie są nigdy całkowicie jednostkowe, bowiem „konieczne jest, by myśleć o człowieku jako serii czynnych związków, w których jego indywidualność, choć istotnej wagi, nie jest jedynym elementem, o którym musimy pamiętać” (Gramsci 1983: 77). Stąd, po trzecie, jednostka pozostaje w stałej relacji z otoczeniem, z innymi (przypomnijmy uporczywe „proszę państwa”, którym zwracają się do siebie protagoniści sztuk Pirandella, jakby byli zdolni do rozmowy jedynie wobec i za pośrednictwem zgromadzenia), a tożsamość podmiotu jest ni-

czym innym jak świadomością tychże związków. Po czwarte wreszcie, to, co zwiemy „ludzką naturą”, jest do odnalezienia nie tyle w pojedynczym indywiduum, lecz w całej historii ludzkości zapisanej w faktycznych lub wyobrażonych działaniach poszczególnych jednostek, w bogatej sieci połączeń między jednostką a innymi uczestniczącymi w procesie historii. Gramsci pisze: „Życie to historia w działaniu” (1983: 81), co Pirandello uzupełniłby ważnym komentarzem: wiele z tych działań ma dramatyczny wydźwięk i poważne konsekwencje, nie oznacza to jednak, że wiele z nich nie było dokonywanych w imię złudzenia. Życie to historia w działaniu, ale fikcja i rzeczywistość splatają się w nim w jeden niemożliwy do rozplątania węzeł. Nie oznacza to wcale, że fikcja pozostaje w sferze niedokonanej; oznacza to, że nic nie może zwolnić z pytania – co się stało n a p r a w d ę? Pytania, które nie może prowadzić do finalnej odpowiedzi, a jedynie może rozplenić się w kolejnym pytaniu o to, co n a p r a w d ę stało się w tym „naprawdę”? Docieklivość czyni z tej teorii życi a ćwiczenie w polityce zdolnej uchronić nas przed manipulacją ze strony tych, którzy proces owego stawiania pytań chcą zatrzymać raz na zawsze, ostatecznie zamrażając go w swoim kategoriycznym „naprawdę”.

Polityka taka byłaby więc niejako a-polityczna, lecz nie w tym znaczeniu, jakie nadał pojęciu *unpolitische* Thomas Mann w przywoływanych już *Rozważaniach...* Pirandello nie wpisuje swych poglądów w konflikt cywilizacji i kultury, ani też nie proponuje studium ducha włoskiego, na wzór Mannowskiej szarży przeciwko francuskiemu i anglosaskiemu obrazowi świata. Pytanie o to, co n a p r a w d ę dokonuje się w tym, co stało się „naprawdę”, nie neguje konieczności sądów politycznych odpowiedzialnych za formowanie i podawanie do wierzenia owej „naprawdy”; przeciwnie, uznaje w s p ó ł-działanie jako sferę k o n t r-działania, bowiem społeczeństwo nieuchronnie zakłada konflikt różnych sił. Ale zadając pytanie o ową drugą „naprawdę”, podważa wszelkiego rodzaju roszczenia sfery politycznej do ferowania ostatecznych wyroków. Pirandello okazuje się nie tyle „niepolityczny”, może nawet nie „a-polityczny”, ile „im-polityczny”, które to *impolitico*, Esposito znów lokuje w sercu myśli włoskiej, łącząc je z ideą specyficznie pojmowanej bierności – działania będące w istocie n i e d z i a ł a n i e m. Chodzi o aktywność ustanawiającą pewien obraz rzeczywistości i jednocześnie go kwestionującą, aktywności niejako dezaktywującej samą siebie i odcinającej się od własnych efektów (Esposito 2012: 229). W tym duchu komentuje swoje życie protagonista powieści Pirandella: „[...] mój umysł nawykł do myślenia i odczuwania także i przeciwieństwa tego, co przed chwilą pomyślał i odczuł, to znaczy do rozkładania na czynniki pierwsze, rozbijania wszelkich mentalnych i uczuciowych tworów za pomocą upartych i często sprzecznych rozważań [...]” (Pirandello 2011: 60).

27.

Kiedy na początku sztuki Matka „czuje, że mdleje, słania się”, a Ojciec woła o „krzesło dla tej biednej wdowy”, Aktorzy dziwią się: „A więc to prawda? Naprawdę [daverro] mdleje?” (Pirandello 1960c: 52). Kwestia pozostaje nierozstrzygnięta. Znajdujemy się w świecie emocji „odgrywanych” wedle zapisanego scenariusza, a więc „prawda” jest tu pojęciem dwuznacznym. Dyrektor trafia w samo sedno sprawy, gdy mówi o teatrze: „Jaka tam prawda! Niechże mi pani da spokój z taką prawdą! Tu jest teatr! Prawda, ale tylko do pewnego stopnia!” (Pirandello 1960c: 94). Czy „prawda”, która jest „prawdą do pewnego stopnia” (*La verità, fino a un certo punto!*), zachowuje status p r a w d y? Ów „stopień”, *punto*, wyznacza granicę terytorium, w którym władzę sprawuje pewien przyjęty ogląd rzeczywistości i wynikające z niego konsekwencje dla ludzkiego postępowania. Rodzą się tu ograniczenia, a ich respektowanie jest warunkiem możliwości przedstawienia prawdy. Prawda nie jest więc pod tym względem ani cała, ani tym bardziej naga. Granica jej przedstawialności przebiega niemal materialnie przez ludzkie ciało. Gdy Pasierbica pragnie, łamiąc owe ograniczenia, przedstawić scenę spotkania w saloniku dyskretnej pośredniczki pani Pace („poszłam tam – widzi pan – za ten parawan i tymi palcami, drżącymi ze wstydu i wstrętu, zdjęłam sukienkę, rozpięłam gorset”; Pirandello 1960c: 94), Dyrektor nie dyskredytuje jej prawdomówności („nie przeczę, może to prawda”; Pirandello 1960c: 94), ale zdecydowanie odrzuca możliwość upublicznienia tej prawdy („powinna pani zrozumieć, że to wszystko jest niemożliwe na scenie!”; Pirandello 1960c: 94).

28.

Pasierbica odmawia udziału w takiej „ocenzurowanej” wersji wydarzeń, a jej argumentacja pozwala dostrzec dwie istotne linie napięć koncentrujące się w „punkcie”, w owym *punto* będącym punktem kontrolnym prawdy. Te linie także są swoistymi granicami, które kultura wytyczyła i które uczyniła gwarantami swego ładu. Pierwsza z nich to granica między duszą i ciałem, druga oddziela dramat od przedstawienia. Pasierbica tak łączy te dwie linie graniczne, usiłując wyjaśnić sobie niechęć Dyrektora: „Doskonale rozumiem, o co chodzi. On chce od razu przedstawić swoje udręki duchowe: ale ja chcę przedstawić mój dramat, mój własny dramat” (Pirandello 1960c: 95). „Udręki duchowe” Ojca mają wyprzeć i zastąpić osobisty dramat, a ten wymaga niezapośredniczonej, a zatem nie zneutralizowanej przez

ducha, obecności ciała. To zaś wiąże się z właściwą mu ekscesywnością: ciało, by ujawnić swój „własny dramat”, musi zająć całą przestrzeń, rozwibrować się krzykiem i mocnymi uczuciami („wstyd” i „wstręt”), co z kolei rujnuje „przedstawienie” szukające swego fundamentu w konstelacji związków uporządkowanych wedle pewnej hierarchii. Taki jest postulat i warunek Dyrektora: „Trzeba ująć wszystkich w harmonijny obraz i przedstawić to, co jest możliwe do przedstawienia! [...] To byłoby wygodnie, gdyby każda postać w pięknym monologu albo po prostu... w formie przemówienia mogła wyłożyć przed publicznością wszystko, co jej leży na sercu! Musi się pani pohamować [...]” (Pirandello 1960c: 95).

29.

Dramat odrzuca „pohamowywanie”; przedstawienie go wymaga. Dramat zostawia całą przestrzeń ciała, przedstawienie niejako „demokratycznie” rozdziela ją między wszystko obecne. Dramat szuka i wymaga ekstremów („Jakże mógłby przedstawić wszystkie swoje »szlachetne« wyrzuty sumienia, wszystkie swoje udreki »moralne«, jeżeli chce mu pan oszczędzić okropnej chwili [...]”; Pirandello 1960c: 96); przedstawienie spełnia się w stanach pośrednich („harmonijny obraz”). W tym sensie dramat odchodzi od „literatury” i „opowiadania”; przedstawienie potrafi wciągnąć je dla swojej sprawy. Dlatego dramat zachowuje ostrożność wobec słów, gdy przedstawienie na nich właśnie się opiera. I wreszcie, przedstawienie godzi się z rozróżnieniem między tym, co „naprawdę”, a tym, co jest „złudzeniem”, dramat natomiast zasadza się właśnie na zakwestionowaniu tej dychotomii. W wydarzenie dramatyczne wkracza coś, co – podejrzewamy – jest nie tyle „prawdą”, ile co jest „naprawdę” – tzn. może być nieprawdziwe, wynikające z piękającego fizycznego lub moralnego bólu jednostki, ale ponieważ dzieje się w świecie, tzn. „bez tekstu i litery literatury”, zatem siłą rzeczy musi być „naprawdę” – bezwarunkowo będzie oddziaływać na dalsze wydarzenia, będzie miało swoje nieprzewidziane, acz rzeczywiste konsekwencje. Nawet kłamstwo dzieje się w świecie „bez tekstu” naprawdę. Ktoś bierze je za dobrą monetę i tak też działa; nie ma wszak do dyspozycji żadnego kryterium wiarygodności sprawdzającego rzeczywistą wartość tej monety, a kryterium takim jest choćby wielka i potężna instytucja literatury.

30.

Instytucja ta pomaga, mówiąc językiem Dyrektora, *w y h a m o w a ć i p o u k ł a d a ć* świat w harmonijne obrazy. Zyskujemy pewną wizję rzeczywistości, a raczej jej wycinku, niejako skończoną i zamkniętą; ale niewątpliwie korzystający z tej instytucji ponosi wysokie koszty. „Harmonijne obrazy” stanowią formę narzuconą płynnemu i bez-formennemu życiu, który to paradoks Pirandello czyni jednym z założeń swej sztuki. Już w *Przedmowie do Sześciu postaci...* czytamy, że „Wewnętrzny konflikt między życiem a formą jest nieubłaganym warunkiem nie tylko porządku duchowego, lecz także porządku naturalnego” (Pirandello 1960c: 35). Życie nie może być tym, czym jest najczęściej dla nas: *z - ż y c i e m s i ę z f o r m ą*, co pozwala na układanie „harmonijnych obrazów”. Owo *z - ż y c i e s i ę* następuje za pomocą słów i logicznego układu przyczyn i skutków. Mówiąc najkrócej, *z - ż y c i e s i ę z f o r m ą* prowadzi ostatecznie do zaprzeczenia *ż y c i a*, do widmowego *ż y c i a b e z ż y c i a*. Czytaliśmy to w *Sześciu postaciach...*, a z *Henryka IV* dowiemy się, że „Całe życie nasze jest miażdżone słowami... Ciężar umarłych!” (Pirandello 1960b: 182). Jedna z postaci *Ależ to nie na serio* zaproponuje swoistą negatywną definicję życia: „Życie to nie rozumowanie” (Pirandello 1960a: 347). Formuły rozumowania nie są w stanie objąć tego, co Ojciec w *Sześciu postaciach...* nazywa „namiętnością płynącą z wewnątrz” (Pirandello 1960c: 50). Jeśli przyjąć za Heraklitem metaforę rzeki jako wiecznie płynącego i zmieniającego się strumienia, musielibyśmy teraz dodać, że nurt tej rzeki jest nieprzejrzysty, nieoczyszczony przez kolejne warstwy piasku czy kamieni. Logika, która by spełnić swe zadanie musi być klarowna i jasna, nie jest w stanie sprostać życiu, które jest mętne i nieprzejrzyste. „Maszynka, która nazywa się logiką, wypompowuje je [uczucie – T.S.] i filtruje. Uczucie traci od razu swoje ciepło i męty, klaruje, ostudza i oczyszcza: *i - d e - a - l i - z u - j e s i ę!* Wszystko płynie najcudowniej, no, pewnie – bo jesteśmy poza życiem, w czystej abstrakcji! Życie jest tam, gdzie jest ciepło, gdzie są męty, gdzie już nie ma logiki” (Pirandello 1960a: 339).

31.

Instytucja literatury sprawuje władzę nad formą, a więc i nad językiem. Ale, jak wynika z rozważań Pirandella, literatura jest instytucją *z i m n ą*. Litera nie jest w stanie utrzymać ciepła *ż y c i a*, racjonalność nie radzi sobie z „mętami” *ż y c i a*. A ponieważ historia powierza się literze, przechowuje się i przekazuje za jej pośrednictwem, przeto życie zawsze wymknie się z jej jurysdykcji. Zaryzykujemy: dzieło

Pirandella to ważny, arcyważny, epizod w wielkiej historii zachodniego racjonalizmu, akcentujący to, iż historia to dzieje wysiłków, na ogół niezbyt udanych, do skonstruowania świata wedle zaleceń rozumności. W zapiskach Umberto Eco można znaleźć ślad, iż właśnie to dało początek Pirandellowskiej teorii śmiechu: „Cały tekst Pirandella zmierza do [...] wykazania, że jedynym zwierzęciem, które umie się śmiać, jest właśnie to zwierzę, które z powodu swej nierozumności i zawiedzionego pragnienia przeobrażenia jej w rozumność nie ma żadnego powodu do śmiechu. A ściślej: śmieje się tylko i wyłącznie z powodów dość smutnych” (Eco 2012: 363). Tak oto włoski dramaturg wita się z tradycją Jonathana Swifta.

Roberto Esposito notuje, że dla włoskiej myśli, co najmniej już od czasu Leopardiego, racjonalność miała charakter działania immunologicznego: aby ocalić życie, oferowała terapię (przeciwko nadmiernie wybujałym namiętnościom, na przykład), ale jej środkiem (słowa, forma) była substancja na dłuższą metę życie zatruwająca¹, pozbawiająca je – to już powiedziałyby Pirandello – „ciepła i mętów”. Pisał Leopardi, że „rozum potrzebuje wyobraźni i złudzeń, które próbuje zniszczyć” (Esposito 2012: 125). Ciekawe, że Esposito pojmuje ten wątek jako stały element włoskiej tradycji intelektualnej. Cytuje wiersz Piera Paola Pasoliniego *nomen omen* zatytułowany *Popioły Gramsciego*, w którym czytamy o radości życia wciąż obecnej w głębi serc „biednych wędrowców”, którzy „wciąż jeszcze żyją w ciepłe / sprawiającym, że życie przerasta historię” (Esposito 2012: 203).

Możemy więc czytać dzieło Pirandella jako rozbudowaną próbę (słowo nie-obojętne, bowiem konotuje sprzeciw wobec gotowej, „premierowej” formy i jako takie stoi bliżej dramatu niż przedstawienia) obrony ciepła życia, a jest to wysiłek, który można podjąć dopiero wtedy, gdy uświadomimy sobie konieczność fikcji jako legitymizowanej życiem wersji rzeczywistości. Prawdy nie naprawdę, i nie-prawdy naprawdę. Gdy Dyrektor obsadza aktorów w rolach „postaci”, Ojciec protestuje: „Nawet jeżeli ten pan będzie się starał upodobnić do mnie za pomocą charakteryzacji [...], to i tak nie zdoła przedstawić mnie takim, jakim jestem naprawdę” (Pirandello 1960c: 78). Nieco dalej Ojciec przeciwstawi „prawdę pospolitą” „cudowi rzeczywistości” bardziej prawdziwemu, bowiem otwarcie uznającemu zasadę gry: „Dlaczego w imię pospolitej prawdy chcecie zniweczyć ten cud rzeczywistości, która się rodzi wywołana, przyciągnięta i ukształtowana przez samą scenę i która ma większe prawo do życia niż wy, ponieważ jest bardziej prawdziwa od was?” (Pirandello 1960c: 81). Jest więc „prawda pospolita” (*verità volgare*) niejako przygotowana i już zastygła w swym kształcie, prawda wytyczająca schemat naszego postępowania i myślenia (Henryk IV oskarża: „Zacznijcie tylko mówić! Będziecie powtarzali wytarte komunały!”; Pirandello 1960b: 182), ale jest także cud rzeczywistości (*prodigio di una realtà*) wiecznie znajdującej się w ruchu, niegotowej, rodzącej się, tworząc niespodziewane i niebezpieczne wiry.

1 Patrz rozważania filozofa (Esposito 2012: 118–120).

32.

Wraz z przyjęciem tezy o człowieku jako „bycie o nieokreślonym kształcie”, co jest konsekwencją prymatu „możliwości bytu” nad możliwościami samego indywiduum, wchodzimy w strefę nieprzewidywalnego, w której intencje działania nie pokrywają się ze skutkami. Ojciec trafia w samo sedno: „Gdyby to można przewidzieć całe zło, jakie wyniknie z uczynków, które uważamy za dobre” (Pirandello 1960c: 58). Dobro jest szczególną wartością, ale jeśli przyjąć założenie Pico della Mirandoli i Pirandella o bycie ludzkim bezkształtnym, ale i niedychotomicznym, bez pęknięcia na duszę i ciało, ducha i materię, bycie niejako nieosobowym, czy może wyraziściej będzie rzecz – przed-osobowym, wówczas dobro i inne wartości staną się elementami owego stawania się, upłynniania się, przetapiania podmiotu. Stanisław Brzozowski, przypomnijmy – uważny badacz myśli włoskiej – pisze w krótkim szkicu *Sztuka i krytyka*, że „Wartość to nie jest coś istniejącego poza człowiekiem. Wartość to jest on sam, jego istota. I to wzrastanie jego istoty, jej klęski, bóle i triumfy rodzą sztukę” (Brzozowski 1984: 181). Tak możemy pojmować dzieło Pirandella: to studium wzrastania podmiotu jako bytu, którego bez-istotowa, przed-osobowa „istota” polega na tym, że nieustannie zagrożony utratą życia (nie tylko w sensie nieuchronnej śmierci, ale przede wszystkim w codziennym podejrzeniu, że życie, którym żyje, nie jest istotnie życiem, które mu się wydaje, że życie wciąż się przed nim ukrywa), odnajduje je i chroni dopiero wtedy, gdy uświadomił sobie, że jest nie więcej, jak „możliwością bytu” (i to w sensie Pirandella raczej niż Pico della Mirandoli). Jak czytamy: „Musiała nam także grozić utrata życia, abym przyszedł do siebie i odnalazł na koniec (jeden, nikt, i sto tysięcy) drogę do ozdrowienia” (Pirandello 2011: 106). Ozdrowienie nie polega na odzyskaniu z d r o w i a, lecz (1) na świadomości choroby oraz (2) związanym z tą świadomością re-konstituowaniem struktury życia. W wyniku tego zabiegu życie okazuje się toczyć między „zdrowiem” a „chorobą” (to dwa brzegi rzeki życia, o której myślał Heraklit), bowiem obydwa te pojęcia okazują się niestabilne i względne, co więcej – przenikają się wzajemnie. W końcowych scenach dramatu Henryk IV sformułuje to następująco: „Wyzdrowiałem, proszę państwa, bo doskonale wiem, że udaję wariata – i robię to z całym spokojem! Gorzej jest z wami, co wasze szaleństwo przeżywacie w niepokoju, nie wiedząc o tym wcale!” (Pirandello 1960b: 199).

33.

Pozostaje konkluzja Vitangela Moscardy: „Nie znałem się wcale, [...] byłem w stanie jak gdyby ciągłego przetapiania, niemal płynnym, ciągłym, inni mnie znali, każdy na swój sposób, zgodnie z rzeczywistością, którą mi nadali; to znaczy każdy widział we mnie Moscardę, który nie był mną, ponieważ ja byłem dla siebie nikim; było tylu Moscardów, ilu było ich, a wszyscy bardziej realni ode mnie [...]” (Pirandello 2011: 61).

Kończąc cytowaną wypowiedź Moscarda, umieszcza się jakby poza rzeczywistością. Jak mówi, inni są bardziej realni od niego samego, który „nie miał sam dla siebie żadnej rzeczywistości” (Pirandello 2011: 61). Ale musimy rozumieć to poza w szczególny sposób: nie jest to odrzucenie rzeczywistości w geście radykalnego solipsyzmu, lecz przeciwnie – Moscarda nie ma rzeczywistości „sam dla siebie”, od samego początku bowiem, jeszcze zanim zaistniał, rzeczywistość była już wyłącznie wspólna.

34.

Prerażenie narasta: widmo zyskuje większą gwarancję trwałości bycia niż fizyczna istota. Widmo staje się fizyczne; to, co fizyczne, rozwiewa się i znika. Nie tylko jesteśmy podatni na kaprysy i nieoczekiwane konfiguracje „możliwości bytu” mogące łatwo podważyć naszą pewność wynikającą tyleż z ontologii („jestem dyrektorem”), co i społecznej hierarchii ról i funkcji („jestem dyrektorem”), ale bezpieczeństwo gwarantowane przez tę pewność łatwo zaburzą nasze własne kreacje, byty fikcyjne powołane przez nas do istnienia. Kiedy Ojciec sugeruje Dyrektorowi, iż „byłoby dobrze, aby i pan nie dowierzał swojej rzeczywistości” (Pirandello 1960c: 103), wprowadza nas w sąsiedztwo epicentrum prerażenia: nie dowierzać własnej rzeczywistości, którą „dzisiaj oddychamy” (Pirandello 1960c: 103), to otwarcie drogi aniołowi śmierci. Wszystko, co stałe (trawestując Marksa), rozwiewa się w powietrzu, staje się ledwie oparem złudzeń, byty fizycznie istniejące przechodzą niepostrzeżenie do krainy fikcyjnych cieni. Kiedy Dyrektor, chcąc obrócić wszystko w żart, pyta Ojca prowokacyjnie, czy obstaje przy tym, że jako postać sceniczna jest on „bardziej prawdziwy i realny” (Pirandello 1960c: 103) niż ona sama, ten odpowie mu „z największą powagą”: „Ależ to nie ulega najmniejszej wątpliwości” (Pirandello 1960c: 104).

Śmiech Dyrektora to śmiech tzw. zdrowego rozsądku². Naturalnym odruchem tegoż rozsądku jest odrzucenie wszystkiego, co zaprzecza jego racjom jako rzeczy niedopuszczalnej, szkodliwej, wręcz skażonej chorobą. Dywagacje Ojca na temat subiektywności świata rzeczywistego zbywa uwagą „pan jest wariat!” (Pirandello 1960c: 102). Możemy tu mówić o czymś, co nazwalibyśmy deficytem powagi w roztrząsaniu sposobu istnienia człowieka i świata, bycia człowieka w świecie, współdziałania człowieka i świata, a deficyt ten uprawomocnił lekceważenie i pogardę jako reakcję, którą dominujący porządek utożsamiał ze zdrowym rozsądkiem jako możliwym i hołubionym w porządku społecznych zachowań sposobem tworzenia zapytywania przeciwko pytaniom zmierzającym do zakwestionowania istotnych elementów owego porządku. Śmiech lekceważenia odrzucający te pytania równocześnie stawia pieczęć potwierdzającą przynależność do akceptowanych form uczestniczenia w społecznej wymianie. Jak pisze Dostojewski, to „śmiech *a propos*”, jakim ludzie śmieją się „w razie potrzeby, śmieją się z godnością” (Dostojewski 2014: 5). Pasiernica śmieje się na końcu sztuki zgoła innym śmiechem, śmiechem, który Dostojewski w tym samym tekście nazywa śmiechem „dowcipnisia”, kogoś, kto inaczej niż wszyscy dostrzegający wyłącznie „prawą i zewnętrzną stronę kulisy” widzi jej lewy, wewnętrzny bok, a tam uładzony świat Petersburga z jego „ciągniętymi się bez końca typami [...], hołotą pozłacaną i niepozłacaną [...] wydaje mu się nieskończonym, wspaniałym, ilustrowanym almanachem [...], nad którym można ziewnąć albo uśmiechnąć się do niego” (Dostojewski 2014: 7). Więcej, gdy dowcipniś Dostojewskiego jest „głosem prawdy”, nie przeszkadza to w niczym, by niekiedy „zdarzyło mu się też skłamać”, „zmetaforyzować tak, że będzie to całkowicie podobne do prawdy, że wyjdzie to nie gorzej niż niejedna prawda” (Dostojewski 2014: 8), wtedy słyszymy w tym sądzie rosyjskiego pisarza zapowiedź tego, co mówią postaci Pirandella. Nawet i do nich odnosi się uwaga Ernsta Jüngera, iż „śmiech może jednak rozluźnić tylko na chwilę, zapewnić krótkie odprężenie w pulsującym świecie. Lęk pozostaje ten sam, nawet jeśli zmieni miejsce” (Jünger 2017: 322).

2 Ograniczenia miejsca nie pozwalają na omówienie tutaj Pirandellowskiej teorii śmiechu, którą zostawił czytelnikom w esejie *L'umorismo*, teorii opartej na odróżnieniu „humoryzmu” od „komizmu”. Gdy ten ostatni zakłada pewnego rodzaju wyższość śmiejącego się nad tym, kto jest przedmiotem i przyczyną owego śmiechu, „humoryzm” rezygnuje z owego narcystycznie nachylonego dystansu na rzecz nuty współczucia i empatii pozwalających wnikać w przyczyny, dla których ktoś wydaje się nam śmieszny.

Bibliografia

- Artaud Antonin (1966): *Teatr i jego sobowtór*. Przekł. i wstęp J. Błoński. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Auerbach Erich [b.r.w.]: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. i przedmową opatrzył Z. Żabicki. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Barthes Roland (1970): *Pisarze i piszący*. Przeł. J. Lalewicz. W: R. Barthes: *Mit i znak*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 242–252.
- Braun Kazimierz (1984): *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa.
- Brzozowski Stanisław (1910): *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*. Księgarnia Polska B. Połonieckiego, E. Wende i Spółka. Lwów–Warszawa.
- Brzozowski Stanisław (1984): *Współczesna powieść i krytyka*. Wstępem poprzedził T. Burek. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Brzozowski Stanisław (1990): *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Carson Anne (2020): *Słodko-gorzki eros*. Przeł. R. Lis. Sic!, Warszawa.
- Dostojewski Fiodor (2014): *Dowcipniś*. Przeł. J. Chmielewski. „Kronos”, nr 1, s. 5–10.
- Dybel Paweł (2020): *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Eco Umberto (2012): *Pirandello ridens*. W: Idem: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*. Przeł. J. Wajs. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, s. 350–364.
- Eco Umberto (2019): *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Milaneseana w latach 2001–2015*. Przeł. K. Żaboklicki. Noir sur Blanc, Warszawa.
- Esposito Roberto (2012): *Living Thought. The Origins and Actuality of Italian Philosophy*. Transl. Z. Hanafi. Stanford University Press, Stanford, California.
- Gramsci Antonio (1983): *The Modern Prince*. Transl. L. Marks. International Publishers, New York.
- Heidegger Martin (1997): *Cóż po poecie?* Przeł. K. Wolicki. W: M. Heidegger: *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk [et al.]. Fundacja Aletheia, Warszawa, s. 217–261.
- Jünger Ernst (2017): *Wybór esejów o słowach i drzewach*. Wybrał i przeł. B. Baran. Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Kępa Jacek (2015): *Między rozumem a wolą mocy – światopogląd Tomasza Manna w latach pierwszej wojny światowej*. „Przestrzenie Teorii”, nr 24, s. 295–325.
- Mann Thomas (2001): *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.
- Mann Tomasz (2015): *Przedmowa. Rozważania człowieka niepolitycznego*. Przeł. J. Kępa. „Przestrzenie Teorii” nr 24, s. 329–354.
- Nietzsche Friedrich (1996): *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. Łukasiewicz. Postowie K. Michalski. Znak, Kraków.

- Pico della Mirandola Giovanni (1966): *Godność człowieka*. Przeł. Z. Kalita. W: *Filozofia włoskiego Odrodzenia*. Wyboru dokonał oraz wstępem i przypisami opatrzył A. Nowicki. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 137–142.
- Pirandello Luigi (1958): *Rozmowy imaginacyjne*. W: Idem: *Czarny szal i inne opowiadania*. Tłum. B. Sieroszewska. Czytelnik, Warszawa, s. 403–426.
- Pirandello Luigi (1960a): *Ależ to nie na serio*. Przeł. Z. Jachimecka. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 295–399.
- Pirandello Luigi (1960b): *Henryk IV*. Przeł. L. Chrzanowski. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 117–203.
- Pirandello Luigi (1960c): *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Przeł. Z. Jachimecka. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 23–117.
- Pirandello Luigi (1960d): *Tak jest, jak się państwu zdaje*. Przeł. J. Jędrzejewicz. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 203–295.
- Pirandello Luigi (2011): *Jeden, nikt i sto tysięcy*. Przeł. i posłowiem opatrzyła J. Ugniewska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Shakespeare William (2006): *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*. Tłum. S. Barańczak. Znak, Kraków.

Abstract

Pirandello, dunque come diffidare della propria realtà

Il testo è un tentativo di presentazione dell'estetica di Pirandello come sofisticata eredità dell'estetica delle rovine nella tradizione italiana, di cui Giovanni Battista Piranesi ne fu un grande rappresentante. Così, come afferma Umberto Eco, attraverso l'estetica è possibile osservare il cambiamento radicale del concetto di perfezione formale e completezza di un'opera d'arte nella scrittura del drammaturgo italiano. Inoltre, l'estetica permette di far provare piacere pur rappresentando la distruzione. La citazione di Diderot, in cui il filosofo francese sostiene che una bozza possa essere più bella di un dipinto già completato, poiché in esso vi è più vita e meno forma, potrebbe fungere da importante via interpretativa per l'opera di Pirandello. Così, una bozza diventa più interessante di un'opera finita. La letteratura ha il controllo sulla forma, e dunque sul linguaggio, ma come dimostra Pirandello, la letteratura è una fredda istituzione incapace di contenere il calore e il palpito della vita che sempre sfugge alla giurisdizione letteraria. L'opera di Pirandello è dunque un episodio importante nella storia del razionalismo occidentale, che critica i tentativi falliti della storia di costruire un mondo secondo i principi del funzionamento della razionalità e del buon senso.

Parole chiave: letteratura, dramma, lingua, realtà, razionalismo

Mariangela Lando

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
e-mail: mariangela.lando@unive.it
 <http://orcid.org/0000-0002-9870-3614>

Salvatore Quasimodo

La ricezione nelle antologie: il declino dopo l'apoteosi?

Abstract

Salvatore Quasimodo. Reception in anthologies: decline after apotheosis?

Is Quasimodo a writer still relevant, or do the moods of his poetry ring false? The anthological reception of Quasimodo's works seems to focus on his role as the undisputed interpreter of Hermeticism. It is Quasimodo who is placed among the main diagnosticians of the modern human condition – attributing to him a significant role in twentieth century literature, as evidenced by the international accolades bestowed upon him, which led in time to his being awarded the prestigious Nobel Prize in Literature in 1959. Deep human reflections, full of turning points, insights and original stylistic solutions, converge in his works. This paper aims to examine the anthology volumes used in secondary schools in recent decades, and to analyze the differences between the presence of Quasimodo's texts and those of other authors contemporary to him, in light of the different approaches of curators and anthologists. The author is interested both in the authorial canon proposed to students and in the functional uses of excerpts from selected works by Quasimodo.

Key words: Salvatore Quasimodo, anthology, reception, Nobel Prize

Parole chiave: Salvatore Quasimodo, antologia, ricezione, Premio Nobel

Introduzione

A pochi mesi dalla scomparsa di Salvatore Quasimodo, nel 1969 esce la raccolta *Collezione Premi Nobel* per celebrare il percorso dell'intera opera lirica dello scrittore. Il curatore Guido di Pino si sofferma ampiamente sul temperamento dell'autore:

I baleni di sguardi e di sillabe, oltre che forme della sua intelligenza erano anche il riflesso di una natura lungamente ferita e come in allarme. La sperimentazione della misura – immagine e parola – è per lo scrittore un'esperienza sempre aperta e questo genera sulla pagina, anche nei momenti di più sicuro dominio, puntuali assilli e ritocchi. Non era semplice entrare in dialogo con Quasimodo: il volto enigmaticamente fermo, i suoi occhi minuti, e come pietrificati, la vaga sottintesa aggressività della mente, all'uomo Quasimodo si arrivava soltanto forzando quella naturale maschera di diffidenza, cautamente penetrando nella regione autentica dell'artista» (Di Pino 1969: IX–X).

Questo breve passaggio delinea un aspetto che si rivelerà costante nel proseguo dell'attività poetica dello scrittore: una necessità e ricerca costante di conferme valoriali, sia di critica che di pubblico, nella sua inquieta esperienza di scrittore e di poeta del Novecento.

La ricezione antologica delle opere di Quasimodo: spunti di confronto

Il contributo prende in esame una campionatura di volumi antologici in uso per le scuole secondarie (si veda in dettaglio la bibliografia) pubblicati dalle maggiori case editrici specializzate per l'insegnamento a partire dagli anni Settanta e offre qualche spunto di analisi e di confronto sui passi delle opere quasimodiane incluse dai curatori. La ricezione antologica delle liriche del poeta siciliano, negli anni Settanta e Ottanta, continua a rimanere piuttosto salda. I volumi curati da Mario Pazzaglia hanno avuto un buon successo editoriale in quel periodo. Nell'*Antologia della letteratura italiana* (Pazzaglia 1970: 1021–1027) il curatore pone l'accento sull'autenticità e novità di espressione delle liriche di Quasimodo, incluso nella sezione *Il primo Novecento*, accanto ad Ungaretti, Saba e Montale, con una scelta di liriche che si inseriscono nel quadro della poesia contemporanea all'interno dell'Ermetismo. La ricerca dell'essenzialità della parola si coniuga con un autobiografismo

di stampo romantico. Il fluire della memoria e i rinvii alla poesia greca, di cui Quasimodo si fa interprete, si riscontrano anche nelle liriche maggiormente ancorate al periodo di riferimento. Il testo chiave proposto *Ed è subito sera* rappresenta il baricentro della produzione poetica quasimodiana, oltre ad essere celebrato come manifesto dell'ermetismo: in questa poesia sono presenti i tratti essenziali della poesia ermetica, come sintesi estrema dell'espressione ed essenzialità della parola. La riflessione sulla condizione umana si concentra sui motivi della solitudine, delle disillusioni sul tema dell'infinito e della morte, e sul difficile rapporto dell'uomo con l'esterno. L'analisi proposta verte sull'individuazione delle figure retoriche, sul lessico utilizzato e sulla ricostruzione del contesto storico-culturale in cui si inserisce la riflessione di Quasimodo sull'esistenza umana. Altra lirica inclusa è *L'eucalyptus*: qui il forte odore delle foglie evoca al poeta i profumi intensi della propria terra. Si tratta di un testo che ha un'intensa valenza ermetica legata ad un preciso clima culturale ed estetico. In *Ride la gazza nera sugli aranci* (prima prova di Italiano per l'esame di Stato del 2014) Quasimodo ancora una volta fa rivivere i ricordi attraverso un'oscillazione tra presente e passato: il paesaggio siciliano acquista via via una dimensione mitica, ma sempre reale, affidata a poche, ma efficaci annotazioni; l'incanto nasce grazie al dialettico contrapporsi di motivi. Sono proprio i contrasti e gli ossimori a rendere la lirica suggestiva. L'autore eleva il vento a protagonista della lirica: è l'entità che *spinge la luna dove dormono nudi i fanciulli*, ed è sempre il vento a incitare *il puledro sui campi umidi d'orme di cavalle*; ed è ancora il vento ad *aprire il mare, ad alzare le nuvole dagli alberi*, e a *spingere l'airone verso l'acqua*. L'immagine finale è quella della *gazza ridente, nera sugli aranci*.

Davanti al simulacro di Ilaria del Carretto è dedicata alla fanciulla scolpita da Jacopo della Quercia. Qui il poeta si rivolge a lei: *i tuoi colli – il tuo dolce tempo – parole che conosci – tu tenuta dalla terra – il mio sussulto forse è il tuo*. Se *remoti* appaiono i morti per la fanciulla, *vili e taciturni* sono i compagni del poeta. Le sofferenze e la solitudine di Ilaria sembrano essere le stesse del poeta. Con la morte della ragazza si spengono i colori delle stelle e gli stessi gabbiani infuriati lasciano le spiagge ormai desolate. Non esiste la pietà terrena, ma solo la certezza della solitudine nelle delusioni vicendevoli. Da *Giorno dopo giorno, Alle fronde dei salici* rinvia al periodo bellico e all'impossibilità di scrivere per il poeta durante il periodo dell'oppressione nazista. Si tratta di uno dei componimenti più celebri di Quasimodo che evidenzia il passaggio dalla fase ermetica a quella tormentata del dopoguerra. La fine del conflitto, infatti, non rappresenta l'inizio immediato di una nuova fase, ma si tratta di un periodo estremamente delicato in cui le ferite passate sono destinate a diventare piaghe intrise di ricordi indelebilmente dolorosi. In questo volume Quasimodo chiude l'elenco degli scrittori della letteratura fra le due guerre assieme a Saba.

La collana curata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno *Storia della letteratura italiana. Il Novecento* (1982) ha avuto un certo seguito negli anni Ottanta. Nel primo volume dedicato al Novecento, a Quasimodo viene riservato ampio spazio. Si ricorda come la raccolta *Ed è subito sera* sia diventata in breve tempo uno dei maggiori *bestseller* poetici della nostra storia. Si ripercorre la biografia del poeta e le sue salde amicizie in campo letterario, individuando nel periodo 1930–1942 il tempo più fecondo di creazione poetica.

Si pone l'accento sui rinvii alla poetica di Pascoli e D'Annunzio, per quanto concerne la prima raccolta *Acque e Terre*. Le opere seguenti, *Oboe sommerso*, *Erato* e *Apollion*, si contraddistinguono per un'adesione più salda all'ermetismo e per i rinvii alla poesia di Ungaretti e Montale. I curatori sostengono che l'esagerazione nell'utilizzo di determinati moduli espressivi – dall'impreziosimo dell'immagine, alla scomposizione surreale del corpo libero – fosse dettata dal desiderio di emulare la poesia montaliana e ungarettiana. Quasimodo però rimane ancorato alle ragioni della sua biografia.

Nella nuova raccolta, targata 1942 *Nuove poesie*, Quasimodo affronta liricamente il tema del ricordo del proprio paese attraversando un paesaggio non più solamente fisico, ma interiore. Dopo l'esperienza proficua delle traduzioni liriche greche e latine, i luoghi cari al poeta si popolano di presenze umane, che nella solitudine dell'odierno determinano una malinconica mitizzazione del passato. Le poesie incluse sono *Vento a Tindari*, *Ride la ragazza*, *Strada di Agrigentum*, *Ora che sale il giorno*. Nelle opere successive, *La vita non è un sogno*, *Il falso e vero verde* irrompe con intensa drammaticità il tema della guerra:

La forma poetica risulta più sciolta, il ritmo più cadenzato, il linguaggio più aperto e comunicativo, anche se la tensione emotiva è destinata a sfociare ora in una nobile oratoria, ora in immagini atroci, ora in modulazioni di tipo prosastico e cronachistico (nel medesimo volume: 589).

Vengono citate altre opere dello scrittore *La terra impareggiabile* dove Quasimodo ritorna alla sua amata isola e qui il percorso si tinge di impegno politico e civile. La sperimentazione, i contrasti, le intenzioni sono sempre presenti anche nell'ultimo periodo della sua produzione poetica.

Nel volume *Letteratura italiana, Storia, testi, orientamenti critici volume terzo, tomo II* (Cavallini, Marguati, Carletto 1982: 530–540) la parte dedicata a Quasimodo è piuttosto corposa. Quasimodo è incluso nella sezione *La lirica del Novecento Forme poetiche e significati esistenziali* accanto ad Ungaretti, Montale e Saba. Sono gli stessi curatori a valorizzare l'intero arco della produzione poetica dello scrittore. Quasimodo viene presentato come uno dei maggior interpreti della poesia novecentesca italiana ed europea perché celebrato come il poeta

più attento a conservare legami con una tradizione che pur egli stesso asseriva di dover superare, per cui nella sua opera si intravedono due momenti essenziali: quello della riflessione sulla parola poetica e quello del canto; entrambi i momenti sono sempre presenti in un equilibrio che, forse difficilmente, si potrebbe ritrovare in altri (nel medesimo volume: 530).

Si confermano le liriche *Ed è subito sera* e *Vento a Tindari* che valorizzano l'essenzialità del verso e rinviano a concordanze analogiche e a conclusioni epigrammatiche efficaci per rappresentare i momenti dell'esistenza. Qui i curatori evidenziano come il ricordo della terra natia consenta al poeta di tratteggiare un paesaggio in cui si mescolano geografia, cultura, antropologia e mitologia. Si tratta della terra da cui il poeta trae *le segrete sillabe*, ovvero quella *linfa* come nutrimento poetico, nel momento in cui le circostanze lo allontanano da quei luoghi cari. È una continua ricerca per combattere *l'ansia precoce di morire*. La solitudine pesa al poeta, ma Tindari rimane sempre il suo rifugio. Qui si ritrova *Oboe sommerso*, una lirica che tratta ancora una volta il tema dell'*avara pena*, attenuata in questo caso, dai *sospirati abbandoni*. Tutta la lirica è un rimando allusivo e simbolico agli elementi della natura che si intrecciano con quelli della sofferenza interiore.

Anche con *Strada di Agrigentum* l'autore rivive un pezzo della propria biografia di vita immerso nello splendido paesaggio siciliano. Le liriche quasimodiane sono dense di forza espressiva e si prestano molto ad esercizi interpretativi. Si rileva ancora una volta l'entità del vento che introduce un quadro memoriale in movimento. Sembra durevole quando muove le criniere dei cavalli, ed è un vento che *rode* e che *macchia il cuore dei telamoni lugubri*. È un vento che scalfisce anche il cuore delle sculture gigantesche. L'anima è pronta a percepire il suono del *marranzano che vibra* e si allontana verso il mare dove *Espero striscia* di mattino. Si tratta di un'immagine suggestiva che proietta il lettore in una dimensione di simbiosi tra poesia e mitologia. È inclusa anche *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*, analizzata in precedenza.

Con *Lamento per il sud* Quasimodo riprende i rinvii alle origini considerando gli anni della Guerra e della Resistenza. Il ricordo della *donna del Nord* è vivo e sovrasta quello del mare e delle canzoni popolari; sbiadisce anche il ricordo del *passo degli aironi e delle gru*; ovunque l'uomo grida il proprio dolore per le sorti della patria stanca di patire; è soprattutto il sud a subire le centinaia di morti in riva alle *paludi di malaria*, oppresso dalle catene, dalla solitudine e dall'odio dell'uomo verso il proprio simile. Come un ciclo continuo che si ripete, ecco le strade nuovamente *rosse... rosse e poi ancora rosse*. Nonostante *le acque annuvolate dalle nebbie* il finale è una conferma amorosa in cui la sera è *ancora lì ad attendere un evento nell'assurdo contrappunto di dolcezza e di furori, di lamento d'amore senza amore*.

In *Laude* si capovolge il rapporto madre figlio. Davanti ai cadaveri di Mussolini e della sua compagna in piazzale Loreto è il figlio a pregare la madre di non infierire sui morti. La donna giustifica il gesto ricordando una sorta di giustizialismo sempre esistito. Non si può cambiare la storia *dopo duemila anni di eucarestia poiché da secoli la pietà è l'urlo dell'assassinato*.

L'ultima produzione poetica di Quasimodo si allontana dall'ermetismo per abbracciare altre forme sintattiche orientate sui temi dell'impegno politico e sociale con rinvii all'infanzia. La lirica *Al padre*, capostazione alle ferrovie, si connota per il ricordo intenso del terremoto di Messina del 1908 e si rievoca una città dilaniata *tra fili spezzati e macerie*, in cui il padre passeggia lungo i binari indossando il caratteristico berretto *di gallo isolano*. Anche i *sogni* diventano *polverosi con i morti sfondati dai ferri*. La lirica è ricca di immagini allusive e simboliche: il *terremoto ribolle* come fosse un'eruzione vulcanica, l'acqua viola è un *mare avvelenato* che conferma *la scienza del dolore*. *La guerra provoca devastazione* e quel rosso sul capo del padre è *una corona con le ali d'aquila*.

Nel volume *Il materiale e l'immaginario Manuale di letteratura Ottocento e Novecento* Tomo II (Ceserani, Federicis 1997: 1405) Quasimodo è presente nella sezione biografie dove viene tracciato un profilo essenziale; dall'esordio letterario a Firenze, alle collaborazioni come redattore della rivista "Solaria", alle raccolte poetiche rigorosamente segnate in ordine cronologico, all'attività giornalistica, fino alla produzione di saggi e gli scritti sul teatro. Il volume era nato con un intento fortemente disgregante rispetto ai classici volumi antologici precedenti. In un noto intervento, *Insegnare la letteratura oggi*, ospite al Liceo "Virgilio" di Milano è lo stesso critico, però a parlare di progetto fallimentare e di sconfitta. *Il materiale e l'immaginario* era nato in un periodo di grande fervore intellettuale con la possibilità di attingere agli studi storici e antropologi. Un progetto fortemente voluto come impulso alla strutturazione comparatistica, ma Ceserani evidenziava come nelle scuole fossero tornati i manuali tradizionali poco interessati al rapporto tra cultura, letteratura e società.

Nell'antologia *Lo spazio nel testo Tra forma contenuti e storia Percorsi di lettura per fare italiano nel biennio* (Fattori, Roncoroni, Sboarina 1996: 404–406), di Quasimodo è inclusa *Ora che sale il giorno* tratta da *Ed è subito sera* nella sezione *La lingua della poesia* che include anche Ungaretti e Campana. Si privilegia, anche in questa antologia, una delle poesie cardine dell'ermetismo, dalla sintassi piana e lineare, funzionale all'esigenza di esprimere gli aspetti più riservati e umbratili della vita. Il *leitmotiv* della lirica è il senso di solitudine che accompagna il poeta nei ricordi della persona amata percepita *più lontana della luna*. I nuclei meditativi sono ricchi di struggente malinconia. La dolcezza del paesaggio lombardo è colta nell'ora in cui alla notte succede il giorno e tutto ciò suscita nella mente del poeta il rinvio alla terra natia e dei suoi *compagni dentro quelle vecchie mura*. Gli esercizi

vertono sul tema centrale della lirica, sull'individuazione dei nuclei concettuali, sull'analisi strutturale, di lessico e metrica.

Nel volume uscito per la Garzanti, *Il Novecento, Scenari di fine secolo* vol. I (Borsellino, Felici 2001: 889–891) la sezione *Filologia e poesia nella versione del classico: il caso Quasimodo* è collocata all'interno di un interessante *Dialogo sul confine La traduzione della poesia*: qui si parla di Quasimodo ricordando la sue cospicue e originali traduzioni. Il dibattito teorico sul tema della traduzione si presenta negli anni Duemila piuttosto spinoso. Le prime versioni di Quasimodo sui lirici greci appaiono nel 1938, dapprima su riviste e, in seguito, in una prima silloge, nel 1940. I curatori ricordano come Quasimodo si dedicasse alle traduzioni avvalendosi di una particolare capacità di penetrare il testo

forzando l'arco dalla parte dell'imitazione e dell'autonomia inventiva. Accadeva, di fatto uno sfrangiamento del testo, delle sue immagini e dei suoi pensieri, nello specchio d'acqua della poesia propria del traduttore (nel medesimo volume: 890).

Le traduzioni del poeta siciliano secondo i curatori, hanno il pregio di trasformare la lingua del testo originale attraverso una ritmica rappresentazione del pensiero; le traduzioni vengono proiettate in uno schermo dove la lingua e la ricerca poetica si coniugano in modo esemplare.

Della stessa e fortunata collana, vol. II, di Quasimodo si descrivono le principali raccolte: *Acque e terre, Ed è subito sera, Giorno dopo giorno*. Spicca la critica a cura di Montale riguardo la raccolta *Acque e terre*:

Una poesia che tende ad alzarsi con la leggerezza del respiro per ritrovare, attraverso semplici inflessioni di voce e impreviste, ma accettate, fortune d'architettura e di stile, quella patina di distacco, quel sereno acume dell'intelligenza che furono dei classici (medesima collana vol. 2: 689).

Molto ampia, in questo volume, è la presentazione della raccolta *Ed è subito sera*. Si evidenziano una continua verifica e ripresa dei testi simile alla modalità ungarettiana e alcune criticità: il divario cronologico che divide le varie parti dell'opera e una discontinuità del tono poetico. Alcune poesie vengono considerate troppo criptiche, o esageratamente sobrie ed eleganti, mentre si confermano costanti i motivi tipici della poesia quasimodiana: l'evento contingente che si carica di sacralità, le vibrazioni attribuite al paesaggio avvolte nel mistero, il senso della solitudine esistenziale e, in particolare, la condizione di esule dalla propria amata terra natia. Quasimodo, secondo i curatori, vive un incoraggiante dualismo formale poetico che lo avvicina alla poesia di Valery e Ungaretti.

Nel fortunato volume *Testi nella storia Il Novecento* vol. 4 (Segre, Martignoni 2000: 925–929) Quasimodo è presente nella sezione dedicata all’ermetismo e convive con Gatto, Sinisgalli, Betocchi e Luzi. In questa antologia si pone l’accento sull’alterna fortuna del poeta, passato dalla triade poetica per eccellenza con Ungaretti e Montale, al declino causato da alcuni giudizi critici che tendono a valorizzare più le traduzioni elevandole al culmine della carriera di Quasimodo. L’attività poetica viene descritta come “arguzia intellettualistica e banalità sentimentale” (nel medesimo volume: 925). Sul piano linguistico si pone l’accento sugli specifici contrassegni formali tipici del linguaggio, sul gusto spiccato per analogismi e metafore, sull’utilizzo di sinestesie necessarie per lo sviluppo del testo poetico. Si accenna all’influenza della poetica di Neruda che avrebbe influenzato Quasimodo sul piano tematico e formale e di una nuova ricerca di poesia corale, comunicativa ed epica ricca di concretezza e realismo. Anche in questa antologia si confermano alcune scelte precedenti: *Vento a Tindari e Terra* con l’inclusione di *Ai quindici di piazzale Loreto*.

Nel volume *Testi e percorsi della letteratura italiana* (Marchese, Grillino 2000: 1000) nella sezione *La violenza nella storia* dedicata a Quasimodo, Risi, Montale, Luzi e Caproni è inclusa una sola lirica di Quasimodo, *Quasi un epigramma* tratta dall’opera *La terra impareggiabile*, nona raccolta poetica quasimodiana. I curatori scelgono di privilegiare una poesia estranea al periodo ermetico, appartenente alla seconda *maniera* del poeta, una lirica simbolo dell’impegno politico-morale, in linea con la partecipazione e l’attivismo in difesa della pace. Interessante la premessa che offre un quadro d’insieme sul ventesimo secolo, identificato come quello più violento di tutta la storia dell’umanità. Si cita il filosofo Berlin e il premio Nobel Goldin perché entrambi affrontano il problema di una violenza senza confine. Si riflette anche sulle gravi violenze provocate dagli stupri, dall’emarginazione, dalla disoccupazione e dalla miseria in tutte le numerose situazioni in cui gli individui o i gruppi hanno imposto con la forza il proprio dominio, i propri interessi, noncuranti delle sofferenze che causavano con le proprie azioni. La lirica, uscita nel 1958, affronta il tema della condizione umana: l’uomo diventa il *contorsionista melanconico e zingaro* che a tratti mostra segni di dignità rialzandosi per affrontare le avversità esistenziali. È l’uomo *anonimo* che spera che qualche imprevisto giunga a modificare la propria vita, ad esempio con una vincita (*bel colpo alla Sisal*) o attraverso azioni caratterizzate da furbizia e casualità fortuita. I curatori pongono una serie di quesiti, partendo da una mancata presa di coscienza della violenza collettiva come incubo costante nella vita degli uomini e sulle necessarie riflessioni a riguardo.

Nel volume *Testi e storia della letteratura* (Baldi, Giusso, Razetti, Zaccaria 2011: 545–554) la presenza delle poesie di Quasimodo è molto salda. Quasimodo viene identificato come interprete assoluto dell’ermetismo. La parte dedicata a Gatto,

a Sinisgalli e a Luzi è meno cospicua. Si sottolinea l'evoluzione stilistica e tematica del dopoguerra che Quasimodo abbina ad una ricerca di soluzioni epiche e corali di matrice diversa rispetto alla produzione precedente. La poesia di Quasimodo diventa quindi anche uno strumento di testimonianza politica e di polemica sociale. Si conferma la presenza delle liriche *Ed è subito sera* e *Vento a Tindari*: Tindari è il luogo caro al Quasimodo poeta. Qui i curatori non associano il ricordo solo ad una geograficità ben precisa, ma ad un bisogno di temperare racconto e poetica dell'anima. La poesia rimane l'unica fonte di vera consolazione per evitare la tentazione di morte: il luogo siciliano rappresenta per Quasimodo un ritorno alle origini nella speranza di un recupero della propria identità perduta. Gli esercizi proposti spaziano dalla parafrasi, alle possibili connotazioni positive o negative della lirica, al lavoro lessicale che connota i vari ambienti di vita, all'analisi da un punto di vista sintattico, ai possibili collegamenti con altri autori ermetici coevi.

Altra poesia inserita nel volume antologico è *Alle fronde dei salici* da *Acque e terre*. Si tratta di una lirica intensa dove il canto del poeta si identifica come un muto lamento di fronte all'orrore della guerra. Nei primi versi si riprende un luogo del salmo CXXXVI che esprime il lamento degli Ebrei per il dolore del loro esilio in Babilonia e in parallelo *il piede straniero* ovvero l'occupazione di Milano da parte delle truppe naziste dopo il 25 luglio 1943, quando ebbe inizio la Resistenza. In questa raccolta si intravede una nuova strada intrapresa dal poeta che amplia lo sguardo d'osservazione altrui abbracciando una solidarietà d'intenti collettiva. La poesia, quindi, si rivela come forma comunicativa efficace per rappresentare la situazione vissuta dal poeta. Gli esercizi vertono sulla comprensione, sulle analogie e differenze, sulla tipologia di lessico utilizzata, sugli elementi chiave che identificano la natura presenti nel brano, e su quale significato si possa ricavare dalla lettura globale del testo. Nel volume è presente anche una lirica tratta da *Lirici greci* intitolata *A me pare uguale agli dei*. Si tratta della traduzione di una poesia di Saffo, in cui emerge l'utilizzo della dislocazione sintattica in cui Quasimodo prima anticipa e poi posticipa un elemento del verso riprendendolo attraverso un pronome. L'analisi verte proprio sulla comparazione con la versione di Saffo e gli apporti originali, quasi azzardati di Quasimodo. L'ultima lirica inserita nel volume *Che vuoi, pastore d'aria?* è considerata una poesia dai toni inquieti e misteriosi. Il paesaggio è sempre quello siciliano che rinvia allo specifico *richiamo dell'antico corno dei pastori, aspro sui fossati bianchi di scorze di serpenti*. L'accostamento lessicale in contrasto segna il momento di incertezza che coincide con l'irrompere delle forze della natura. Gli ultimi versi rinviano alla donna amata che appare vicina al poeta (*tu con me*), ma anche distante (*tu non odi...*). L'analisi complessiva verte sulla ricerca nel testo di immagini ricorrenti del mondo della natura; si invita alla riflessione sul trascorrere del tempo e sul concetto di morte.

Nell'antologia *Il narratore* (Zordan 2007: 507) nella sezione *Gli strumenti del poeta Il verso, la strofa, la rima* di Quasimodo viene scelta la poesia *Già la pioggia è con noi* da *È subito sera*. Si tratta di una lirica in cui Quasimodo descrive il mutamento stagionale di un particolare *locus amoenus*: il laghetto lombardo, il fieno degli orti, accanto ad una temporalità che si colora spesso di malinconia e di tristezza. Si tratta di un anno che accetta passivamente (*senza un lamento, senza un grido*) il passaggio e la fine (*bruciato*). Il termine è segnato dalla pioggia che irrompe a squarciare il silenzio e il poeta è lì ad ascoltarla e a rendere meno doloroso il momento giunge la condivisione (*la pioggia è con noi*).

Nel volume *Manuale di letteratura italiana contemporanea* (Casadei, Santagata 2007: 356–359) *Alle fronde dei salici* gli autori presentano una breve biografia dell'autore e indirizzano l'attività poetica quasimodiana sui binari interpretativi dell'impegno civile e della partecipazione esplicita. Secondo i curatori, gli esiti sono affidati all'energia del risentimento etico e dell'emozione a forti coloriture espressive. Sono incluse due sole liriche: *Vento a Tindari*, descritta tra passato e presente, un tempo dolce rifugio protettivo è ora luogo che provoca sensazioni di paura e di angoscia. Alla durezza dell'esilio si contrappone la ricerca di un'armonia racchiusa nel mito della terra natia e *L'eucalyptus*.

Anche nel volume *La scrittura e l'interpretazione* (Luperini, Cataldi, Marchiani, Marchese 2011: 111–118) la parte dedicata a Quasimodo è piuttosto corposa. Lo scrittore siciliano è incluso nella sezione *L'ermetismo e dintorni Quasimodo Gatto e Betocchi*. Si ripresentano le stesse liriche citate nei volumi precedenti, *Ed è subito sera*, *Davanti al simulacro di Ilaria del carretto*, *Ride la gazza nera sugli aranci*, *Alle fronde dei salici*, *A me pare uguale agli dei* con l'aggiunta di *Milano, agosto 1943*: quest'ultima lirica rievoca il tragico bombardamento del capoluogo lombardo. Nel dolore più profondo, Quasimodo descrive i momenti del post bombardamento. Si tratta di un dolore totalizzante, che paralizza perché è invano cercare tra la polvere un cenno di vita: *i vivi non hanno più sete e i morti giacciono gonfi e rossi* tra le macerie.

Nel volume *Il Novecento Letteratura Letterature* (Armellini, Colombo 2007: 141–143) Quasimodo convive con Luzi e Sereni ed è presente con una sola lirica, *Dormono selve* tratta dalla raccolta, *Oboe sommerso*: anche in questa lirica i sapori della propria terra si mescolano con i ricordi, in questo caso piuttosto dolorosi. Le parole utilizzate da Quasimodo esprimono un dolore acuto mescolato ad una inquietudine interna che il poeta fatica a dipanare: rivolgendosi alla propria terra, lo scrittore si sente *disabitato* pur nella consapevolezza di essergli rimasto fedele *gemendogli accanto*; si tratta di una terra che non è mai riuscita a penetrare la sua anima, pur in una visibilità ossessiva sempre onnipresente, *presagio di durevole pena*, una terra che gli *moriva sulle acque* e che egli non sa odiare, seppur le

proprie emozioni siano associate ad una tempesta interiore, ovvero ad un *cuore d'uragano*.

Gli esercizi vertono sull'interpretazione della lirica e sugli elementi di stile già enunciati in precedenza.

Nell'antologia edita dalla SEI *Gli anni in tasca* Vol. I (Barabino, Marini 2014: 567–571) sono incluse due liriche, *Specchio* e *Alle fronde dei salici*. La prima si presenta come un inno alla primavera: le gemme fiorenti risvegliano il tronco secco che *pareva già morto*. Il miracolo primaverile si ripresenta e per il poeta equivale ad un miracoloso evento: l'acqua rispecchia e rende il cielo di un azzurro intenso; il verde irrompe a *spaccare* quella *scorza* indurita. La rinascita è possibile. Si tratta di una poesia di facile ascolto e comprensione. *Alle fronde dei salici* è già stata analizzata in precedenza.

Riflessioni conclusive

Salvatore Quasimodo ha attraversato fasi di successo alterne da un punto di vista della critica: all'inizio del proprio percorso artistico è stato celebrato come uno dei rappresentanti più autorevoli dell'ermetismo italiano, consacrato soprattutto nel periodo di massimo splendore, culminato con la conquista del premio Nobel per la letteratura nel 1963. La ricezione antologica delle opere di Quasimodo rimane piuttosto salda e corposa fino agli anni Settanta e Ottanta. La poesia contemporanea gli riconosce un periodo di notevole spessore stilistico e culturale grazie alla fase ermetica, in cui si celebra Quasimodo come uno degli esponenti più importanti. Gli anni dal 1930 al 1942 sono considerati quelli più fecondi rispetto all'intera parabola quasimodiana. Lo scrittore, pur condividendo uno spazio antologico accanto a Ungaretti e Montale, è considerato un innovatore. Le sue liriche sono riconoscibili e si collocano al di sopra di altri autori coevi quali De Libero, Gatto e Sinigalli. Dopo la conquista del premio Nobel, per Quasimodo, inizia un periodo oscillante durante il quale il suo nome viene tenuto in disparte, quasi in soggezione, e diventa oggetto di gravi pregiudizi, che si riveleranno condizionanti per tutto il proseguo della sua collocazione antologica. Le testimonianze riportano quanto lo stesso Quasimodo fosse dispiaciuto di ricevere consensi per la sola opera di traduttore e fosse meno valorizzato come autore di liriche, pur trattandosi comunque di opere dal timbro innovativo importante. Si parla di un Quasimodo consapevole di alcuni giudizi critici non lusinghieri e di altri piuttosto positivi: "Ha certo dato più assai di ciò che le nostre voci non sono riuscite a riconoscere" (Cecchi, Sapegno 1982: 150). In grado di superare gli ambiti di una poesia dalla

struttura superficiale e dalla sillabazione astratta, Quasimodo ha regalato temi e motivi poetici più concreti, tutt'altro che accademici. La guerra, il tempo dell'occupazione nazista, gli echi delle rovine del mondo si coniugano con una volontà più decisa a riconsiderare l'uomo. Quasimodo ha saputo affrontare e interpretare una nuova coscienza poetica, nel rispetto costante di quelle che erano state le sue prime ambizioni critiche. In altre parole, si era arricchita la coscienza dell'uomo, così come si era ampliato il panorama delle sue evocazioni. Contini ha sottolineato come ad essere stata trascurata dalla critica sia stata la seconda stagione del poeta, la quale, alla luce di un esame obiettivo, "risulta essere la più ricca e quella in cui il poeta trova maggiormente la propria dimensione, una propensione poetica dai toni più decisi e meno soggetti a speculazioni sentimentali" (nel medesimo volume: 151). Alcuni critici adducono questa alternanza di giudizi nei confronti della poesia quasimodiana all'impatto della sua attività di traduttore, ma tradurre per Quasimodo significava sperimentare, scartare ed eliminare.

Nei volumi antologici degli anni Settanta e Ottanta è trattata ampia parte della produzione poetica dello scrittore, anche se si tende a privilegiare le prime raccolte poetiche, ovvero quelle che includono in particolare *Ed è subito sera* e *Vento a Tindari*. Negli anni Ottanta Quasimodo è ancora uno dei maggiori interpreti del panorama letterario italiano ed europeo e celebrato come innovatore della poetica tra essenzialità del verso, concordanze analogiche e conclusioni epigrammatiche. Il ricordo della propria terra è vivo e consente a Quasimodo di ridare vita a quadri memoriali molto intensi. La parte stilistica e metrica è particolarmente ricercata e di grande effetto; le persone e i luoghi del passato rivivono nelle liriche perché spesso il poeta si immedesima nelle sofferenze e nelle solitudini provate. Il tempo scorre in una diacronia poetica che riassume i momenti salienti di Quasimodo: gli anni della Guerra e della Resistenza tingono qualche ricordo amoroso o paesaggistico; si stagliano le differenze sociali e culturali tra il Nord e il Sud. In questi volumi antologici trovano spazio anche altre liriche, come ad esempio *Oboe sommerso*, dove i rimandi allusivi e simbolici agli elementi della natura si coniugano con quelli della sofferenza interiore e *Strada ad Agrigentum*, dove il paesaggio siciliano è presentato tra mito, poesia e biografia delle proprie origini. I temi del ricordo, associati alla sofferenza e alla solitudine, fanno parte della vita di Quasimodo il quale, anche nella fase più matura si trascina una zavorra dolorosa dal significato civico e politico. Quasimodo la vive sempre come un'incombenza lacunosa che cerca di esternare attraverso la propria poetica. In questi volumi si valorizza anche l'ultima produzione poetica di Quasimodo.

Le antologie degli anni Novanta e inizio millennio tendono a selezionare maggiormente le poesie di Quasimodo elevando ancora una volta l'ermetismo come punto vitale della percorso poetico dello scrittore; da un punto di vista stilistico, non è più la rima il mezzo espressivo prescelto, ma il rapporto tra parole e immagini,

e le allusive risposdenze musicali e foniche a rivelarsi come nuova creazione poetica. Interessante è il tentativo del volume inserito nella collana Cecchi – Sapegno, in cui si discute sul caso Quasimodo all'interno di un interessante *Dialogo sul confine*. Si valorizzano le traduzioni quasimodiane e si accenna ad un dibattito teorico sul tema. Le traduzioni finiscono per modificare la lingua del testo originale, ovvero ciò che i critici considerano iconica e ritmica rappresentazione del pensiero, giungendo a coniugare lingua e ricerca poetica in modo esemplare. Le liriche antologizzate appartengono alle maggiori raccolte poetiche, *Ed è subito sera*, *Giorno dopo giorno* ed *Acque e terre*.

In altri volumi antologici di inizio millennio, i critici vedono nella poetica quasimodiana un rinvio sistematico alla modalità ungarettiana e alcune incongruenze tra il divario cronologico tra le diverse sezioni di alcune sue opere che risultano troppo vaste e una discontinuità di toni poetici. Si iniziano a percepire alcune prese di posizione critiche che tendono ad evidenziare aspetti difformanti e discontinui nell'attività poetica di Quasimodo: alcune liriche vengono interpretate come troppo criptiche, mentre si confermano costanti i motivi tipici della poesia quasimodiana: l'evento contingente ricco di sacralità, le descrizioni paesaggistiche avvolte nel mistero, i temi presenti: da quello della solitudine, alla condizione di esule lontano dalla terra natia. Si confermano gli aspetti tematici e retorici che avvicinano la poesia di Quasimodo a quella ad esempio di Valery e Ungaretti. Anche nel volume curato da Segre e Martignoni si percepisce un cambiamento di analisi sulla poetica quasimodiana incentrata troppo, secondo i curatori, su una notevole abilità retorica e maniera intellettualistica. Si ridimensionano le scelte sulle liriche privilegiando il primo periodo legato indissolubilmente all'ermetismo, ad eccezione di qualche volume che invece intravede in alcune liriche, come ad esempio con *Quasi un epigramma*, diverse possibilità di aggancio attuale rispetto al tema della violenza nella storia passata e nel nostro presente martoriato ancora da guerre, soprusi ed emarginazione diffusa.

Si ritorna, dopo un decennio alterno, attraverso alcuni curatori di successo editoriale, a ripresentare Quasimodo valorizzandolo non solamente come esponente di rilievo dell'ermetismo, ma come poeta in grado di padroneggiare ampiamente gli strumenti stilistici e di contenuto sulla condizione umana. L'essenzialità della parola consente quindi, per questi curatori, una vera rappresentazione dell'interiorità umana ed esistenziale. Le disillusioni e l'impenetrabile rapporto dell'uomo con l'altrui consente al poeta di ricostruire i contesti da cui sgorgano l'essenza del nucleo poetico e le situazioni storico-culturali in cui si inserisce la riflessione di Quasimodo sull'esistenza umana. La poesia diviene quindi l'unica forma consolatoria per evitare il baratro mortale. Ritornano le liriche di forte impatto emotivo come *Vento a Tindari*, *Ed è subito sera*, *Alle fronde dei salici* dove il canto del poeta si identifica come un muto lamento di fronte all'orrore della guerra. Da segnalare

anche la presenza in più volumi della lirica *A me pare uguale agli Dei*, traduzione originale di una poesia di Saffo. Qualche curatore evidenzia anche l'attività di redattore di Quasimodo, che consente allo scrittore di farsi conoscere e apprezzare. In alcuni volumi si includono altre scelte singole come *Dormono selve* tratte da *Oboe sommerso*, *Specchio da Acque e terre*, *Già la pioggia è con noi* tratta da *Ed è subito sera*.

La ricezione dei passi tratti dalle opere di Quasimodo, da questa prima indagine, appare quindi oggi piuttosto presente, seppur maggiormente ancorata alle prime raccolte poetiche. Rimangono diversi lati oscuri da dipanare: quanto, ad esempio, la volontà di emergere come poeta rappresentante dell'ermetismo italiano abbia finito per incidere negativamente sul desiderio di Quasimodo di essere stimato anche per gli altri percorsi artistici ancorati a sperimentazioni originali e nuove prove poetiche. L'appartenenza geografica e culturale, il rinvio costante alle proprie origini, gli aspetti legati indissolubilmente alla solitudine, al ricordo delle persone amate, all'alienazione della condizione umana, ai patimenti derivanti dalla guerra, ha condizionato la scelta dei curatori antologici. Se ciò valorizza e rende alcuni dei nostri poeti i più rappresentativi del tema considerato – Ungaretti su tutti – la sensazione su Quasimodo è quella di una forzatura di collocazione antologica di cui il primo ad essere insoddisfatto di ciò è proprio il poeta stesso. Sondare allora la biografia, analizzando epistolari e testi rimasti in ombra rispetto ad altre raccolte celebri, ci sembra il modo migliore per omaggiare questo nostro grande poeta del Novecento. Secondo Michele Tondi curatore della parte su Quasimodo nel volume *Letteratura italiana contemporanea* lo scrittore ha saputo

cogliere, anche se non sempre col sostegno di una salda consapevolezza ideologica, ma certo con una disponibilità umana straordinaria, la crisi dell'uomo contemporaneo e il suo cammino, non privo di soste o di arretramenti, verso un approdo positivo: questo è ciò che ci consegna la sua poesia. (Mariani, Petrucciari 2006 vol. 3: 252).

Bibliografia

- Armellini Guido, Colombo Adriano (2007): *Il Novecento*. Zanichelli, Bologna.
Baldi Guido, Giusso Salvatore, Razetti Mario, Zaccaria Giuseppe (2011): *Testi e storia della letteratura*. Vol. 3. Paravia, Torino.
Barabini Andrea, Marini Nicoletta (2014): *Gli anni in tasca Poeti e prosatori del Novecento*. SEI, Torino.

- Bonino Davico Guido (2008): *Novecento italiano I libri per comporre una biblioteca di classe*. Einaudi, Torino.
- Borsellino Nino, FELICI Lucio (2001): *Il Novecento, Scenari di fine secolo*. Vol. 1. Garzanti Firenze.
- Casadei Alberto, Santagata Marco, (2006): *Manuale di letteratura italiana contemporanea*. Laterza, Roma.
- Casadei Alberto, Carotti Laura, Santagata Marco, Tavoni Mirko (2008): *Il filo rosso Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*. Laterza, Roma.
- Cavallini Giorgio, Marguati Livio, Carletto Mario (1982): *Letteratura italiana. Storia, testi, orientamenti critici*. Vol. 3, T. 2: *Il Novecento*. Bulgarini, Firenze.
- Cecchi Emilio, Sapegno Natalino (1982): *Storia della letteratura italiana Novecento*. Garzanti, Milano.
- Ceserani Remo, Federicis Lidia (1994): *Il materiale e l'immaginario, Manuale di Letteratura Ottocento e Novecento*. T. II. Loescher Editore, Torino.
- Di Pino (1969): *Salvatore Quasimodo*. Collezione Premi Nobel, Mondadori, Milano.
- Fattori Andrea, Roncoroni Federico, Sboarina Margherita (1996): *Lo Spazio del testo tra forma contenuti e storia*. Mondadori, Milano.
- Luperini Romano, Cataldi Pietro, Marchiani Lidia, Marchese Franco (2011): *La scrittura e l'interpretazione*. Palumbo Editore, Palermo.
- Marchese Riccardo, Grillini Andrea (2000): *Testi e percorsi della letteratura italiana*. La Nuova Italia, Milano.
- Mariani Gaetano, Petrucciani Mario (2006): *Letteratura italiana contemporanea*. Vol. 3. Editoriale Scuola, Roma.
- Onofri Massimo (2005): *Il secolo plurale profilo di storia letteraria*. Zanichelli, Bologna.
- Pazzaglia Mario (1970): *Antologia della letteratura italiana*. Vol. 3. Zanichelli, Bologna.
- Segre Cesare, Martignoni Clelia (2000): *Testi nella storia*. Mondadori, Milano.
- Zordan Rosetta (2007): *Il narratore Antologia*. Fabbri Editore, Milano.

Abstrakt

Salvatore Quasimodo


Recepcja w antologiach: schyłek po apoteozie?

Czy Quasimodo jest nadal aktualny, czy nastroje jego poezji nie brzmią fałszywą nutą? Antologiczna recepcja dzieł Quasimoda wydaje się koncentrować na jego roli niekwestionowanego interpretatora hermetyzmu. Wśród głównych diagnostów kondycji współczesnego człowieka umieszcza się właśnie Quasimoda – przypisując mu znaczącą rolę w literaturze XX wieku, o czym świadczą nadane mu międzynarodowe wyróżnienia, które doprowadziły do przyznania mu z czasem prestiżowej literackiej Nagrody Nobla w 1959 roku. W jego twórczości zbiegają się głębokie ludzkie refleksje, pełne punktów zwrotnych, spostrzeżeń i oryginalnych rozwiązań stylistycznych. Artykuł

ma na celu zbadanie tomów antologicznych wykorzystywanych w szkołach średnich w ostatnich dziesięcioleciach, a także analizę różnic między obecnością tekstów Quasimoda, a innych współczesnych mu autorów, w świetle odmiennych podejść kuratorów i antologistów. Autorkę interesuje zarówno kanon autorski proponowany uczniom, jak i funkcjonalne użycia fragmentów wybranych dzieł Quasimoda.

Słowa kluczowe: Salvatore Quasimodo, antologia, recepcja, Nagroda Nobla

Józef Olejniczak

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
e-mail: jozef.olejniczak@us.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-6831-5100>

Miłosz Północ – Południe (intuicje i fragmenty)

Abstract

Miłosz North – South (intuitions and fragments)

The author interprets Czesław Miłosz's poetry, following the Italian traces left in it. These are both echoes of travels to Italy and traces derived from reading Italian writers, fascination with painting, architecture and the landscape shaped by man. All these traces introduce the most important motifs of the poetry of the author of "Gucio Enchanted," as well as the essential elements of the literary tradition for this poetry. They are also an image of the evolution of Miłosz's poetics. The essay is written in the poetics of the fragment. Rather than drawing unambiguous conclusions, its author shares his interpretative intuitions. He carries out a careful inquiry into the secrets contained in Miłosz's poems rather than presenting definitive answers. In a way, it "invites" you to study the poems of the author of "Three Winters." These Italian "traces" lead, however, to the conclusion about the coherence of Miłosz's poetic work.

Key words: Czesław Miłosz, Italy, trace, trail, poetics of the fragment

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, Italia, ślad, trop, poetyka fragmentu

1.

Nie ulega wątpliwości, że Czesław Miłosz jest w duchu tradycji romantycznej „poetą Północy”, chociaż przecież ten wielki admirator dzieła Adama Mickiewicza był równocześnie wielkim krytykiem romantycznej myśli i romantycznej poezji. Być może wpływ na taki stosunek do romantyzmu miały nauki Tadeusza Juliusza Krońskiego „Tygrysa”, o którym w *Rodzinnej Europie* pisał, że: „choć wyszydzał romantyzm, był romantykiem” (Miłosz 1986: 226). Albo wyznawał w 1987 roku: „Uświadomiłem sobie, że jestem prometejskim romantykiem, któremu wpojono wiarę w szczególne powołanie, bo stara się »zjadaczy chleba w aniołów przerobić«...” (Miłosz 1990: 122). Bez wątpienia też romantyczna opozycja Północ – Południe w znacznej mierze organizuje wyobraźnię poetycką autora *To*. Już w wierszu pt. *Ptaki*, otwierającym tom *Trzy zimy*, można przeczytać taką frazę:

Schodzi uczeń marzenia na północne kraje,
Miłosz 2011: 57

a później wiele razy poeta akcentował swoją przynależność do „kultury Północy”, chociażby poprzez adorację Emanuela Swedenborga w *Ziemi Ulro* czy w takiej frazie z *Hymnu o perle*:

Nie wybierałem Kalifornii. Była mi dana.
Skąd mieszkańcowi północy do sprażonej pustki?
Miłosz 2011: 727

Jeszcze jeden argument na rzecz tezy o obecności romantycznej z natury opozycji Północ – Południe znajduję w wierszu z 1986 roku (*Epitafium*), aluzyjnym do utworu późnorenesansowego poety Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, będącego z kolei parafrazą słów wiersza Ianusza Vitalisa z Parmy (cytat z niego wykorzystałem jako *motto* do niniejszego szkicu), w którym wyrażone jest zwątpienie, nie w znaczenie kulturotwórczej i cywilizacyjnej roli Rzymu jako centrum świata, a w sposób, w jaki ta cywilizacyjno-kulturowa „misja” była wypełniana i jaką rolę w historii odegrała. Czy „warto” szukać Rzymu w Rzymie – pyta podmiot wiersza – skoro celebrował imperia, ich „wojska, święta i parady”, a:

My słyszymy w powietrzu płacz więzionych ludów,
Które konania bestii widzieć nie zdążyły
[...]

Dla nich drewniane tarcze, kruche bogi z gliny
 I czas, z jego wzgardliwym a nierychłym sądem.
 Miłosz 2011: 926

Jednak nie budzi też wątpliwości przywiązanie tej poezji do elementów tradycji kultury judeochrześcijańskiej łączonej z „kulturą Południa” – Palestyną i Italią (a dokładniej z Jerozolimą, Watykanem i Rzymem). Kultury niejako ingerującej w świat magii i pierwotnych wierzeń Północy, co zostało opowiedziane w *Dolinie Issy*. Jest w tej poezji zachowana pamięć o Południu, przykładem pochodzący z 1937 roku wiersz *Siena*, w którym mowa o tym, że „Siena [...] nie pamięta” (Miłosz 2011: 150). A w być może najważniejszym wierszu o Zagładzie napisanym w języku polskim (*Campo di Fiori*) – oczywiście obok wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* z tego samego tomu noszącego ważny tytuł *Ocalenie* – przestrzeń metaforycznie przemieścił Miłosz na centralny rzymski plac i miejsce szesnastowiecznej kaźni Giordana Bruna (zob. Miłosz 2011: 192–194). W końcu w poemacie *Świat (poema naiwne)* w „objaśnieniach ojca” poeta „objaśnił” swoje rozumienie centrum świata – to Rzym i Watykan:

Za nimi, w słońca żółtego kąpeli
 Italia leży niby talerz modry.

Z pięknych miast, których wznosi się tam wiele,
 Rzym rozpoznacie, chrześcijaństwa stolicę,
 Po tych okrągłych dachach na kościele,
 Czyli Świętego Piotra bazylice.

Miłosz 2011: 200

W fabule poematu wiersz pełni istotną funkcję na dwóch co najmniej płaszczyznach – ustanawia patriarchalną relację rodzinnego domu dziecięcych bohaterów i po prostu hierarchię porządku świata, z chrześcijaństwem, Rzymem-Watykanem jako jego centrum ustanawiającym i regulującym porządek świata/Europcy/cywilizacji Zachodu, co z perspektywy przełomu lat 2021/2022 zdaje się „szlachetnym”, ale jednak złudzeniem – „Papieżstwo jak skała, na której mogą schronić się czyści” (Miłosz 1990: 31). Ale dostrzegam w cytowanym fragmencie także jednoznaczny deklarację przynależności „poety Północy” do cywilizacji Zachodu utożsamianej z chrześcijaństwem, czyli kulturą Południa. Jakiś ślad tej przynależności znajduję również w wierszu *Pożegnanie*, w którym pośrednikiem aktu pojednania jest Werona, opowieść o Romeo i Julii oraz William Szekspir, tradycja więc jednoznacznie romantyczna (zob. Miłosz 2011: 225–226). Ale niewiele lat później, w wierszu *W Mediolanie* poeta mówi o oddaleniu od Italii jako poetyckiej inspiracji:

Jakże daleko te moje i nie moje lata,
Kiedy o Italii pisało się wiersze,
Opowiadając wieczory pod Sieną
Albo cykady w sycylijskich ruinach.

Miłosz 2011: 489

2.

Szetejnie – Wilno – Warszawa – Kraków – Waszyngton – Paryż (i okolice) – Berkeley – Kraków – tak z grubsza rzecz biorąc przedstawia się trasa kolejnych osiedleń/przystanków Miłosza. Gdyby na jej podstawie sporządzić mapę poety, nie ma na niej miejsca dla południa Europy, dla Italii, Grecji, Rzymu... Wyjątkiem jest międzywojenna turystyczna podróż po Italii, która pozostawiła ślady w twórczości i wyobraźni poetyckiej poety oraz znacznie później w udzielanych przez niego wywiadach-rzekach Aleksandrowi Fiutowi i Renacie Górczyńskiej (zob. Wójcik 2009: 257–273). Szczególnie pierwsza, odbyta w 1937 roku podróż do Włoch wywarła na poecie wielkie wrażenie, nawet można się pokusić o stwierdzenie, że w jakimś stopniu go ukształtowała – „Włochy postrzegał niczym zmaterializowany sen, którego jednak my śnić nie możemy” (Franaszek 2011: 256) – jak ocenił biograf poety, by w innym miejscu dodać: „zwiedzanie Italii było wszak naturalnym elementem edukacji artysty i Europejczyka” (Franaszek 2011: 252). Zaś poeta w *Rodzinnej Europie* poświęcił tej podróży stosunkowo dużo miejsca. Z tych notatek wynika, że była ona rodzajem uzupełnienia „estetycznej” edukacji, rodzajem obowiązku spełnianego wobec tradycji przez młodego jeszcze poetę. Wpisuje też Miłosz trasę tej pierwszej włoskiej podróży, wspomina (w 1959 roku):

Tę podróż odbywałem, jak przystoi młodemu turyście uprawiającemu swój umysł. Zwiedzałem galerie, robiłem notatki i wykresy malarskich szkół. [...] Italia jednak nie odpowiadała mojemu wewnętrznemu skurczowi. Turysta powinien mieć spokój, potrzebny do prawdziwej delektacji. Słodczy niebieskawych krajobrazów mnie drażniła i tęskniłem do bardziej ostrych dań.

Miłosz 1986: 163–164

Nie da się chyba, moim zdaniem, ustalić biegunowego schematu, np. Wschód – Zachód czy Północ – Południe. Oś Północ – Południe istnieje jednak w wyobraźni poetyckiej Miłosza – „Południe” jest tu znakiem tradycji, Europy, kolebki/matecznika chrześcijaństwa i cywilizacji rozszerzającej strefę swoich wpływów na „Północ” i „Wschód”. Tak ta „mapa” wygląda, jeśli kreślić ją na podstawie poetyckich inspira-

cji, tradycji czy pracy pamięci poety. Jeszcze inaczej wygląda mapa podróży poety, zintensyfikowana wieloma „przystankami” po uhonorowaniu go literacką Nagrodą Nobla w 1980 roku, niejako zagęszczającą się punktami oznaczającymi przystanki wielu odbywanych podróży, na co trafnie wskazał Tomasz Wójcik:

W duchowej topografii Czesława Miłosza Włochy nie zajmują pierwszoplanowego miejsca. Nieporównanie ważniejsze na mapie jego realnych i literackich podróży są takie kraje i krainy jak Litwa, Francja, Mazowsze czy Kalifornia. Także pod względem liczby i częstotliwości podróży do Włoch Miłosz nie może mierzyć się z takimi XX-wiecznymi pisarzami jak chociażby Jarosław Iwaszkiewicz. [...] Poezja Miłosza nie jest mianowicie lirycznym dziennikiem kolejnych włoskich podróży. Wprawdzie niektóre wiersze stanowią w jakiś sposób poetyckie świadectwo konkretnych pobytów pisarza we Włoszech (w szczególności jedynej podróży międzywojennej czy niektórych podróży odbytych w późnym okresie życia), ale w istocie doświadczenia włoskie są przede wszystkim impulsem do podejmowania istotnych zagadnień historiozoficznych, estetycznych i egzystencjalnych.

Wójcik 2009: 257

Wszystkie te „mapy” są właściwie pozbawione realnego centrum, wyobraźniowym jest Litwa gniazdowa, z której został wygnany, zaś projektowanym – Rzym i Italia jako centrum dawnej sztuki, chrześcijaństwa i siedziba papieża.

Trudno nie zgodzić się z tezą wyjściową przywołanego szkicu Wójcika – Italia i Rzym nie przekształcają się w jego poezji w poetycki dziennik podróży, jak aspiruje do tej roli Litwa, np. w cyklu *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* czy w wierszu *W Szetejniach* z tomu *Na brzegu rzeki* (zob. Miłosz 2011: 1059–1063 oraz 1110–1112), a w eseistycznej formie tom *Rok Myśliwego* stosunkowo skrupulatnie odnotowujący podróże (przede wszystkim lotnicze) odbyte w jednym roku (od 1 sierpnia 1987 do 30 lipca 1988). Włochy jednak i podróże do i po tym kraju w jakimś sensie zainspirowane swoistym patronatem i autorytetem Jarosława Iwaszkiewicza (tu zgadzam się z obserwacją Wójcika) były ważnym impulsem współkreującym wyobraźnię estetyczną poety oraz kształtowania się jego światopoglądu religijnego, a w mniejszym stopniu po prostu jego duchowości, którą Wójcik sytuuje w centrum jego „duchowej topografii”. Chcę napisać i przekonać, że „topografii”, ale cywilizacyjnej, a nie „duchowej”. Tę poeta umiejscowił na abstrakcyjnej Ziemi Ulro, a odbyte po niej i do niej podróże opisał jeszcze nad Zatoką San Francisco. Zaś jego mentalnym centrum świata od debiutu po ostatnie wiersze były Szetejnie, Wilno, Litwa. Chociaż w istnienie jakiegokolwiek „centrum” poeta w 1987 roku wątpił: „dopuszczam myśl, że centrum cywilizacji przesunie się na wschód. Do Sochaczewa? Do Wilna? Do Kijowa? Nie wiem” (Miłosz 1990: 111).

3.

O podróżach do Włoch Miłosza niewiele wiadomo. Nawet w obszernej, liczącej prawie 1000 stron biografii poety napisanej przez Andrzeja Franaszka znaleźć można o nich ledwie krótkie fragmenty i parę wzmianek, podobnie jest też w esejach i *quasi*-dziennikach autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco*¹. Także w poezji Miłosza więcej jest Litwy, Polski, Francji i Kalifornii (a więc kolejnych miejsc osiedlenia) niż Italii. Jednak moim zdaniem właśnie Włochy i Rzym – dzięki paru podróżom, a może dzięki pracy wyobraźni i lektury tam właśnie lokującej centrum, kwintesencję europejskiej cywilizacji i sztuki – stanowią w tym dziele ważny dla poety przybyłego z północnej prowincji punkt odniesienia. Nim sięgnę po wiersze, prześlę za biografem wątle ślady włoskich peregrynacji Miłosza.

O pierwszej z nich i jedynej odbytej przed wybuchem II wojny światowej już wspominałem. O następnych są w tej biografii wzmianki zaledwie: w 1955 roku Miłosz w Mediolanie uczestniczył w obradach Kongresu Wolności Kultury zorganizowanym w pięciolecie tej organizacji (zob. Franaszek 2011: 525)², w 1956 roku był na dłuższych wakacjach z rodziną w dolinie Aosty (Franaszek 2011: 525), w 1963 roku podróżował z żoną po Francji i Włoszech, gdzie Janina kupiła „o wiele tańszego od amerykańskich aut volkswagena garbusa”, i były to bodaj najszczęśliwsze wakacje w życiu poety, w trakcie których przemierzali trasę Lucca – Florencja – San Gimignano – Siena – Rzym – Asyż – Arezzo – Rawenna – Wenecja – Padwa – Werona (Franaszek 2011: 618–619), a w grudniu 1980 roku prosto z uroczystości noblowskich w Sztokholmie poeta udał się do Rzymu, gdzie w Watykanie na prywatnej audiencji przyjął go papież Jan Paweł II (Franaszek 2011: 690), po czym regularnie uczestniczył w sympozjach naukowych organizowanych przez papieża w jego letniej rezydencji w Castel Gandolfo (Franaszek 2011: 742). Drobnym śladem – pewnie podróży do Watykanu i Castel Gandolfo – jest wiersz *1913* z tomu *Nieobjęta ziemia* (1984), kończący się takim wersem:

Tu, teraz, pijąc kawę na Piazza San Marco.

Miłosz 2011: 820

czy datowany: Genua, 30 czerwca 1999, wiersz *Na moje 88 urodziny* z tomu *To* (2000), (zob. Miłosz 2011: 1151). Być może nie wszystkie podróże do Włoch Miłosza za jego biografem odnotowałem, być może Franaszek nie wszystkie włoskie

1 „*Quasi*-dziennikami” nazywam *Rok Myśliwego*, *Abecadła*, *Pieska przydrożnego* i – ale tu już z wahaniem – *Rodzinną Europę*. W *Roku Myśliwego* znalazłem parę notatek (zob. Miłosz 1990: 16, 29–30, 31–32; pomijam rozliczne notatki dzienne o Janie Pawle II).

2 Szczegółowo o związkach Miłosza z Kongresem Wolności Kultury zob. Glondys 2011: 123–152.

peregrynacje autora *Ocalenia* w swojej książce odnotował... To jest – ponownie powtórzę, że „być może” – praca do wykonania dla historyków i archiwistów. W niniejszym szkicu o coś innego chodzi: o ślady, tropy, jakie w poezji Miłosza do Italii, Rzymu, Watykanu... prowadzą. Tropy niejako ustanawiające tę przestrzeń jak centrum cywilizacji zachodniego świata. Nie jest to jednoznaczne z pytaniem o to, jak wiersze z „włoskimi motywami” (przestrzenią, mitem, rekwizytem...) sytuują się w gigantycznym dziele poetyckim autora *Gucia zaczarowanego*.

4.

Rozpocznę od tropów oczywistych, takich, które w oczywisty sposób są poetycką refleksją pobudzoną kolejnymi podróżami do Włoch. *Siena* z tomu *Ocalenie* datowana i umiejscowiona jest w następujący sposób: *Italia – Śląsk 1937*, to wiersz napisany w trakcie powrotnej podróży z Włoch w 1937 roku, *W Mediolanie* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (datowany: Brie-Comte-Robert, 1955) powstał po wyjeździe do Mediolanu na kongres uświetniający pięciolecie Kongresu Wolności Kultury, *Caffé Greco* (1986) to poetyckie wspomnienie ze spotkania z Jerzym Turowiczem w słynnej rzymskiej kawiarni, które odbyło się najprawdopodobniej w 1986 roku (w tym samym roku Miłosz napisał cytowane już *Epitafium*, co może świadczyć o ważności tej rozmowy z Turowiczem i tej wizyty w Rzymie)... I tyle – zaledwie trzy wiersze wprost odnotowujące włoskie podróże... Można by napisać, że umiejscawiające uniwersalną refleksję w rozpoznawalnych włoskich realiach Sieny, Mediolanu i Rzymu, pozostawiające potencjalnemu biografowi wątplę, ale jednak, ślady... Jakie są, co „mówią”? W jakie uniwersum wprowadzają? Dlaczego właśnie Siena, Mediolan i Rzym uruchamiają refleksję o charakterze historiozoficznym, dlaczego „tematami” tych trzech utworów powstałych na przestrzeni połowy wieku (1937 – 1955 – 1986) są medytacje nad upływem czasu poety dwudziestopięcioletniego, czterdziestoczteroletniego i siedemdziesięcioletniego? Medytacje nieomal tożsame?

Siena i *W Mediolanie* to wiersze zbudowane na przeciwstawiających się sobie obrazach miejskich pejzaży. W pierwszym z nich obrazowi średniowiecznej idyllicznej Sieny – industrialny pejzaż przemysłowego miasta. W drugim: spacerowi po placu katedralnym w Mediolanie – zwiedzanie Muzeum Nauki i Technologii im. Leonarda da Vinci, mieszczącym się w szesnastowiecznym budynku klasztornym. Że *W Mediolanie* w bezpośredni sposób nawiązuje do starszego utworu, przekonuje jego pierwsza strofa:

Jakże daleko te moje i nie moje lata,
Kiedy o Italii pisało się wiersze,
Opowiadając wieczory pod Sieną,
Albo cykady w sycylijskich ruinach.

Miłosz 2011: 489

Pewnie w uproszczeniu – ale poezja przecież pozostaje poezją, gdy skrywa swoje tajemnice, a interpretacja, nawet najbardziej wykwintna, zawsze jest tylko (i aż) wyborem sensów i uproszczeniem – obydwie wiersze traktują o poszukiwaniu stałego, niezmiennego punktu w świecie poddanym ciągłym zmianom. W *Sienie* tym, co stałe, jest niebo nad średniowiecznym miastem i nad miastem przemysłowym – takie samo i nie takie samo...

Ach, zrozumiałym trzeba być. Więc widzę
niebo błękitne nad murami Sieny.

[...]

O wielki oddech rozpalonych młotów,
o żużli głucho na brzegach zwaliska,
trawę zetlałą u fabrycznych płotów,
smutek i pary smugę, co wytryska
z blaszanych daszków na niebo zmienione.
O gorycz, niski los, trudną obronę.

Miłosz 2011: 149–150

Zamglony i mroczny obraz przysłania słoneczne niebo nad Sieną, powoduje utratę pamięci i ciągłości tradycji:

A Siena spada w blask i nie pamięta
wzrok jej kolorów, jej kamiennych piór.
Cichnie gwar widm, otwarte wrota boju,
Gwiazdo, chroń nas – od szczęścia i spokoju.

Miłosz 2011: 150

W liryku *W Mediolanie*, będącym odpowiedzią udzieloną przez bohatera lirycznego na postawiony w trakcie spaceru po placu katedralnym zarzut zbytniego upolitycznienia, pojawia się identyczne przeciwstawienie cywilizacyjnego oraz przemysłowego postępu i tego, co w świecie jest trwałe, a dostępne człowiekowi pięcioma zmysłami. Jak w *Sienie* „postęp” przysłania, unicestwia, powoduje niedostępność tego, co trwałe:

W tej hali maszyn widziałem ich oczy,
Stulecie za stuleciem mijało w hali maszyn.

Oto jest produkt najbardziej wykończony na ziemi,
Z umysłem, który świeci przez skórę jak słońce.

Miłosz 2011: 490

Z „mediolańskim” wierszem łączy napisany trzydzieści lat później „rzymski” utwór *Caffé Greco* to, że jest także lirykiem sytuacyjnym, poetycką rejestracją spotkania i rozmowy, tym razem w rzymskiej kawiarni i z realną postacią – przyjacielem Miłosza Jerzym Turowiczem. W skierowanej do niego tyradzie ponownie pojawia się refleksja nad upływem czasu i zmiennością świata nękanego nieszczęściami oraz – mimo to – wiara w trwałość tego, co nieracjonalne, w poezję, w sumienie, cnotę dobroci, w mądrość ksiąg. Wiara, zdziwienie i podziw w trwające w świecie piękno drobiazgow, drobin, czasami niedostrzegalnych szczegółów:

Pięknieje dar mądrości i zwyczajna dobroć,
Czytany przez nas obu dawniej Maritain
Miałby powód do chluby. A dla mnie: zdziwienie,
Że stoi miasto Rzym, że znów się spotykamy,
Że jestem jeszcze chwilę, i ja, i jaskółka.

Miłosz 2011: 924

Te trzy „włoskie” wiersze Miłosza wprowadzają w centralną problematykę jego myśli i poezji, można je moim zdaniem odczytywać jako rodzaj improwizacji lub wariacji wokół heraklitejskiej sentencji o rzece. Ale „prześwitują” w nich też stale od początku tego dzieła obecne pytania o sens poezji, sens bycia poetą, o powinności poety i poezji. Odpowiedzi, pełne zwątpienia i niepewności, niedookreślone, a jednak ewoluujące. Od katastroficznej w gruncie rzeczy przestrogi w *Sienie*, więc od przyjęcia przez poetę roli proroka, przyjęcia zaangażowania – nawet wbrew sobie – w rzeczywistość i dążenie do zrozumiałego przekazu: „Ach, zrozumiałym trzeba być” (Miłosz 2011: 149). Przez narastające w *W Mediolanie* zwątpienie w sens i sprawczość owego zaangażowania. Do zapisu tego, co ulotne, niewyjaśnialne, drobne, a jednak najbardziej trwałe w świecie – tak rozumiem tyradę z ostatniego, rzymskiego wiersza „starego poety”. Ten „program” poezji wzmocniony zostanie przez Miłosza w wielkiej frazie z wiersza *Kuźnia* z pochodzącego z 1991 roku tomu *Dalsze okolice*:

I patrzę, patrzę. Do tego byłem wezwany:
Do pochwalania rzeczy, dlatego że są.

Miłosz 2011: 977

Zauważam, że opisany tu na podstawie trzech „włoskich” wierszy schemat ewolucji poezji Miłosza jest tożsamy z tym, jak ewolucję tego dzieła na kolejne fazy/

okresy opisywali krytycy poezji i jej historycy³. To z jednej strony ważny argument na rzecz tezy o spójności tego dzieła, a z drugiej – określa istotność tego „włoskiego tropu” (i tych konkretnych utworów) w kontekście całego dorobku autora *Rodzinnej Europy*.

5.

Italia jest też w poezji Miłosza przestrzenią symboliczną, najczęściej pełniącą funkcję płaszczyzny odniesienia dla „tu i teraz”, momentu i miejsca doświadczanego przez podmiot, a najczęściej określającego przynależność i pamięć tradycji oraz jej ciągłość. Tak jest na przykład w utworach, o których już wspominałem – w *Świecie (poema naiwne)* czy w *Campo di Fiori*.

Gdy ojciec w *Świecie...* w swoim gabinecie naucza dziecięcych bohaterów poematu i objaśnia im mapę Europy, wymienia Warszawę, Pragę, Rzym i Paryż. O ile konotacje dotyczące Warszawy, Pragi i Paryża mają charakter autobiograficzny⁴, o tyle Rzym (i Italia), którym podobnie jak Paryżowi poświęcone są dwie strofy, pełni tu funkcję symbolicznego centrum chrześcijańskiej cywilizacji, miejsca mitycznego:

To, co krainę białą pianą dzieli,
To Alpy. Czarność – to są lasy jodły,
Za nimi w słońca żółtego kąpeli
Italia leży niby talerz modry.

Z pięknych miast, których wznosi się tam wiele,
Rzym rozpoznacie, chrześcijaństwa stolicę,
Po tych okrągłych dachach na kościele,
Czyli Świętego Piotra bazylice.

Miłosz 2011: 200

Strukturę przestrzenną poematu komplikuje osadzenie jego akcji w idyllicznym miejscu otoczonym lasem, które – zważywszy na „wiejskość” i sugerujące ją ele-

3 Zob. np. Kwiatkowski 1985; Barańczak 2001; Fiut 1987; Fiut 2003; Błoński 2011. Jednak najważniejszy z rozważanego tu punktu widzenia wydaje mi się szkic Krzysztofa Kłosińskiego (zob. Kłosiński 2001).

4 Warszawa to w momencie powstawania utworu od paru lat miejsce zamieszkania poety, Praga i Paryż wiążą się z podróżą turystyczną z 1931 roku, stosunkowo szczegółowo opisaną w *Rodzinnej Europie* (zob. Miłosz 1986: 128–142).

menty – przenoszą do dworku „gdzieś” na północy Europy, co powoduje, że skonfrontowane są w utworze dwie przestrzenie symboliczne. Italia i Rzym to centrum, z którego za dalekiej prowincji przedzierać się trzeba przez miasta-przystanki, tajemnicze góry (biel na mapie jest znakiem niezbadanych terenów) i czarne lasy. W ten sposób symboliczna mapa Europy „objaśniana” przez ojca zapowiada mające nastąpić dramatyczne wypadki – zgubienie się w „lesie ciemnym, lesie dzikim” oraz ich cudowne odnalezienie zwieńczone hymnem na cześć Słońca i blasku światła.

Gdy w 1959 roku w *Rodzinnej Europie* Miłosz wspomina swój pobyt w Rzymie w 1937 roku, pisze m.in.: „Ręce gestykujące na Campo di Fiori, okrzyki, spojrzenia, zbiorowe gorąco jakiego nigdy w tym stopniu nie wyczuwałem, chyba chwilami w Pradze czeskiej, nudziły zachcianki nie do nazwania” (Miłosz 1986: 164). Powraca w tym zdaniu obraz znany z rozbudowanej wersji poetyckiej z wiersza *Campo di Fiori*, napisanego w Warszawie w Wielkanoc 1943 roku. Ten sam i nie ten sam – jak często w poezji Miłosza bywa – jest znakiem jarmarcznego gwaru, przepychu i żaru, ale jest też niejako obciążony mroczną tradycją kaźni Giordana Bruna i obojętności targowego tłumu nieprzerywającego swoich zajęć. Ten obraz skonstruowany na dwóch warstwach pamięci – indywidualnej (pobyt w Rzymie w 1937) i zbiorowej (kaźń) – przemieszczony jest do okupowanej Warszawy, na granicę płonącego getta żydowskiego, gdzie warszawski tłumek bawi się przy „skocznej melodii” na wirującej karuzeli, nie dostrzegając przynoszonych przez wiatr „czarnych latawców” i nie słysząc karabinowych salw mordujących żydowskich mieszkańców getta –

Morał ktoś może wyczyta,
 Że lud warszawski czy rzymski
 Handluje, bawi się, kocha
 Mijając męczeńskie stopy.
 Inny ktoś morał wyczyta
 O rzeczy ludzkich mijaniu,
 O zapomnieniu, co rośnie,
 Nim jeszcze płomień przygasnął.

Ja jednak wtedy myślałem
 O samotności ginących,
 O tym, że kiedy Giordano
 Wstępował na rusztowanie,
 Nie znalazł w ludzkim języku
 Ani jednego wyrazu,
 Aby nim ludzkość pożegnać,
 Tę ludzkość, która zostaje.

Miłosz 2011: 193

Pomiędzy dwiema opozycjami – ulotnością bycia i ciągłością trwania oraz zapomnianiem i pamięcią – Miłosz sytuuje rolę poety w obliczu doświadczanych przez Europę katastrof:

I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata,
Język nasz stał się im obcy
Jak język dawnej planety.
Aż wszystko będzie legendą
I wtedy po latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wznieci słowo poety.
Miłosz 2011: 193–194

To Miłosz zatroskany, zaangażowany, ze skłonnościami profetycznymi i moralizatorskimi – Miłosz z połowy wieku (zob. Kłosiński 2001). Inny będzie w późnych wierszach, o czym napiszę w następnej części niniejszego szkicu, także wypatrując w jego utworach włoskich śladów. Wiem, szukam może nieskładnie, jakiegoś ewolucyjnego „porządku” w dziele Miłosza, a przecież znam późną (z 2001 roku) notatkę poety – „Widzę wewnętrzną logikę łączącą moje wiersze napisane w wieku lat dwudziestu z wierszami mego wieku dojrzałego i starości, aż po późny tom *To*, który ukazał się w roku 2000. Jest to jednak logika wymykająca się mędrkowaniom” (Miłosz 2011: 1359). Dalej w tym *Przypisie po latach* Miłosz wskazuje na niemożność uprawiania w XX, „pełnym horrorów”, wieku „poezji czystej” doradzanej przez „niektórych spadkobierców francuskiego symbolizmu” (Miłosz 2011: 1359) i konieczność „zachowania czujnej wrażliwości na to, co go [poetę – J.O.] otacza” (Miłosz 2011: 1359). Sugerując możliwość wskazania na okresy/fazy twórczości poetyckiej Miłosza, właśnie o tę oscylację między marzeniem o „poezji czystej” a ludzką koniecznością zaangażowania i buntu wobec zła w świecie – obecną w tym dziele od debiutu, ale ze zmieniającym się rozłożeniem akcentów – mi chodzi.

W przywołanym już w niniejszym szkicu fragmencie *Rodzinnej Europy* wspominającym pierwszą podróż do Włoch Miłosz opowiada o zachłyśnięciu się sztuką, architekturą i pejzażem, przechowującym pamięć, zapewniającym „ciągłość trwania”. Wspomina też o doznanych we Włoszech estetycznych zachwytach. W narrację wplata znakomitą moim zdaniem ekfrazę fresku Luki Signorellego *Kłamstwa Antychrysta* (*Śmierć Antychrysta?*) zobaczoną w katedrze w Orvieto:

Z moim nastrojem harmonizował chyba tylko fresk Signorellego z Orvieto przedstawiający przyjście Antychrysta. Antychryst występuje tam w postaci Chrystusa. Pokazuje ręką na serce, z którego buchają płomienie. Jego uśmiech dobroci jest jakby zaprawiony grymasem ironii, choć może tak tylko zdaje się

widzowi. Ale to, co odbywa się na krawędziach obrazu, świadczy kim jest: oprawcy kłęczą na piersiach swoich ofiar, duszą ich związanym w pętlę powrozem albo podnoszą noże do ciosu.

Miłosz 1986: 164

Właśnie ekfraz⁵ oraz aluzja literacka są chwytami, za pomocą których Miłosz wplata w swoją poezję tropy włoskie, będące znakiem przynależności do śródziemnomorskiej cywilizacji. Przy czym oglądane obrazy, rzeźby, architektura, ukształtowane ludzką ręką krajobrazy oraz lektury poetyckie (np. Owidiusz czy Dante) są takimi samymi egzystencjalnymi doświadczeniami jak opisane poprzednio związane z turystycznymi podróżami. Niezmiennie też owe – migotliwe, bliskie epifanii – ekfrastyczne i aluzyjne nawiązania odnoszone są do „tu i teraz” egzystencjalnego i społecznego podmiotu. Są – tak sędzę – powtarzającymi się wariacjami/improvizacjami wokół aforyzmu przypisywanemu Hipokratesowi z Kos, którego łacińska wersja (*Ars longa, vita brevis?* – pol.: „sztuka długotrwała, a życie [człowieka] krótkie”) zresztą została przez Miłosza przywołana w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (zob. Miłosz 2011: 671). Najobszerniejsze są przywołania Dantego Alighieri (podobnie, jak w późnych fragmentach *Dziennika* Witolda Gombrowicza, pisarza przecież dla Miłosza ważnego) i jego obrazu kosmosu, może to znak starzenia się, „metafizyki” starości?... W *Wykładzie II z Sześciu wykładów wierszem* (tom *Kroniki*, 1987) czytam:

Mylił się jednak Dante. Nie tak się odbywa.
Wyrok jest kolektywny. Wieczne potępienie
Musiałoby ich spotkać wszystkich, tak jest, wszystkich.
Co chyba niemożliwe. [...]

Miłosz 2011: 966

Zwątpienie, niepewność, trudność wyboru?... Poszukiwanie Tajemnicy (także Nie-wyraźnego, Boga, wiary) to znaki szczególne poezji i poetyckiego światobrazu Miłosza? Tak oceniam – pryncypialny i jednoznaczny w ocenach zbrodniczych systemów ideologicznych (hitleryzmu i stalinizmu), które doprowadziły do zamordowania milionów ludzi, i jednocześnie zdeklarowany katolik, w katolicyzmie wychowany, poszukujący Prawdy w innych systemach – buddyzmie Zen, judaizmie,

5 Oczywiście ekfrazy Miłosza nie dotyczą tylko sztuki włoskiej, najśłynniejsze z nich to *Notatnik: Bon nad Lemanem* oraz „*Ogród ziemskich rozkoszy*”. Pierwszą z nich znakomicie interpretował Marian Stala (1985: 404–418) wskazujący na związki wiersza z malarstwem Caspara Davida Friedricha, druga nawiązuje do słynnego tryptyku Hieronima Boscha. Warto też pamiętać o *Piosence o końcu świata z Ocalenia* (1945) – zob. Miłosz 2011: 206, cyklu (?) ekfraz z tomu *Dalsze okolice* (zob. Miłosz 2011: 992–994) – *Turner, Constable, Corot* czy wierszach z tomu *To* (zob. Miłosz 2011: 1155–1157, 1192).

chasydyzmie, dziewiętnastowiecznych mistycyzmach – przewyciężający kanoniczny w Kościele Watykańskim przekład biblijnych ksiąg na język polski⁶. Parę lat później w wierszu *Dante z Dalszych okolic* (1991) czytam:

Alchemiku Alighieri, tak daleko
Od twego ładu ten ład niedorzeczny,
Kosmos, który podziwiam i w którym ginę,
Nie wiedząc nic o duszy nieśmiertelnej,
Zapatrzony w bezładne ekrany.

[...]

I tylko, jak dla ciebie, jedno jest prawdziwe:

La concreata e perpetua sete,

Nam przyrodzone i stałe pragnienie

Del deiformo regno – bogokształtnej strefy,

Krainy czy królestwa. Bo tam jest mój dom.

Nic na to nie poradzę. Modłę się o światło,

O wnętrze wiecznej perły, *aeterna margarita*.

Miłosz 2011: 1034–1035⁷

Miłosz sięga też po kulturowe automatyzmy związane z Italią (inne niż potocznie znane: „Florenceja – Dante”, „Asyż – św. Franciszek”, „Rzym – Watykan – papież”, „Wenecja – kanały – dożowie – bankierzy”, „Neapol, Sycylia – mafia”, na przykład), jej historią, kulturą, jej obrazem w kulturze europejskiej. Werona powraca jako znak niemożności spełnienia miłości, jeszcze w czasie okupacji hitlerowskiej w wierszu *Pożegnanie*, ale za pośrednictwem tragedii Williama Szekspira (zob. Miłosz 2011: 225), Wenecję ożywiają „weneckie kurtyzany” (*Nie więcej* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1962) – zob. Miłosz 2011: 408) czy Owidiusza przemiany (*Dwaj w Rzymie* z tomu *Światło dzienne* (1953), *Metamorfozy* (2002)), nie sądzę, aby trzeba było mnożyć ilustracje. Nie bagatelizuję, bo kulturowe, religijne i antropo-

6 Rezygnuję w niniejszym szkicu z krytycznej polemiki badaczy w jednoznaczny sposób traktujących Miłosza jako poetę i myśliciela katolickiego (np. ks. Jerzego Szymika, Marka Bernackiego czy Zofię Zarębiankę) – zbytnio „rozsadziłoby” to intencje mu przyświecające. Miłosz był moim zdaniem poetą (i myślicielem („teologiem”, jak sam chętnie siebie określał)) głęboko o religijność/duchowość zatroskanym, studiującym teologów i mistyczne księgi, zafascynowanym postacią Jana Pawła II (choć w 2021 roku ta fascynacja wymagałaby pewnie rewizji) i długim trwaniem instytucji Kościoła katolickiego z jego centrum w Watykanie, ale jednocześnie był poetą wątpliwym, stawiającym pytania, często pytania na granicy, przez Kościół uznawane za heretyckie.

7 Z filologicznego obowiązku przypominam polskie wersje włoskich cytatów użytych w wierszu: 1. *La concreata e perpetua sete* – „Przyrodzone i stałe pragnienie”; 2. *Del deiformo regno* – „Bogokształtne królestwo”; 3. *Aeterna margarita* – „Wieczna perła”.

logiczne uwikłania poetyckiego myślenia autora *Światła dziennego* odgrywają w tej poezji rolę fundamentalną, decydują o jej ulotności, „momentalności”, wrażeniowości, nieuchwytności, być może też wielkości po prostu...

6.

Zauroczyły mnie w późnych (od *Kronik*) wierszach poety pryncypialnego, poety-filozofa, zaangażowanego nadmiernie być może w sprawy tego świata, poety „metafizycznego”, poety-mędrca, noblisty itd., utwory, w których ożywił dotąd starannie skrywane (przynajmniej w poezji, bo *Dolina Issy* mocno nasycona jest cielesnością i seksualnością wieku dojrzewania – chodzi o postać Tomaszka) pokłady intymności, cielesności i seksualności. Pisałem o tym w paru miejscach⁸, w niniejszym szkicu wskażę tylko na kilka śladów. W Genui Miłosz napisał okolicznościowy wiersz *Na moje 88 urodziny*, są w nim dwie zadziwiające strofy:

I ja, zapatrzony w młode piękno,
cielesne i nietrwale,
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.

Kolory sukien według letniej mody,
stuk pantofelka na dallach sprzed stuleci,
cieszą mnie swoim obrzędem powrotu.

Miłosz 2011: 1151

Zaś w parę lat wcześniejszym wierszu *Capri* są takie frazy:

Na Capri weseląca się i uczująca ludzkość zaprasza mnie
do udziału w festynie bezustannej odnowy.

Obnażone ramiona kobiet, ręka prowadząca smyczek
pośród wieczorowych strojów, jarzeń i fleszów otwierają
dla mnie chwilę zgody z frywolnością naszego gatunku.

Wiara w Niebo i Piekło, labirynty filozofii, umartwianie
ciała postami nie są im potrzebne.

Miłosz 2011: 1057

Trwałość zmysłów, przemijalność cielesnego piękna i ponownie trwałość śladów przeszłości („stare kamienie”, „dalle sprzed stuleci”), no i witalność oraz nieuchwytność

8 Zob. Olejniczak 2002; Olejniczak 2005; Olejniczak 2006a; Olejniczak 2006b.

ność, momentalność drobnego gestu, ruchu, dźwięku, trwająca przez wieki „frywolność naszego gatunku”... przeciwstawione mądrości filozofii, wierze, nakazom umartwiania ciała... To może banalne konstatacje, ale zauważenie, że owa „frywolność gatunku (ludzkiego)”, ciągle odnawiana gestami, ruchem, dźwiękiem, zawsze opierająca się grozie Historii, jest warunkiem przetrwania, już trywialna nie jest.

Przechować w sobie umiejętność/zdolność do dziwienia się – to jest moim zdaniem znak rozpoznawczy poezji i myśli „starego Miłosza”. Przechować, bo to daje nadzieję, a może nawet gwarancję, trwania świata i trwania w nim bycia. Kolejne apokalipsy się dokonały, staruszek – jak w *Piosence o końcu świata* – dalej spokojnie będzie przewiązywał pomidory.

7.

„Włoskie tropy”, którymi pożądałem w niniejszym szkicu, są oczywiście pewnym pretekstem/wybiegiem, bo przystępując do kolejnej lektury poezji Miłosza postanowiłem go po prostu przeczytać... Przeczytać, nie wikłając jego głosu w sieć kontekstów (filozoficznych, antropologicznych, religijnych, historycznych, społecznych, politycznych...), w które krytycy i badacze poezji to dzieło już uwikłali. Uwikłali, odbierając moim zdaniem bardzo wiele z oryginalności i „osobności” dzieła i stojącej za/przed nim osobowości. Miłosz-czytelnik studiujący księgi biblijne, teksty Schopenhauera, Weil, Świętego Tomasza, strukturalistów, Blake’a, zen, Swedenborga, Marksa, Hegla, dyskutującymi z naukowymi autorytetami na najważniejszych uniwersytetach... Studiujący i komentujący (nie przeczyę, że zwykle w oryginalny sposób) mniej zdaje mi się interesujący niż poeta nieobciążony tą rozległą erudycyjną tradycją i współczesnością. Czyli tam, gdzie odzyskuje swój głos, gdzie odsłania swoją twarz, by sparafrazować znaną frazę z pamiętnika starszego przyjaciela⁹. Być może jest tak, że w badaniach literackich i pracach krytycznych zbyt często zapominamy, że wartością sztuki (poezji) nie są rozmiary erudycji i wiedzy, którą potencjalnie „otwiera”, a wyjątkowość, jednorazowość, migotliwość czy jej – nawiązując do szkicu Jana Błońskiego – epifanijność (zob. Błoński 1985: 73–80)? Być może jest tak, że przez erudycyjność naszego dyskursu po prostu zasłaniamy Tajemnicę drzemiącą – w to wierzę – zawsze w wielkiej sztuce?

9 Chodzi o następujący zapis z *Kartek na wietrze* Aleksandra Wata: „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalności jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić” (Wat 2001: 267).

„Włoskie ślady” są w sugerowanej tu lekturze rodzajem szczeliny umożliwiającej wgląd w całość. Potrafiłbym wskazać na parę innych, pewnie dających szerszą perspektywę, ale niewątpliwie wszystkie prowadziłyby do zbieżnych, jeśli nie tożsamy, konkluzji. Bo jest jedną z może najistotniejszych cech dzieła Miłosza jego spójność i konsekwencja w rozważaniu elementarnych dylematów bycia jednostki w świecie i historii oraz dążenie do jak największej przezroczystości języka/polszczyzny poetyckiego/poetyckiej. Wszystkie te cechy widać przez mocno zatarte włoskie ślady, o tym starałem się przekonać w niniejszej próbie...

Bibliografia

- Barańczak Stanisław (2001): *Summa Czesława Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*. Red. A. Fiut. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 257–269.
- Błoński Jan (1985): *Epifanie Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 205–228.
- Błoński Jan (2011): *Miłosz jak świat*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Fiut Aleksander (1987): *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Libella, Paryż.
- Fiut Aleksander (2003): *W stronę Miłosza*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Franaszek Andrzej (2011): *Miłosz. Biografia*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Glondys Olga (2011): *Kongres Wolności Kultury i wolność Czesława Miłosza: refleksja o zaangażowaniu i drodze do prawdy w dobie zimnej wojny*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, z. 1–2 (14–15), s. 123–152.
- Kłosiński Krzysztof (2001): „Wymyka mi się moja ledwo odczuwalna esencja”. *Czesław Miłosz*. W: *Idem: Poezja żalu*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice, s. 118–142.
- Kwiatkowski Jerzy (1985): *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 51–98.
- Miłosz Czesław (1986): *Rodzinna Europa*. Instytut Literacki, Paryż.
- Miłosz Czesław (1990): *Rok Myśliwego*. Instytut Literacki, Paryż.
- Miłosz Czesław (2011): *Wiersze wszystkie*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Olejniczak Józef (2002): *Poeta dziewięćdziesięcioletni – Czesław Miłosz*. W: *Literatura polska 1990–2000*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. T. 1. Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, s. 61–78.
- Olejniczak Józef (2005): „Lubieżny dziad”. *O podmiocie w późnych wierszach Czesława Miłosza*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czapiak-Lityńska, M. Buczek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 81–94.
- Olejniczak Józef (2006a): *Eurydyka, Orfeusz, Miłosz, miłość, śmierć, poezja...* „Świat i Słowo”, nr 1 (6), s. 173–190.

- Olejniczak Józef (2006b): „Lubieżny dziad” i „Łysa pała”. W: *Świat przez pryzmat Ja. Studia i interpretacje. 2.* Red. B. Gontarz, M. Krakowiak. Wydawnictwo Agencja Wydawnicza Para, Katowice, s. 33–38.
- Stala Marian (1985): *Brzegi Lemanu*. W: *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 404–418.
- Wat Aleksander (2001): *Pisma zebrane. T. 3: Dziennik bez samogłosek*. Oprac. oraz przypisami i indeksem opatrzyli K. i P. Pietrychowie. Czytelnik, Warszawa.
- Wójcik Tomasz (2009): *Italia Czesława Miłosza (zapisy poetyckie)*. „Prace Filologiczne. Seria literaturoznawcza”, T. 57, s. 257–273.

Abstract


Miłosz

Nord – Sud (intuizioni e frammenti)

L'autore “legge” la poesia di Czesław Miłosz, seguendo le impronte italiane lasciate in essa. Sono sia echi di viaggi in Italia e in giro per l'Italia documentati nella biografia del poeta, che tracce derivate dalla lettura di scrittori italiani, dal fascino per la pittura, l'architettura e il paesaggio modellato dall'uomo. Tutti questi indizi – come risulta – ci introducono ai motivi più significativi della poesia dell'autore di *Gucio zaczarowany*, così come agli elementi della tradizione letteraria che sono fondamentali per quella poesia. Sono anche un'immagine dell'evoluzione della poetica di Miłosz. Il saggio è scritto nella poetica di un frammento, con l'autore che condivide le sue intuizioni interpretative piuttosto che fornire conclusioni inequivocabili. Egli pone domande sui misteri contenuti nelle poesie di Miłosz, piuttosto che fornire risposte inequivocabili e definitive. In un certo senso, “invita” a studiare le poesie dell'autore di *Trzy zimy*. Queste “tracce” italiane, tuttavia, portano a una conclusione sulla coerenza dell'opera poetica di Miłosz.

Parole chiave: Czesław Miłosz, Italia, impronta, traccia, poetica di un frammento

Sara Quondamatteo

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
e-mail: sara.quondamatteo@outlook.it
 <http://orcid.org/0000-0002-2449-109X>

“Nel cuore della distruzione” Miłosz e il recupero della poesia come mitopoiesi

Abstract

“In the Heart of Destruction” Miłosz and the recovery of poetry as mythopoiesis

Starting with an analysis of two works by Czesław Miłosz, namely *Lullaby* (1933/1934) and *The World. A Naive Poem* (1943), the essay aims at examining the process of the author's rediscovery of the mythopoetic function of lyric poetry during World War II. Characterized by the use of a child's perspective and imagination, marked more or less clearly by the experience of war catastrophe – both compositions are constructed by antithesis, and poetically founded on different forms of imagination in the service of an axiology which attests a radical transformation of the poetic quest.

Key words: Czesław Miłosz, “Lullaby”, “The World. A Naive Poem”, war, childhood, mythopoiesis

Parole chiave: Czesław Miłosz, “Ninnananna”, “Mondo. Poema ingenuo”, guerra, infanzia, mitopoiesi

Quando nel 1980 l'Accademia svedese annunciò l'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura, la scelta ricadde su di un autore che “con sguardo lucido e incorruttibile dà voce alla condizione dell'uomo esposto ad un mondo di pro-

fondi conflitti”¹ (*The Nobel Prize in Literature 1980*: 2021). Testimone irriducibile di un secolo che è stato teatro di antagonismi radicali, Czesław Miłosz è riuscito a penetrare con la sua opera nel cuore delle *vulnerabilità del Novecento* (Miłosz 2013), portando alla luce quello stato di crisi costante che è segno di tensioni storiche implacabili. In un moto dialettico inarrestabile, la sua poesia e la sua prosa si confrontano con una crescita esponenziale di conflitti politici, sociali, filosofici o morali, vissuti sia nella forma di esperienza individuale, sia come scontro che si realizza entro i confini di una comunità. Tra questi la guerra, e nello specifico la Seconda Guerra Mondiale, rappresenta senza dubbio la forma di conflittualità per eccellenza, totalizzante nello stravolgimento dell’asse valoriale ritenuto valido e ordinario fino a quel momento. L’annichilimento pervasivo determinato dal contesto bellico suscita in Miłosz l’esigenza di nutrirsi di un nuovo principio di speranza, come confessa a Jerzy Andrzejewski in una lettera del 1942:

Nel cuore della distruzione, vorrei solo trovare qualcosa che sia in grado di resisterle: non tutto mi sembra ancora perduto. Questa nostra epoca ha portato ogni principio, ogni corrente alle estreme conseguenze. E forse proprio in questo si trova la speranza (Miłosz 1996: 171).

Che tale forma di speranza debba essere professata per mezzo del linguaggio poetico è lo stesso Miłosz a confermarlo nella poesia *Prefazione (Przedmowa)*, inclusa nella raccolta *Salvezza (Ocalenie)* del 1945: “Che volevo una buona poesia, senza esserne capace,/Che ho capito, tardi, il suo fine salvifico,/Questo, e solo questo è la salvezza” (Miłosz 1983: 41). La risoluzione del conflitto si configura, così, come riconquista semantica: perché il mondo si salvi dalla distruzione della guerra, è necessario che la parola poetica sia restituita alla sua funzione originaria, che è assertiva e creatrice allo stesso tempo:

Nel mai appagato desiderio di mimesi, vale a dire di fedeltà al particolare, sta la salute della poesia, e la possibilità di sopravvivere a periodi poco propizi. L’atto stesso di dare un nome alle cose presuppone la fede nella loro esistenza, e dunque in un mondo vero, checché ne dica Nietzsche (Miłosz 2013: 83).

L’esperienza della Seconda Guerra Mondiale segna, dunque, una cesura fondamentale nella biografia e nel percorso artistico di Miłosz. La radicalità e la tragicità del conflitto vissuto tra il 1939 e il 1945 determinano un’accelerazione nel ripensamento dei criteri estetico-contenutistici della propria scrittura. La vena catastrofista tipica della produzione degli anni Trenta, infatti, lascia il posto ad una nuova concezione della poesia, nella quale l’esigenza di realismo si traduce proprio nell’attestazione della sua funzione mitopoietica. I cambiamenti avvenuti nella

1 Laddove non diversamente indicato, la traduzione è da intendersi dell’Autrice.

ricerca poetica dell'autore possono essere osservati attraverso l'analisi comparata dei componimenti *Kołysanka* (*Ninnananna*, 1933/1934) e *Świat. Poema naiwne* (*Mondo. Poema ingenuo*, 1943), accomunati dalla particolare sovrapposizione del mondo dell'infanzia con quello bellico, profeticamente evocato nel primo caso, ironicamente mascherato nel secondo. È proprio nel contesto drammatico della Varsavia occupata dai nazisti che Miłosz concepisce un'opera programmaticamente ed ironicamente “ingenua”, segnalando così una crisi delle categorie rappresentative e del linguaggio poetico utilizzati fino a quel momento. L'esigenza di “risolvere il problema della speranza, o meglio di un atteggiamento che escludesse egualmente la speranza e la mancanza di speranza” (Miłosz 1985: 282) rese inattuali le profetiche e visionarie raffigurazioni della guerra intesa come catastrofe storica e simbolica che avevano caratterizzato le raccolte *Poema del tempo congelato* (*Poemat o czasie zastygłym*, 1933) e *Tre inverni* (*Trzy zimy*, 1936). Tale crisi delle modalità di rappresentazione del conflitto bellico, presagito nel periodo di composizione di *Ninnananna*, in atto nel caso di *Mondo*, indirizza il poeta verso una rielaborazione per rifrazione² dei temi e delle immagini contenuti nella poesia del 1933/1934. Il ciclo poetico *Mondo* propone, infatti, un ribaltamento della situazione descritta in *Ninnananna*, tanto sul piano della ricerca poetica quanto della concezione filosofica. La caratterizzazione antitetica di luoghi, personaggi e vicende costruite attorno alla catastrofe della guerra tradisce un'assiologia invertita attraverso la quale Miłosz interpreta l'ordine del mondo e ripensa la funzione della poesia in due momenti particolarmente significativi della storia polacca del XX secolo, segnati da profonde conflittualità: gli anni Trenta e la Seconda Guerra Mondiale.

Ninnananna (Miłosz 1987: 26–27) è un componimento scritto tra il 1933 e il 1934, incluso nella raccolta *Tre inverni*. Composto da sei strofe di varia lunghezza (quattro, cinque o otto versi), il metro utilizzato è quello dell'endecasillabo irregolare, ad eccezione dell'ultimo verso che conta solamente cinque sillabe: tale riduzione metrica enfatizza la brusca rottura che occorre sul piano della rappresentazione. Il titolo *Ninnananna* rimanda al genere della tradizione popolare della *kołysanka*, che si inserisce assieme a quello della fiaba, in polacco *bajka*, nell'ambito del folklore infantile³. Entrambi i generi costituiscono l'asse portante della poesia: se nelle prime due strofe sono prevalenti termini relativi al campo semantico della ninna-

2 Rifrazione che, come spiega Aleksander Fiut seguendo l'osservazione di Kazimierz Wyka, ha origine nella dualità del catastrofismo miłosziano, che è “eco della Prima Guerra Mondiale e annuncio della Seconda” (Fiut 1978: 111).

3 Nel primo tomo dell'enciclopedia *Literatura Polska: Przedownik Encyklopedyczny* alla voce *folklor dziecięcy* (folklore infantile) si legge a proposito della *kołysanka* (*ninnananna*) che “la melodia e il testo che servono a far addormentare il bambino potevano assumere le caratteristiche della fiaba” (*Literatura Polska – Przewodnik Encyklopedyczny* 1990: 266).

nanna⁴, a partire dalla quarta strofa la voce narrante procede con l'esposizione di due fiabe. L'elemento paratestuale del titolo, dunque, ha come obiettivo quello di introdurre il lettore nel mondo dell'infanzia. Eppure, già i primi versi segnalano una profonda dissonanza con quanto preannunciato, tanto che per Janusz Kryszak sembra opportuno parlare di "ninnananna negata dal contesto" (Kryszak 1985: 70). La scena si apre, infatti, con l'immagine del catrame che gocciola sui pilastri di un cantiere situato in una zona di provincia. Nell'aria riecheggia non solo il pianto di un bambino, ma anche il rumore assordante dell'artiglieria, il canto dei genieri e gli ordini impartiti dal tenente: l'elemento infantile viene così soffocato sin da subito da una polifonia di voci esclusivamente maschili, provenienti dalle fila dell'esercito, e dal frastuono delle operazioni militari. La cupa atmosfera delle prime strofe si carica di una profonda angoscia riflessa proprio nel canto di guerra, segnato da un'eccessiva tristezza (*zanadto smutna*) che caratterizza tanto la melodia quanto il contenuto, avente per oggetto il destino dell'uomo. La presenza del bambino, dunque, si inserisce in questa riflessione sul futuro che attende la Polonia. Privato dell'ingenuità e dell'inconsapevolezza tipiche dell'età infantile, su di lui viene impresso sin da subito il marchio della guerra e del martirio: nella culla, infatti, giace un nuovo eroe (*nowy bohater*), chiamato a compiere sacrifici in nome della nazione. Prigioniero di una storia, quella polacca, che ciclicamente spinge i suoi figli ad immolarsi, su di lui pesa la stessa condanna evocata nel *Catechismo del bambino polacco* (*Katechizm polskiego dziecka*), nel canto patriottico *Rose bianche* (*Białe róże*) e in tutti quei miti nazionali che hanno accompagnato le generazioni vissute negli anni della guerra.

Parallelamente all'ordine impartito dal tenente ai suoi genieri, con il quale comanda loro di cessare il triste canto di guerra e di ritrovare il coraggio necessario per proseguire la marcia, la voce narrante tenta di placare il pianto del bambino con una fiaba su un abramide ambientata lungo il fiume Stochid (in polacco Stochód), nella zona della Polesia. Una volta interrotto inaspettatamente questo primo racconto, viene proposta un'altra fiaba su un paese lontano, di segno opposto rispetto a quello descritto nei primi versi della poesia: al fumo e all'odore di grano bruciato che avvolge la culla si contrappone l'immagine di un campo pieno di segale che, accarezzato dal vento, produce un delicato fruscio ben distante dai secchi colpi dell'artiglieria. L'aridità e la miseria che caratterizzano lo scenario di guerra nel quale è ambientata la poesia risaltano ancora di più nel contrasto con l'abbondanza di cibo del paesaggio idillico evocato nella fiaba, nel quale viaggiano treni pieni di pane: come spiega Aleksander Fiut, la realtà minacciosa e caotica della guerra "risveglia la nostalgia di un nuovo ordine, di una trasformazione profonda del mondo" (Fiut 1978: 77). Ma è proprio a questo punto che per la seconda volta

4 Nello specifico, i verbi *kołysać* (cullare, far dondolare), *kołyska* (culla), *lulać* (ninnare, cullare).

la voce narrante si arresta, dichiarando di non poter proseguire oltre nella descrizione. La brusca cesura, segnalata anche dalla riduzione metrica dell’endecasillabo, annuncia così una crisi della metanarrazione e del componimento stesso, che proprio su questa battuta giunge a conclusione. Due sono le possibili interpretazioni del significato del verso conclusivo che recita “oltre non riesco” (*dalej nie umiem*), legate ad una differente concezione della catastrofe: *trascendente* nel primo caso, cioè indipendente dal corso della storia; *immanente*, e dunque presagio di eventi futuri, nel secondo.

La prima prospettiva impone una riflessione sulla funzione riconosciuta al linguaggio poetico. Dichiarando di non poter proseguire con il racconto, la voce narrante proclama un drammatico scetticismo nei confronti dello strumento della poesia. La rappresentazione artistica e la creazione di mondi altri per mezzo della parola poetica non forniscono più un valido rifugio dalla percezione di una catastrofe che è sempre sulla soglia del mondo reale. Aleksandra Szważrzyk parla di “catastrofismo silenzioso”: è infatti “l’inquietudine e l’atteggiamento assunto nei confronti della minaccia” (Szwagrzyk 2015: 71), e non il realizzarsi o meno dell’apocalisse, a determinare il tono del testo poetico. È proprio nella dimensione personale ed esistenziale del catastrofismo di Miłosz che Józef Olejniczak individua un punto di contatto con l’opera di Czechowicz (Olejniczak 2013: 142), poeta al quale il componimento *Ninnananna* è dedicato. Il verso “oltre non riesco” segnala, dunque, il fallimento della scrittura intesa come mitopoiesi, come possibilità di superare i rigidi confini imposti da una realtà che appare ostile e indomabile: non esiste alcuna possibilità per il bambino e per i protagonisti della poesia di immaginare e di costruire un ordine capace di resistere alla presenza pervasiva del male. Tutto il componimento, infatti, è attraversato da questa continua tensione tra l’incerto desiderio di rassicurare l’uomo e la conturbante prepotenza con la quale i segni di una catastrofe costantemente in agguato si impongono ai suoi occhi. Il critico Kryszak osserva come “gli sforzi intrapresi sono ogni volta messi in discussione dall’ingerenza di questo contesto” (Kryszak 1985: 70). La particolarità dell’operazione poetica compiuta da Miłosz è quella di costruire immagini concrete, accompagnate da riferimenti sonori precisi, capaci di restituire l’estenuante instabilità emotiva che tormenta i protagonisti del componimento. Jan Lipski, a sua volta, sottolinea il carattere impressionistico di *Ninnananna* che, differentemente dalle altre poesie della raccolta *Tre inverni* caratterizzate da un tono più visionario, registra con maggiore concretezza immagini e percezioni suscitate dalla minaccia imminente (Lipski 1987: 104). È presente, quindi, una continua oscillazione tra l’innocenza del mondo dell’infanzia⁵

5 Cfr. nota 5, a cui si aggiungono il tenero appellativo *mój maly* (piccolo mio), il verbo *szeptać* (sussurrare), che sottolinea la delicatezza con la quale ci si rivolge al bambino, e il verbo *spać* (dormire), anch’esso indice della tranquillità raggiunta.

e la realtà circostante, sulla quale domina indiscussa la disperazione. Disperazione che, come spiegherà lo stesso Miłosz, nasce dalla consapevolezza di non poter più dare forma a nuovi miti poetici⁶, ossia nuovi modi di pensare e di immaginare il mondo: “negli anni Trenta si andava spegnendo quella fase della poesia ottimistica [...] ossia si era indebolita la fede nell’atto creativo in opposizione al mondo” (Miłosz 2006: 155).

La seconda chiave di lettura dell’ultimo verso di *Ninnananna* rimanda invece al contesto storico nel quale si iscrive l’opera. Ancora una volta è un elemento paratestuale a suggerire questa direzione, ossia la dedica al poeta Józef Czechowicz⁷. Il richiamo diretto alla sua opera, e con esso alla generazione poetica dei catastrofisti della Seconda Avanguardia (*Druga Awangarda*)⁸, suggerisce una seconda possibile interpretazione della conclusione del componimento. Quell’ “oltre non riesco” può essere inteso come ammissione dell’impossibilità di sfuggire ad un evento drammatico che negli anni Trenta appariva inevitabile come quello della guerra⁹, fosse anche solo per mezzo dell’immaginazione o della creazione artistica.

6 A tal proposito, Aleksander Fiut spiega che “la differenza tra mito e mito poetico consiste nel cambiamento della situazione comunicativa o del codice con cui vengono rappresentati. Miłosz trasferisce la situazione nella quale funziona il mito originario nell’ambito del testo poetico, divenendo allo stesso tempo mittente e destinatario di tale mito. Esso perde così il suo valore sociale e diventa un mito personale del poeta. Cambia in parte anche la sua funzione: rappresentato con la lingua della poesia, il mito deve sottomettersi alle sue regole e diventare elemento della visione artistica, mantenendo tuttavia in un certo senso la sua funzione religiosa poiché il suo significato e la sua attualità rafforzano la fede del poeta. In poche parole: è un mito che non ha smesso di essere un vero mito, ma non può più essere un mito nel pieno senso della parola” (Fiut 1978: 107).

7 Il critico Lipski nota che la dedica a Czechowicz giustifica anche la scelta del genere della ninnananna: l’interesse del poeta lublinese si rivolge infatti a quei generi della poesia popolare legati alla tecnica dell’improvvisazione, come nel caso delle fiabe e delle ninnananne (Lipski 1987: 105; *Literatura Polska – Przewodnik Encyklopedyczny*: 266).

8 Con la definizione *Seconda Avanguardia* ci si riferisce non ad una scuola poetica basata sull’adesione a programmi o manifesti, ma a tutti quegli autori che negli anni Trenta erano accomunati da una predisposizione intellettuale e da una sensibilità poetica capace di cogliere e rielaborare le inquietudini e la crisi sociale, spirituale, economica e politica che stavano attraversando la Polonia e l’Europa intera: tra questi, un ruolo di primo piano viene riconosciuto proprio a Czechowicz e al gruppo poetico *Żagary*, a cui appartiene lo stesso Miłosz. Ne *La mente prigioniera* il poeta parla di una “minacciosa visione della fine della civiltà, dell’ormai imminente «secolo di ferro», della catastrofe. Niente allora aveva basi razionali e tutto sembrava perduto già molti anni prima di esserlo in realtà, prima che l’Europa affondasse davvero nella crudeltà e nelle tenebre” (Miłosz 1981: 213).

Per approfondire il rapporto ambivalente di Miłosz con la Seconda Avanguardia e con il catastrofismo della sua epoca, vedi Miłosz 2006; Fiut 1978; Ceccherelli 2013.

9 «La catastrofe è in quel momento una tappa necessaria della storia, distruzione e allo stesso tempo apertura di una nuovo prospettiva» (Kryszak 1985: 5). È necessario ricordare, però

La speranza di trovare rifugio o consolazione in una dimensione altra risulta vana: è questa la ragione per cui il canto dei genieri sul destino dell'uomo si carica di profonda tristezza. Nella cornice della poetica della Seconda Avanguardia, *Ninnananna* costituisce una delle tante meditazioni e rielaborazioni della guerra intesa come catastrofe imminente, percepita come tappa necessaria e inevitabile della storia ed interpretata dai poeti catastrofisti secondo poetiche e logiche compositive diverse (Lipski 1987: 105). Come segnala il critico Kryszak, la guerra suscita in questi artisti:

la consapevolezza di appartenere ad una generazione che sin dai primi giorni di vita porta con sé il marchio della morte, una generazione scelta dal destino per il compimento del tragico disegno della storia (Kryszak 1985: 57).

Kryszak prosegue sottolineando una discrepanza tra la generazione di Czechowicz, per la quale la guerra costituì una rottura con un ordine del mondo differente, e la generazione di Miłosz, per la quale essa fu in effetti “la prima immagine del mondo [...] suggerendo che sia proprio questa la sua vera natura, che non ne esista un altro” (Kryszak 1985: 57). Per questa ragione il canto con il quale i genieri cercano di calmare il bambino che piange nella culla annuncia drammaticamente il suo destino di futuro eroe: sarà la guerra, infatti, la porta attraverso la quale egli dovrà fare il suo ingresso nel mondo, e che confermerà ancora una volta la sua schiavitù nei confronti della storia martirologica della Polonia¹⁰. La dimensione storica della catastrofe della guerra assume, infatti, i connotati di una tragedia collettiva, come dimostra il riferimento al fiume Stochid¹¹. Secondo Jan Lipski, indicando “la realtà del tempo e dello spazio, non nominati ma facilmente riconoscibili da una scrittura che registra l'impressione” Miłosz dà forma ad “un modo completamente

la totale assenza della prospettiva ottimistica in *Ninnananna*, tanto che il componimento si conclude con l'interruzione della creazione di un mondo altro.

- 10 È possibile notare come la rappresentazione della catastrofe della guerra costituisca uno dei temi centrali che saranno sviluppati nella narrazione autobiografica dell'autore contenuta ne *La mia Europa (Rodzina Europa, 1959)*. La violenza della Prima Guerra Mondiale e della Rivoluzione russa, infatti, rappresenta per Miłosz un'impronta indelebile nei ricordi della sua infanzia, come dimostra l'ampio spazio ad essa dedicato nei capitoli “La guerra” e “I dieci giorni che sconvolsero il mondo”. In particolare, quest'ultimo capitolo contiene un'immagine molto simile a quella descritta in *Ninnananna*. Il pianto di un bambino nella culla, infatti, viene inserito nel contesto della violenza degli eventi storici, in questo caso della Rivoluzione russa: “Ma il terrore negli occhi delle donne, le urla di mio fratello nella culla, l'intero misero santuario o tana della famiglia messi a soqquadro – tutto ciò non era molto indicato per un animo di bambino” (Miłosz 1985: 61).
- 11 Il riferimento in questo caso è sia alla Prima Guerra Mondiale, quando il fiume Stochid tra il 1916 e il 1917 costituiva una delle frontiere orientali sulle quali si confrontarono le truppe dell'armata imperiale russa e quelle potenze centrali, sia all'irredentismo ucraino, a cui fece seguito nel 1930 l'operazione di pacificazione per mano dell'esercito polacco.

diverso di rendere attuale la realtà rappresentata, il mondo rappresentato” (Lipski 1987: 104–105). La Storia assume così le sembianze di una forza invincibile, guidata da leggi che privano l’uomo della posizione privilegiata garantitagli da una concezione tradizionalmente antropocentrica. Il verso finale di *Ninnananna* corrisponde, in ultima analisi, ad una drammatica presa di coscienza della propria impotenza, reale e poetica, di fronte al corso della storia e degli eventi:

Da quando l’elemento determinante del tempo e della storia è apparso all’interno del binomio soggetto-oggetto, le relazioni si fanno sempre più complicate, si riempiono di una potenziale tragicità ed eroismo, mentre da questo momento in poi l’uomo è costretto a misurare incessantemente la propria limitatezza biologica, così come i suoi progetti, con l’indistruttibilità del cosmo (Kryszak 1985: 26).

Per questo il critico Lipski, commentando la brusca interruzione di *Ninnananna*, afferma che “fu la storia a scrivere il passo successivo” (Lipski 1987: 106). L’esperienza della Seconda Guerra Mondiale, infatti, indirizza la ricerca poetica di Miłosz verso nuovi sentieri. Come sostiene Lidia Banowska, “la guerra fissa un cambiamento fondamentale nel suo percorso: in una situazione di cataclisma storico il modello del profetismo praticato in *Tre inverni* si presentava inadeguato e non poteva essere in alcun modo sviluppato oltre” (Banowska 2005: 76)¹². Tale cambio di rotta si accompagna ad un rifiuto della tradizione tirtaica e martirologica di matrice romantica, che aveva ripreso vigore nel contesto della duplice occupazione nazista e sovietica¹³. Miłosz si rifugia, invece, nella poesia inglese, in particolare nella lettura delle opere di Blake e nella traduzione di Shakespeare e di Eliot. Così il poeta commenta tale metamorfosi che lo porta ad abbandonare quel balbettio emozionale a lui tanto invisibile in favore di una *vis* intellettuale con la quale ripensare e rinnovare i suoi versi:

La pietà, la compassione e l’ira conferivano perspicacia a questa poesia. Tuttavia, malgrado le condizioni e malgrado le immagini, attinte da ciò che mi

12 Tale crisi poetica viene descritta così da Miłosz ne *La testimonianza della poesia*: “oggi penso che le apocalissi annunciate possono anche cambiare nome, ma essenziale non è il nome che viene dato all’angoscia, bensì la condizione mentale che la genera, e che individua solo ex post i motivi specifici della propria disperazione” (Miłosz 2013: 32). Per questo, prosegue il poeta, la catastrofe rappresentata nelle sue prime raccolte “era più un’intuizione che altro, una profezia che non è opportuno far apparire esatta a posteriori, dato che nemmeno il clima di brutalità seguito alla presa del potere da parte di Hitler lasciava immaginare che cosa sarebbe accaduto in seguito” (Miłosz 2013: 58–59).

13 L’abbandono di questa prospettiva, intrisa di nazionalismo viene confermata anche nelle lettere ad Andrzejewski, nelle quali sostiene di voler trovare “una misura diversa da quella degli entusiasmi patriottici” (Miłosz 1996: 201).

circondava, cioè le rovine e lo sterminio, era una poesia trionfale. Celebravo in essa, per la prima volta nella vita la festa della mia guarigione. Una guarigione da quell’impotenza, quando ogni cosa, in noi e nel mondo, è talmente confusa e contorta che ci manca il coraggio di essere duri come un diamante che taglia il vetro (Miłosz 1985: 296).

È questa la cornice nella quale si inserisce il ciclo *Mondo. Poema ingenuo* (Miłosz 2018: 206–217), costituito da 20 componimenti in endecasillabi suddivisi in quartine e scritto nella Varsavia del 1943. L’indicazione dell’anno e del luogo di composizione introduce nel cuore della catastrofe che stava avendo luogo nella Polonia occupata e in tutta Europa. Eppure, di fronte ad un tale crescendo di orrori e di violenza il poeta sceglie di non rappresentare la realtà drammatica della guerra. L’operazione artistica messa in atto in questo caso è di segno opposto rispetto a quella osservata in *Ninnananna*, e realizza quella convinzione di cui parlerà il poeta molti anni dopo ne *La testimonianza della poesia*:

Chi si appella alla miseria, alla fame, alle sofferenze fisiche dei nostri simili per criticare una poesia o un quadro fa solo demagogia. È dubbio il vantaggio che l’umanità trarrebbe se i poeti smettessero di comporre versi idilliaci o i pittori di dipingere quadri a tinte chiare solo perché sulla terra c’è troppo dolore, e dunque non c’è posto per occupazioni così astratte dalla realtà (Miłosz 2013: 96–97).

La guerra raffigurata in *Ninnananna* sembra scomparire del tutto in *Mondo*, come se Miłosz volesse dare vita attraverso un atto magico ad “un’isola lontana dall’incubo dell’occupazione” (Franaszek 2012: 335), riappropriandosi della funzione creativa e dunque assertiva dello strumento poetico. Nella celebre intervista di Renata Gorczyńska (alias Ewa Czarnecka), il poeta rivendica per sé e per la propria opera la possibilità di raccontare il mondo “come dovrebbe essere” (Miłosz 2002: 64), in un’operazione di ironica mitopoiesi resa necessaria proprio dalle circostanze catastrofiche della Seconda Guerra Mondiale. È questa la prima di una lunga serie di rifrazioni che collocano i due componimenti all’interno di una relazione antitetica e complementare.

La prospettiva infantile, che nel caso di *Ninnananna* viene messa subito in discussione, costituisce il fulcro di *Mondo*. Nella prima strofa vengono presentati i due protagonisti di tutto il ciclo poetico, ossia un fratello e una sorella che tornano a casa da scuola. La loro vicenda è raccontata da una voce narrante esterna alla realtà descritta, guidata da uno sguardo attento ai particolari e ispirata da una saggezza del tutto assente in *Ninnananna*. Nel componimento sono presenti, inoltre, due figure adulte fondamentali, ossia quella materna¹⁴ e quella paterna.

14 Si noti, invece, la totale assenza di figure femminili in *Ninnananna*.

La presenza del padre e della madre¹⁵ garantiscono un punto di riferimento stabile e sicuro per i bambini nell'interpretazione del mondo circostante e degli eventi che in esso hanno luogo. Anche il regno animale e quello vegetale sono in perfetta armonia con l'elemento umano: la prospettiva antropologica, infatti, si inserisce in un universo più ampio, nel quale la natura in fiore mostra tutta la sua ricchezza. Si confrontino le prime quartine di *Ninnananna* e di *Mondo*:

Sui pilastri che grondano catrame, Tra gli spari che infiammano la terra, Cantano i genieri il destino dell'uomo E un bambino piange nella culla ¹⁶ .	Là, dove verde si stende la valle E la strada, d'erba ammantata, Per il boschetto di querce in fiore, I bambini tornano a casa da scuola ¹⁷ .
---	---

Il parallelismo della struttura delle quartine prese in esame, che in un primo momento introducono l'ambientazione e solo nell'ultimo verso indicano la presenza dei bambini, mostra con estrema chiarezza la rielaborazione per rifrazione che ha luogo tra i due componimenti. La desolazione della situazione rappresentata in *Ninnananna* si contrappone alla rigogliosità con cui si apre *Mondo*: in questo modo, nel primo caso l'elemento infantile risulta essere oppresso da una realtà che manca di quell'equilibrio presente invece nel secondo componimento. Ciò si rispecchia anche nel differente grado di vulnerabilità dei personaggi: i genieri, il tenente e il bambino nella culla sono collocati in spazi aperti privi di una barriera capace di garantire protezione dalle minacce esterne. Le vicende del fratello e della sorella, e così di tutti i personaggi rappresentati in *Mondo*, invece, sulla base del modello del *Messer Taddeo* (*Pan Tadeusz*), si svolgono in uno spazio protetto, delimitato da uno steccato (*furtka*) o dalle mura dell'abitazione. La corrispondenza tra ambiente esterno ed interno è un elemento che ricorre in tutto il ciclo poetico¹⁸, e che si realizza anche nel regno della natura: viene suggerita, così, la compiutezza

15 I termini scelti in polacco, *ojciec* e *matka*, appartengono alla sfera del linguaggio formale: in questo modo il rapporto genitori-figli rappresentato è privo di qualsiasi coinvolgimento affettivo; al contrario, esso viene costruito su una gerarchia valoriale che è specchio della concezione filosofica alla base dell'opera. Secondo tale gerarchia, spiega Aleksander Fiut, "la donna è più vicina alla Natura, l'uomo alla Cultura. Non a caso in *Mondo* [...] è proprio la madre che riesce a cogliere dalle piante e dai fiori del suo giardino le leggi che regolano il cosmo, che sono (paradossalmente!) la fede, la speranza e l'amore, mentre il padre, chino sui libri, illustra la posizione delle città in Europa" (Fiut 1978: 78).

16 "Nad filarami, z których smoła ścieka,/w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska,/pod śpiew saperów o losie człowieka/kołyszże płacz dziecinny kołyszka" (Miłosz 2018: 80).

17 "Tam, gdzie zielona ściele się dolina/I droga, trawą zarosta na poły,/Przez gaj dębowy, co kwitnąć zaczyna,/Dzieci wracają do domu ze szkoły" (Miłosz 2018: 207).

18 Alcuni esempi: il padre che osserva dal cortile lo spazio circostante; il portico che garantisce una vista sull'ambiente che circonda la casa.

e la solidità dello spazio rappresentato. È proprio allontanandosi dalla casa che i bambini, smarritisi nel bosco, conoscono l’angoscia prodotta dalla privazione di ogni punto di riferimento. Solo il ritrovamento del padre e le sue ferme parole di consolazione permettono di fuggire ogni ansia¹⁹: egli rinnova la certezza della sua presenza e annuncia il sorgere del sole. Se nella prima poesia la notte sembra non passare mai, come dimostra il riferimento alle stelle assonate e al genere stesso della ninnananna, in *Mondo* è proprio la consapevolezza del ristabilirsi del giorno a restituire l’armonia alla base dell’intero poema. Esso, infatti, si conclude con un inno che celebra lo splendore del Sole-artista e con l’annuncio di una rinascita poetica, legata al centro assiologico di tutto il componimento: Fede, Speranza e Amore. È questo il punto di arrivo di una ricerca poetica che si traduce nella creazione artistica di un ordine compiuto, di un “sistema monistico” fondato sull’esistenza di valori universali ed eterni (Fiut 1978: 97) con il quale Miłosz cerca di rispondere a quel *Jak wartoścować?* (Come dare valore?) che risuona quasi ossessivamente nella corrispondenza con Andrzejewski (Miłosz 1996: 197).

Persino l’elemento paratestuale con l’indicazione del luogo e dell’anno di composizione svolge una funzione antitetica rispetto a quanto osservato in *Ninnananna*. Se nel primo caso il titolo annuncia una realtà che sarà impossibile costruire, in *Mondo* il riferimento alla Varsavia del 1943 impone una rilettura dell’intero componimento, una decostruzione di quella ingenuità suggerita dal sottotitolo. Tutto il ciclo poetico, infatti, risulta pervaso dalla presenza del male che però viene continuamente mascherato, in un’operazione che secondo il critico Kłosiński ricorda il fenomeno della rimozione del trauma (Kłosiński 2011). Per questo Łukasz Tischner scorge all’interno dell’opera una chiarezza “difficile, non limpida [...] oscura” (Tischner 2001: 42), mentre Aleksander Fiut ne sottolinea il carattere ambivalente, dichiarando che “in essa [...] c’è tanta ingenuità quanta malizia, tanta speranza quanta disillusione” (Fiut 2003: 40). Fra gli innumerevoli segni della presenza del male mascherati dalla prospettiva infantile²⁰, particolarmente efficace sul piano della rappresentazione è il caso della tarma schiacciata tra le pagine dell’Iliade: essa è non solo immagine dell’antropomorfizzazione della morte, ma anche un richiamo alla situazione storica vissuta durante la Seconda Guerra Mondiale, quando la “tendenza ad assimilare gli esseri umani a mosche o a scarafaggi” (Miłosz 2013: 78), e dunque a ridurli alla loro unica dimensione biologica (Miłosz 1996: 170), portava

19 Si noti il contrasto con l’inefficacia delle parole del tenente in *Ninnananna*, che non riesce a consolare i suoi soldati.

20 Tra questi, il riferimento ad un mondo che muore in lontananza fatto a pezzi dalle foglie; i bambini che disegnano la guerra; il riferimento ai diavoli; la ricorrenza ossessiva del tema del fumo; la minaccia del cinghiale per le galline; il riferimento ai corvi; l’intero componimento *Trwoga*.

a “giustificare lo sterminio di una specie di insetti nella più completa indifferenza di quelle restanti” (Miłosz 2013: 78):

Avanza il carro, batte la testa
sulla pietra, trascinano l'eroe,
e nel suo corpo la tarma schiacciata
sul foglio si spegne tra gli spasmi²¹.

Il sottotitolo *Poema ingenuo* si carica, dunque, di una connotazione ironica che racchiude tutta la protesta di Miłosz nei confronti dello scandalo del male. Egli non si serve di un patetismo retorico né di un immaginario visionario o catastrofico, bensì di una rappresentazione asciutta e immediata, capace di mostrare l'incolmabile distanza tra il mondo reale e quello costruito all'interno dell'opera. L'operazione poetica compiuta all'interno di *Mondo* risponde al bisogno spirituale e morale del poeta di recuperare o di ricreare, tra le macerie della Seconda Guerra Mondiale, una speranza, una mitologia esistenziale e personale che restituisca all'uomo la fede in una gerarchia di valori capace di affermare l'esistenza delle cose, e non la loro distruzione. Come spiega ne *La terra di Ulro*:

A volte il mondo perde la sua dignità, diventa troppo misero. È compito dei poeti restituirci quella dignità, altrimenti l'uomo si smarrirebbe nella sfiducia e nella disperazione. È un'indicazione che il mondo non deve essere sempre questo, che può essere anche un altro (Miłosz 1999: 89).

Mondo ripristina, così, quel principio di speranza soffocato all'interno del componimento *Ninnananna*. Miłosz, infatti, rende omaggio alla forza mitopoietica della poesia e alla possibilità di recuperare il senso perduto di fronte alla tragedia della Seconda Guerra Mondiale. Con i suoi versi, egli costruisce una forma di resistenza alla negazione ontologica in atto, recuperando la funzione assertiva e creatrice della parola poetica. L'analisi di Andrzej Franaszek conferma tale osservazione: *Mondo*, con la sua dimensione quasi fiabesca, immagine di un universo basato su un ordine stabile²² che oppone resistenza alle infiltrazioni del male, realizza l'intento iniziale

21 “Toczy się rydwan, o kamienne płyty/Uderza głowa, włoką bohatera,/A mól, do karty kłaśnięciem przybity,/Na jego ciele, trzepiąc się, umiera” (Miłosz 2018: 210).

22 Come spiega ne *La testimonianza della poesia*, “il poeta del Novecento è un bambino addestrato a rispettare i nudi fatti da parte di adulti già sottoposti, a loro volta, a una crudelissima iniziazione. Egli vorrebbe basare i suoi «sì» e i suoi «no» su un qualche fondamento, ma per poterlo fare dovrebbe presupporre che dietro l'interazione dei fenomeni si nasconda una struttura del mondo dotata di senso, con la quale la nostra mente e il nostro cuore siano alleati. Tutto però cospira a distruggere questa opposizione” (Miłosz 2013: 78).

di *Ninnananna*, portando a compimento quell’operazione mitopoietica drammaticamente interrotta nel 1933/1934:

Tra il rimbombo degli spari e le grida di terrore, il pubblico ascoltava componimenti in endecasillabi regolari, perfettamente rimati, che restituivano un’immagine capace di prendersi gioco dell’inferno circostante. Proprio come uno di quei quadretti dell’infanzia ormai dimenticati appesi sopra i lettini dei piccoli, protetti dall’Angelo Custode che vegliava sui loro sentieri (Franaszek 2012: 348).

La catastrofe *storica* della Seconda Guerra Mondiale, che è solo una delle tante manifestazioni della catastrofe *trascendente* con cui si misura Miłosz nel corso della sua esistenza, ha come effetto quello di liberare la “natura fanciullesca”²³ (Miłosz 2013: 75) messa a tacere fino a quel momento. Il percorso iniziato con *Ninnananna* trova compimento nel ciclo poetico *Mondo*, che segna il trionfo della poesia intesa come potenza creatrice di miti e, dunque, di speranza:

l’atto poetico cambia a seconda di quanta realtà la coscienza del poeta abbraccia come sfondo. Nel nostro secolo lo sfondo è dato, secondo me, dalla fragilità di tutto ciò che chiamiamo civiltà o cultura. Quello che ci circonda qui, ora, non è più garantito. Potrebbe scomparire: e l’uomo costruirebbe la poesia con i resti rinvenuti tra le rovine (Miłosz 2013: 132–133).

Bibliografia

- Banowska Lidia (2005): *Miłosz i Mickiewicz: poezja wobec tradycji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Ceccherelli Andrea (2013): *Miłosz e l’avanguardia: alle radici di un’ambivalenza*. In: *Avanguardie e tradizioni nel XX e XXI secolo*. A cura di M. Ciccarini, L. Kuk, L. Marinelli. Accademia Polacca delle Scienze, Roma, pp. 96–114.
- Fiut Aleksander (1978): *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*. “Pamiętnik Literacki”, nr 69/3, pp. 75–112.
- Fiut Aleksander (2003): *W stronę Miłosza*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Franaszek Andrzej (2012): *Miłosz: biografia*. Wydawnictwo Znak, Kraków.

23 Secondo Miłosz, il bambino che anima i poeti “vorrebbe che la terra fosse piatta, circoscritta dalla cupola del cielo, e che esistessero solo coppie di opposti dai contorni netti: vero e falso, bene e male, bello e brutto. Purtroppo a scuola gli hanno insegnato che si tratta di un’immagine del mondo ingenua, appartenente al passato” (Miłosz 2013: 82–83).

- Kłosiński Michał (2011): *Miejsca traumy w "Świecie" Miłosa*. "Postscriptum Polonistyczne", nr. 1/7, pp. 139–154.
- Kryszak Janusz (1985): *Katastrofizm ocalający – z problematyki poezji tzw. 'Drugiej Awangardy'*. Pomorze, Bydgoszcz.
- Krzyżanowski Julian, Hernas Czesław, a cura di (1990): *Literatura Polska – Przewodnik Encyklopedyczny*. T. I. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lipski Jan (1987): *Kołysanka*. In: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. A cura di R. Gorczyńska, P. Kłoczowski. Aneks, Londyn.
- Miłosz Czesław (1981): *La mente prigioniera*. Trad. e cura di G. Origlia. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (1983): *Poesie*. Trad. e cura di P. Marchesani. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (1985): *La mia Europa*. Trad. e cura di F. Bovoli. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (1987): *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. A cura di R. Gorczyńska, P. Kłoczowski. Aneks, Londyn.
- Miłosz Czesław (1994): *Ziemia Ulro*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (1996): *Legends nowocześnieści*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (1999): *Kontynenty*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2002): *Podrózny świata – rozmowy z Renatą Gorczyńską*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2006): *Zaczynając od moich ulic*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2013): *La testimonianza della poesia. Sei lezioni sulle vulnerabilità del Novecento*. Trad. e cura di A. Ceccherelli. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (2018), *Wiersze wszystkie – Wydanie uzupełnione*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Olejniczak Józef (2013): *Miłosz: autobiografia. Cztery eseje*. Wydawnictwo IBN PAN, Warszawa.
- Szwagrzyk Aleksandra (2015): *Cichy katastrofizm: Czesław Miłosz i Józef Czechowicz*. "Ukraińska Polonistyka", nr 12, pp. 65–71.
- Tischner Łukasz (2001): *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- The Nobel Prize in Literature 1980*. Online: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/summary/> [accesso: 28.12.2021].

Abstrakt

„Wśród zniszczenia”


Miłosz i odzyskanie poezji jako mitopoezji

Wychodząc od analizy dwóch utworów Czesława Miłosa, czyli *Kołysanki* (1933/1934) i *Świat. Poema naiwne* (1943), Autorka ma na celu zbadanie procesu ponownego odkrywania przez twórcę mitopoetyckiej funkcji liryki w czasie II wojny światowej. Połączone dziecięcą perspektywą i wyobraźnią, naznaczone mniej lub bardziej wyraźnie doświadczeniem katastrofy wojennej – obie kompozycje konstruowane są przez

antytezę, a poetycko fundowane na wyobraźni w służbie aksjologii, co poświadcza radykalną przemianę koncepcji i poetyckich poszukiwań.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, *Kołysanka*, *Świat*. *Poema naiwne*, wojna, dzieciństwo, mitopoezja

Wojciech Ligęza

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
e-mail: wligeza@wp.pl
 <http://orcid.org/0000-0003-0881-5282>

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

„Zarannaść mistrzowsko zmieniona w porannaść” – stwarzanie świata Wokół wiersza *Wczesna godzina* Wisławy Szymborskiej

Abstract

“Dawning masterfully recast as morning” – creating the world Around the poem *Early Hour* by Wisława Szymborska

This reading is projected against the background of Szymborska’s distinctive themes and philosophical assumptions, such as the fascination with the wonder of existence, reflection on the limits of human cognition, poetic games serving the creation of the world, or the complicated relations between what is real and what is imagined. In the interpretation of the poem *Early Hour*, the most important themes of considerations include the relationship between perception and overlooking, showing the metamorphoses of night and day, which allow us to understand the idea of renewing existence, an artistic approach to objects extracted from the darkness, using the painterly gaze, and a reference to the “Book of Genesis” in the intimate creation of the world – measure up to human imagination. Wisława Szymborska adopts an analytical and autocritical approach in her study of the morning.

Key words: Wisława Szymborska, cognition, seeing, perception, *Early Hour*

Słowa kluczowe: Wisława Szymborska, poznanie, postrzeganie, percepcja, *Wczesna godzina*

Wisława Szymborska zadaje pytania o to, w jaki sposób świat jawi się poznającemu podmiotowi, na ile percepcja zmysłowa odkształca rzeczywistość realną, co oznacza relacja chwili i płynącego czasu, czy zostaliśmy wyposażeni w zdolność przytomnego uchwycenia dookolnych procesów przemiany i czy w procesie poznania jesteśmy w stanie przezwyciężyć pozory oraz fragmenty. Przeświadczenia epistemologiczne oraz ontologiczne w utworach noblistki wysnute zostają z potocznych eksperymentów z istnieniem, w których powściągać należy chimery umysłu, odrzucić fantazje i skupić się na faktach, które, zobaczone w osobnej podmiotowej perspektywie, ani nie są nieznaczące, ani przewidywalne, ani też nudne. Praca poznawcza obejmuje niewielki wycinek rzeczywistości, ale w kameralnej przestrzeni co dzień odbywa się stworzenie świata – akt cudowny, jeśli żarliwie przyjęty zostanie dar odnowionego życia.

Wczesna godzina Wisławy Szymborskiej, wiersz z tomu *Chwila*, to szczególne studium stawania się dnia, strefy pogranicza ciemności i światła, przejścia z nieistnienia ku istnieniu. Do tej przemiany czasowej i zarazem egzystencjalnej poeci różnych epok przywiązywali wielką wagę. Topika zegara natury, porządku przemian doby ludzkiej i przesilenia – kiedy niktą kształty niepewne i rozpraszają się demony nocy – fascynowała artystów, stanowiła nie tylko wyzwanie retoryczne. Powitanie nowego dnia rozumianego jako dar otrzymany od natury i Stwórcy powraca w różnych wariantach i realizuje się w pochwalnej formie hymnu, psalmu czy ody, zaś w orientacji poetyckiej nowoczesnej i awangardowej, w lirykach ekstatycznych i epifanicznych, w rozmaitych szkicach poranków spełniają się dwie przeciwstawne dyrektywy. Pierwsza to naznaczona indywidualnym *signum* momentalna medytacja, druga – antykontemplacyjna – eksponuje wzmożoną aktywność, kiedy wczesna godzina pobudza do życia wspólnotę ludzką, która żwawo rusza na podbój świata, pragnąc produkować i konsumować, sprzyja temu przekonanie, że siły uczestników gry pozostają niespożyte w ujarzmianiu żywiołów natury.

Od razu pragnę zastrzec, że nie zamierzam tworzyć jakiejś fenomenologii strefy przejściowej między nocą a dniem, lecz jedynie usytuować wiersz Szymborskiej w pewnym paradygmacie i zarazem wydobyć właściwości jednostkowe tekstu. Przyjrzyjmy się pierwszej z tendencji. W wierszach wielu poetów chwila przejścia od brzasku do poranka zostaje zatrzymana. Studium bowiem musi być uważne, moment – precyzyjnie uchwycony w słowie. W lirycznym przekazie pojedynczego „ja” częste są ekstatyczne eksklamacje, a powiązania z hymnem pochwalnym służą sakralizacji zdarzenia i miejsca. Oto przykłady z wierszy Julii Hartwig: „O, jakże cudowny czysty odnowiony dzień! / Słońce patrzy wprost na nas nie przestonięte zasłoną, / drzewa w perfekcji zieleni...” (*Letni poranek*; Hartwig 1992: 10); „Tutaj w malutkiej aureoli światła / w chłodnej i drżącej gloryjce nad głową / [świt – W.L.] rodzi się rzeźwy nim pomknie ku miastom” (*Świt w Normandii*; Hartwig 1987: 52). Spotkanie ze wstającym słońcem ma tutaj charakter uroczysty, ceremonialny (pod-

kreśla to retoryka) i można powiedzieć, że poetka uprawia prywatny świecki kult świętego dysku. Inne warianty znajdziemy na przykład w wierszach z tomu *Chwila postoju – Portret II czy Witaj, świetliku słońca...*

W słynnym liryku Czesława Miłosza *Dar* przejrzystość rzeczy, kiedy poranne mgły opadły, sprzyja momentowi epifanicznemu. Pewność własnego miejsca na Ziemi, choćby była złudna i chwilowa, łączy się z epikurejskim odczuciem szczęścia – bez pożądań, ambicji czy dawnych urazów. Najważniejszy jest bowiem akt czystej kontemplacji chwili odnowionego istnienia. W utworach Adama Zagajewskiego, choć ten poeta częściej tworzy nokturny, początek dnia jest jak delikatna roślina lub drogocenny przedmiot. Ze świtem obchodzić się należy ostrożnie, zaś subtelne dotknięcie światła nie może zostać spłoszone przez gwałtowny gest czy głośnie słowo: „Słońce było tak delikatne, tak młodziutkie, / że baliśmy się o nie trochę; nieostrożny ruch ręki / mógł je porysować [...]” (*Poranek w Vincenzy*; Zagajewski 1999: 34)¹. W wierszu o Krakowie zatytułowanym *Poranek* wczesna godzina jest porą uroczystego oczekiwania na obwieszczaną przez dzwony niedzielę. Obmycie i oczyszczenie stają się warunkiem rytuału, którym żyje miasto: „[...] wiatr umył umysły, / ulice są puste jak reguła ascetycznego zakonu” (Zagajewski 2003: 19). Koncept klasztoru doskonale pasuje do przestrzeni Krakowa. Bez wątpienia małe stworzenie świata fascynuje poetów, a zatem ujęć wariacyjnych jest wiele. Julia Hartwig szkice krajobrazu łączy z estetyzowaniem i traktowanym z dystansu sakralizowaniem wschodzącego słońca, Czesław Miłosz studiuje chwilę istnienia wypełnionego ładem i sensem, Adam Zagajewski natomiast w metafizycznym pragnieniu wydobywa aurę kontemplacyjnego wyczekiwania na dar nowego dnia. Dołożyć by warto opisy poetyckich poranków u Białoszewskiego czy u Grochowiaka oraz wielu poetów młodszych generacji, ale na tym przywoływanie przykładów kończę – z lęku przed sporządzeniem antologii.

Przejdźmy do drugiej wizji poranka – ekspansywnej, charakterystycznej dla różnych nurtów nowej sztuki. W tej odmianie tematu ruch uliczny w mieście, w którym cywilizacja zwycięża naturę, ma postać celową, funkcjonalną. Scena miejska każdego ranka zostaje przygotowana na rozpoczęcie dynamicznych akcji, przy czym słońce zmienia się w reflektor teatralny, a muzyka syren zachęca do podjęcia nowej radosnej pracy. Weźmy *Strefę* Apollinaire’a: „Widziałem dziś rano ładną ulicę nazwy jej nie pamiętam / Trombitą słońca była nowiutka czysto uprzątnięta [...] Chodzą dyrektorzy, piękne stenotypistki i robotnicy / Z rana trzy razy syrena gra tam” (1975: 38)². Monolog wewnętrzny, który otwiera się na przeszłość i czas

1 Tak Anna Czabanowska-Wróbel pisze o postawach podmiotu w zbiorze *Pragnienie*: „Warunkiem wewnętrznej przemiany są: skupienie, zachwyty, zdziwienie, czułość, olśnienie, by przypomnieć kluczowe słowa tomu” (2005: 133).

2 Przekład cytowanej *Strefy* – Adam Ważyk.

aktualny, w *Strefie* umieszczony jest w „ramie nadranego powrotu do siebie, do Auteil” (Jaworski 1976: 9).

Natomiast w wierszu Tadeusza Peipera *Rano* przemiana „szarych blach” i „sześćcianów cienia” w dobrze działający, na swój sposób piękny mechanizm miasta dokona się o rannej godzinie dzięki twórczo-wytwórczej ludzkiej aktywności: „człowiek wstanie, spojrzysz na świat jak na syna, / a z tem / miasto się rozśpiewa, jak rozmarzona maszyna” (Peiper 1979: 269). Dla awangardzistów dzień zaczyna się o wczesnej porze, a długi sen uznaliby oni za trwonienie społecznej energii. Dla Juliana Przybosa z kolei wschód słońca w metaforycznym przetworzeniu oznacza nie tyle zjawisko natury, ile działanie sprawnej techniki obejmującej w swe posiadanie kosmos: „Owite zwojem żaru jak elektromagnes / Wytoczy się okute w metalowy blask / Słońce” (Przyboś 1984: 10).

Ciekawa jest poetycka modernizacja słońca, które nazwać by można sumiennym pracownikiem wszechświata. Ale tę kwestię tutaj pomijam. Świadomy konstruktywistyczny zamiar obejmuje i przestrzeń miasta, i użytkowników tej przestrzeni, zatem wyobrażenia pochodzące ze świata natury stają się anachroniczne³. Kolejne poranki otwierają się na kolektywne działanie, a wzmożona aktywność ludzka u Przybosa i innych poetów polega na ciągłym „puszczaniu w ruch świata” (Kwiatkowski 1972: 22). Wisława Szymborska awangardowe umiłowanie początku określa za pomocą celnego konceptu: „Zmówcie / wieczne rozpoczynanie” (*Wizerunek*; Szymborska 2016: 110).

Z tego przeglądu wynika, iż kontemplacja poranków, która odciska się w życiu wewnętrznym „ja”, a na przeciwległym biegunie moce zdobywcze pracujące dla wspólnego dobra mają inne rytmy. Zatrzymanie osobliwej chwili zachwytu wymaga tempa wolnego, wstrzymania ruchu, wyciszenia gwaru; nowoczesna anabaza natomiast łączy się ze zwielokrotnieniem dynamiki działania, z szybkością i – powiedzielibyśmy – ze zdecydowanym jednokierunkowym dążeniem.

Wiersz Szymborskiej *Wczesna godzina* umieścić należy w pierwszej sekwencji czy też kolekcji wierszy. W tym liryku charakterystyczny dla przesilenia dnia i nocy rejestrowany przez oko splot kształtów hybrydycznych, jeszcze nieoznaczonych, zmieszanych, ontologicznie niepewnych, pozostaje równoległy wobec reakcji podmiotu, jasna świadomość stopniowo wyłania się bowiem ze snu, dopiero krzepnie rozumienie rzeczy i nie wiadomo do końca, czy poranne obrazy są projekcją spod powiek, czy obserwowaną strefą bytów realnych. Podczas lektury *Wczesnej godziny* o tych warunkach wstępnych określających istotę refleksji oraz o schematycznie tu zarysowanych paradygmatach poetyckich warto pamiętać, przy czym odróżnienie od ujęć przewidywalnych liczy się bardziej niż potwierdzanie wzorów zastanych. Dlatego warto wskazać czynniki najważniejsze, jeżeli weźmiemy pod uwagę ory-

3 Więcej na ten temat: Sienkiewicz 2007: 226 i następane.

ginalność wypowiedzi noblistki. Mam na myśli nieśpieszny opis stawania się dnia, narastanie i stopniowanie poszczególnych stanów widzialności, związek magicznej godziny ze świętem, ramy malarskie dla obserwowanego fenomenu, zmienną optykę, jaką się posługuje podmiot – śniący i czuwający zarazem, jednocześnie obecny i nieobecny. Do tego jeszcze dochodzi istotna dla Szymborskiej kwestia postawy wobec tego, co się zjawia, ale w strefie przejściowej zachowuje aurę tajemniczości. Nie przeoczmy więc tak istotnego w jej wierszach potocznego i filozoficznego zdumienia albo inaczej: zdziwienia wszystkim, co jest i co się wydarza⁴. W liryku *Wczesna godzina* konceptami jednoczącymi względnie rozbudowaną wielość jest figura przywrócenia rzeczy istniejących oraz kameralizacja *Genesis*, czyli powtórka Księgi w opowieści rozgrywającej się w przestrzeni pokoju. Zresztą sięgnijmy do *Wczesnej godziny*:

Śpię jeszcze,
a tymczasem następują fakty.
Bieleje okno,
szarzeję ciemności,
wydobywa się pokój z niejasnej przestrzeni,
szukają w nim oparcia chwiejne, blade smugi.

Kolejno bez pośpiechu,
bo to ceremonia,
dnieją płaszczyzny sufitu i ścian,
oddzielają się kształty,
jeden od drugiego,
strona lewa od prawej.

Świtają odległości między przedmiotami,
ćwierkają pierwsze błyski
na szklance, na klamce
Już się nie tylko zdaje, ale całkiem jest
to, co zostało wczoraj przesunięte,
co spadło na podłogę,
co mieści się w ramach.

Jeszcze tylko szczegóły
nie weszły w pole widzenia

Ale uwaga, uwaga, uwaga,
dużo wskazuje na to, że powracają kolory

4 Lekcja zdziwienia światem 1996: 22. Zob. też: Balbus 1996: 42; Legeżyńska 2015: 26; Gutowski 2012: 44.

i nawet rzecz najmniejsza odzyska swój własny,
razem z odcieniem cienia.

Zbyt rzadko mnie to dziwi, a powinno.

Budzę się zwykle w roli spóźnionego świadka,
kiedy cud już odbyty,
dzień ustanowiony

i zaranność mistrzowsko zmieniona w poranność.

Szyborska 2016: 378–379

Zauważyć należy, iż poetka posługuje się zdaniem sprawozdawczymi, skupionymi na przedmiotach, tak jakby strona emocji została wyciszona, ale jednocześnie po spóźnieniu na spektakl odnowy życia do głosu dochodzi tak charakterystyczna dla Wisławy Szyborskiej refleksja o dwoistości pożytków i strat poznawczych, znana choćby z wierszy *Urodziny*, *Podziękowanie*, *Wielka liczba* czy *Trudne życie z pamięcią*. Zdawałoby się, że sprawa to prosta, iż każdego poranka następuje powrót do własnej wrażliwości i tożsamości, ale poetka poszerza obszar namysłu, podejmując rozważania o paradoksalnej nieuwadze uwagi, o cudzie zwykłym – przenikającym istnienie na wskroś i równocześnie słabym, niezauważalnym, a także o czasowym rozdziewie między serią opisywanych przeżyć a planem aktualnej wypowiedzi. „Przeoczenie” okazuje się postrzeganiem albo widzeniem intelektualnym, uśpienie świadomości – pobudzeniem wiedzy o faktach i procesach. To może osobliwość, ale nie w świecie Szyborskiej. Otóż, jak wiadomo, antynomie, paradoksy, sprzeczności logiczne czy kontradykcyjne zestawienia to żywioły pierwsze tej poezji. I jeszcze wskazać należy odwrócenia mniemań powszechnych, spory z pewnikami poznawczymi, refutacje ugruntowanych sądów.

W tym miejscu możemy przywołać pokrewne utwory z wyjątkami stamtąd zdaniami. W tytułowym wierszu z *Wielkiej liczby* pojawia się fraza „Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu” (Szyborska 2016: 230), inicjalny dystych z *Jarmarku cudów* mógłby posłużyć za motto do wiersza *Wczesna godzina*: „Cud pospolity: / to, że dzieje się wiele cudów pospolitych” (Szyborska 2016: 309). Artystyczne wykorzystanie tautologii uzupełniają wypowiedzi o poszanowaniu dla faktów – niedających się usunąć, wymienić, zagadać, na które poezja musi odpowiedzieć. Weźmy na przykład końcowy fragment wiersza *Możliwości*: „Wolę brać pod uwagę nawet tę możliwość, / że byt ma swoją rację” (Szyborska 2016: 308). Kwestia realności czuwającej i czujnej, która nie daje się przerobić w fantazje, w dowolności wyobraźni oraz kreacji, narasta u Szyborskiej od zbioru *Koniec i początek*. Od tyranii losu i jego okrutnych igraszek nie ma ucieczki i na nic się zdają piękne kompensacyjne sny. Przypomnieć warto zdanie z wiersza *Jawa*: „To nie sny są szalone, / szalona jest jawa, / choćby przez upór, / z jakim trzyma się /

biegu wydarzeń” (Szyborska 2016: 331). Pragnienie i wyobrażenia nie odwrócą biegu wypadków, poezja nie zaleczy nieubłaganych praw istnienia.

Kontrapunkty dla *Wczesnej godziny* tworzą inne szkice poetyckie Szyborskiej – wiersz o porannym przesileniu, kiedy (w martwej godzinie) troska egzystencji spędza sen z powiek (*Czwarta nad ranem*) oraz poetycka opowieść o poranku mglistym i przykrym, ale już po odejściu mówiącej z grona żywych (*Nazajutrz – bez nas*). W tym utworze Szyborska w zaskakujący i mistrzowski sposób przesuwa rzeczowe komunikaty meteorologiczne na terytorium rozważań metafizycznych. Zdarza się u innych poetów, że ranne wezwanie do życiowej aktywności wywołuje ostrą traumę spowodowaną pamięcią złych wypadków. Pełne światło staje się dla śniącego, pogrążonego w nieświadomości, narzędziem morderczym. Kazimierz Wierzyński wyznaje: „I obudziłem się krzyczący / Przebity światłem jak sztyletem” (*Przebity światłem*, Wierzyński 1994: 294). Aleksander Wat w wierszu *Poranek nad wodą* (z tomu *Wiersze* z 1957 roku) drastycznie przełamuje konwencję bukoliczną. Czytelnik spodziewa się miłego obrazka, a tymczasem porażona grozą świadomość podsuwa wizję wychodzących z wody apokaliptycznych bestii. Marzenie o zwykłych porankach być może jest już niemożliwe.

Jednakże we *Wczesnej godzinie* Wisławy Szyborskiej przechodzimy na jasną stronę stwarzającej się rzeczywistości czy może raczej zdobywającej na powrót utracony w chaosie nocy swój stan posiadania. Co znamienne, metamorfozy obserwowane przez mówiącą są znane i zarazem nowe – jak się powiedziało, w działaniu pospolitego cudu⁵. Osoba pogrążona we śnie sporządza klarowne sprawozdanie, staje się wiarygodnym świadkiem zaranności i poranności. Jak to możliwe? Odpowiedzieć można na kilka sposobów. Otóż ewokowane znaczenia możemy pojmować jako anamnezę doświadczeń wcześniejszych – dobrze zaobserwowanego i przestudiowanego zjawiska godziny wczesnej, pogranicznej. Nawet jeśli opór wewnętrzny był mocny, każdemu z nas, jak by powiedział Ignacy Krasicki, zdarzało się „jutrenkę obaczyć”. Druga możliwość, która nie wyklucza poprzedniej, uwypukla prymat zjawiska najzupełniej naturalnego. Powiemy zatem, że reżyseria wstającego poranka wcale nie zależy od podmiotu wycofującego się na pozycję świadka, w wierszu Szyborskiej bowiem: „[...] powolne świtanie okazuje się zjawiskiem samym w sobie, nieprzerwanym, ciągłym, nawet jeśli zostało ukazane w formie nieciągłej” (Bauer 2007: 283). Niejako wtórnie świadomość ma opracować to, co się wydarza, co ma wysoką rangę, lecz zwykle zbywane jest nieuwagą. I jeszcze czynnik trzeci rekonstruowanego scenariusza: drobinowe fakty, które przeoczyliśmy, odzyskują blask i chwałę, stając się przedmiotem metafizycznego zdumienia.

5 W taki sposób znaczenie cudu u Szyborskiej określa Grażyna Borkowska: „Cud świata to cud trwania. Cud przemiany tysiącznych możliwości w jedną konieczność, konieczność bycia” (1996: 143).

W wierszach późnych noblistki ekstatyczność zostaje ograniczona, podobnie jak olśniewające gry językowe, a ironistkę posługującą się conceptem zastępuje osoba refleksyjna i zarazem autokrytyczna. Zatem mamy do czynienia z analitycznym podejściem do własnych reakcji na stwarzający się od nowa świat. Odczytywanie rezonansów psychicznych bierze górę nad opisem zachwytu i równoległe do takiej postawy zmienia się język. Akty uwielbienia i świeckiego dziękczynienia, znane choćby z wierszy *Do serca w niedzielę*, *Urodziny* czy *Zdumienie*, zostają zastąpione poetycką narracją o nieśpiesznym wyłanianiu się świata z odwracalnego niebytu. Ogrom kosmiczny i – chciałoby się powiedzieć – wielka pojemność rzeczywistości, w której mieści się nieprzeliczona ilość bytów poszczególnych, zostają zastąpione kameralną przestrzenią własnej sypialni, ale nie zmienia to reguły, że układ zamazanych kształtów i nieokreślonych jakości dąży ku kompletnemu wypełnieniu, powrotowi rzeczy w pełnym świetle, w skonkretyzowanej do końca, znów zobaczonej postaci, co też nazwać można odzyskiwaniem kameralnego wszechświata, nad którym, zdawałoby się, niepodzielnie panujemy. Zwróćmy uwagę na kolejne fazy wyłaniającego się z ciemności dnia, a ta procesualność powolnej metamorfozy zaznaczona zostaje w języku: „bieleje okno, / szarzeją ciemności / [...] dniewą płaszczyzny sufitu i ścian” (Szyborska 2016: 378). Na razie znajdujemy się pośrodku (widzianej na sposób malarski) skali między bielą i czernią, ale dzienne światło wkrótce odzyska swą pełnię. Tym codziennym i cudownym „stawaniem się” mówiąca ekscytuje się na podobieństwo radiowego sprawozdawcy („[...] uwaga, uwaga, uwaga, / dużo wskazuje na to, że powracają kolory”; Szyborska 2016: 379).

Odnowione istnienie rozpoczyna się od poranka, a ta pora dnia łączy nas obietnicą niezwykłych spełnień, jest to bowiem czas mocnej akceptacji tworzonej z drobin istnienia pełni, może nawet złudy, że odzyskaliśmy oparcie w świecie. Nic groźnego nie czai się przecież w rozświetlanej stopniowo przestrzeni pokoju. Rozciągnięty na kolejne stadia fascynujący spektakl poranka dąży do kulminacji, kiedy byt zaistniał w pełnej świetności i jeszcze się nie zużył poprzez przekreślające skupienie trywii dnia. Klimaks to chwila zatrzymanego czasu, tak jak w przedstawieniu malarskim, kompozycja zamknięta i wysmakowana. Wszakże odczytywany wiersz pochodzi właśnie ze zbioru *Chwila* i zapewne, choć nie jest to powiedziane wprost, po Goetheańsku moment poranny to „jedna z tych ziemskich chwil / proszonych, żeby trwały” (*Chwila*; Szyborska 2016: 360).

Zatrzymajmy się przy nieśpiesznym toku wypowiedzi. Poetka używa określenia „ceremonia” i ze względu na powtarzalność możemy również posłużyć się kategorią rytuału. Bez wątpienia dla Wisławy Szyborskiej poranek to święto metafizyczne, bowiem w tym osobliwym czasie odśaniają się kontury, kształty i kolory, ale też przybliża się istota istnienia – zaszyfrowana w studiowanym cudzie poranka, odgadywana na nowo. Wolny tryb mówienia, powściągliwość ekspresji, uspokojenie opowieści, która wyrzeka się dynamiki słów i zgiełku obrazów, przywodzi na myśl

spostrzeżenia Jean-Pierre’a Richarda odczytującego *Les Matinaux* oraz inne wiersze René Chara. O poranku

[...] dla Chara przygoda zaczyna się radosnym porankiem: przed nami, w nas, świat zdaje się wyłaniać w blasku pierwszej niewinności. Ten blask, trzeba zaznaczyć, nie jest blaskiem intensywnym: żadnej gwałtowności w porannych brzaskach u Chara, żadnej ostrości i upojności blasków i świtów, jak choćby u Saint-John Perse’a. [...] Zaledwie narodzonych, oto rzucono nas ku rzeczom, które zrodziły się wraz z nami: ciśnięto w nowość przestrzeni właśnie rozkwitającej, jakby stworzonej do lotu, radości i podboju.

Richard 1973: 283–284

W hymnicznym dziękczynieniu Chara rzeczywistość przemieniona zostaje przez czas poranka. Owa chwila zyskuje nawet kształt przestrzenny, gdyż wytycza swe granice kraina osobna utworzona z pragnienia, a wypowiedź poetycka rozprasza mrok, sprzeciwia się ubywaniu istnienia, na moment przekreśla nicość.

Czułe świadectwa wiosny i nieozdobre ptaki bardziej są w moim kraju cenione niż odległe cele.

Prawda wyczekuje jutrzeńki przy świecy. Nie liczy się szyba okienna. Cóż znaczy dla uważnego.

W moim kraju nie stawia się pytań człowiekowi wzruszonemu.

Nie ma nad rozbitą łodzią złego cienia.

Niechaj żyje!; Char 1972: 152

Yves Bonnefoy w cyklu *Ziemia jutrzenna*, posiłkując się formą apelatywną, zachowując ślady ody, akcentuje żarliwość uczestnictwa w codziennej zmianie. Wszakże po zwycięstwie nad ciemnością świat rozpoczyna się na nowo:

Zorzo poranna, córo łez, przywróć
Sypialni spokój szarej rzeczy,
A sercu ład [...]

O zorzo, podnieś, ukaż twoją twarz bez cienia
Zabarwiał z wolna czas nowej światłości.

Bonnefoy 1996: 281

Zapewne stopniowe odzyskiwanie ładu świata, czy też jego nieoczywistej jedności, zależnej od gry zmiennego światła, łączy sposób poetyckiego opracowania tematu pory porannej przez francuskiego poetę i polską noblistkę, choć do słabnącej

„energii lirycznej” i redukcji „scenerii” poetyckiej właściwej dla Bonnefoya (może nieco niesprawiedliwie) Szymborska zgłasza zastrzeżenia (Szymborska 2015: 92–93).

By utworzyć triadę, dodajmy jeszcze fragment z utworu Saint-John Perse’a, o którego skłonności do gwałtownych wystawień wspominał Jean-Pierre Richard. Tutaj raczej mamy do czynienia z upojnością, kuszeniem, pożądaniem, nowym podbojem świata. W każdym razie odzyskana realność, zdobywana przez zmysły, liczy się bardzo: „Ranek obmyty jak małżonka. A światu barwa przywrócona: stręczycielska i nierządna. I morze, morze nie będące już snem” (Saint-John Perse 1980: 88). Oczywiście, dając wrywkowe przykłady, wskazuję jedynie literackie korespondencje i koincydencje, zbieżności i różnice. Należy jednak mieć w pamięci to, że krąg poezji francuskiej, dawniejszej i nowoczesnej, pozostaje bliski twórczości Wisławy Szymborskiej.

W przypadku wiersza *Wczesna godzina* entuzjazm powitania dnia jest bardziej ukryty niż w utworach Chara i Bonnefoya, bardziej powściągliwy, niż u Saint-John Perse’a. Polska poetka sięga bowiem po ekwiwalenty uczuć i odczuć. Istotną rolę odgrywają tutaj zapośredniczenia stanów emocjonalnych, takie jak gra światła i barw, jak integracja w powstającym obrazie rzeczy rozproszonych, które z nicości powracają do widzialnych kształtów. Bierny udział „ja” mówiącego w tym misterium podkreśla, iż inicjatywa lokuje się po stronie samego żywiołu życia: „Poranek istotnie wyłania się sam z siebie, z niczego innego: jest własną przyczyną i celem, oznacza zerwanie ze wszystkimi chwilami, które go poprzedzały, przekreśla czas i wymazuje przeszłość” (Richard 1973: 284). Podmiot umniejsza swe znaczenie, obserwacje i komentarze sprowadzając do procesu porządkowania w umyśle tego, co już się dokonało, w czym bezpośrednio nie bierze się udziału. Istotną właściwością odczytywanej wypowiedzi artystycznej jest perswazja i autoperswazja. Chodzi mianowicie o mobilizowanie rozumiejącego czuwania odbiorców uczestniczących w pospolitym, lecz doniosłym rytuale. Natomiast apel do samej siebie dotyczy przewyżczonych – w jakiejś przynajmniej mierze – obaw, że żarliwość uczestnictwa się rozprasza, że słabną moce zdumienia⁶. Tak o cudownym i życiodajnym poranku powie poetka: „Zbyt rzadko mnie to dziwi, a powinno. / Budzę się zwykle w roli spóźnionego świadka” (Szymborska 2016: 379).

Jak to zostało już wcześniej zasygnalizowane, poetka „podnosi zdziwienie do rangi egzystencjalnego imperatywu” (Gralewicz-Wolny 2014: 44). Bez tego czynnika wysokiej miary filozoficznej ciekawości poznawanie skomplikowanego fenomenu, jakim jest życie, utknęłoby w gnuśnej rutynie. Dlatego każdy poranek wymaga pełnej poznawczej dyspozycji, uważności, podmiotowej obecności, gdyż to, co się wydarza i zarazem powtarza, paradoksalnie jest niepowtarzalne. Czy

6 Marian Stala pisze o niepewności, zdumieniu i dominacji pytań nad odpowiedziami w serii wierszy, do których należy *Wczesna godzina* (Stala 2004: 109–110).

jest coś bardziej fascynującego niż rodzenie się dnia i początek nowej epoki istnienia, nawet gdyby trwała ona kilkanaście godzin? Tego nie sposób lekceważyć, a zdziwienia nigdy dosyć. Dodajmy, iż w utworach Szymborskiej z ostatniego okresu sprawdzanie ochoty do życia pojawia się wielokrotnie. Odrzucona zostaje zgoda na pewność doświadczenia, które już w przyszłości nie oferuje niczego. Szymborska kultywuje otwartość na zmianę, a zagadki i niespodzianki poznawcze przeciwstawia letargicznemu życiu-nie-życiu. „Nie wystarczy” – ta dewiza nigdy nie traci aktualności.

Dotąd nie powiedziałem w sposób wystarczająco dobitny, że w kompozycji świata zarannego i porannego nie przedmioty są opisywane, lecz stany, procesy, zmiany, przejścia. Konkret być może zakłóciłby czystość wrażeń i unieruchomił ruch metamorfozy. Procesualność oddają niedokonane formy czasownikowe wskazujące właśnie na stan świata in *statu nascendi*. Sufit i ściany „dnieją”, okna „bieleją”, „szarzeje” ciemność. Analogicznie rozwija się praca poznającego umysłu. Oto przechodzimy od zawieszonych w próżni domysłów czy niepewnych wyobrażeń – do tego, co „całkiem jest” – i potwierdza tym samym nasze istnienie. Zatem objawia się w tym miejscu triumf „esse”, jeśli zapożyczymy się u Czesława Miłosza.

Zauważyć należy, iż powściągliwa, niby-sprawozdawcza mowa w wierszu *Wczesna godzina* z rzadka korzysta z figur i tropów poetyckich. Odnotujmy zabawę synestezijną⁷: „ćwierkają pierwsze błyski”, podobną, jak w przeniesieniu wrażeń ze zmysłu wzroku na zmysł słuchu w wierszu *Jabłonka* z tomu *Wielka liczba*: „W raj u majowym, pod piękną jabłonką, / co się kwiatami, jak śmiechem zanosi” (Szymborska 2016: 256), wskaźmy neologizm „zaranność”, który służy zniuansowaniu stadiów powracania światła i koloru, w leksykonie wypełnia puste miejsce między kresem nocy a początkiem poranka.

Porządkowanie, o którym wspominałem, ma niezwykle oryginalną postać uprzątnięcia nicości, bowiem „to co zostało wczoraj przesunięte, / co spadło wczoraj na podłogę” (Szymborska 2016: 378), odzyskuje własne miejsce w porządku rzeczy. Zauważmy, że metafizyczna akcja jest zarazem akcją domową. Do podstawowych jednak dyskursów należy nie od razu zauważalna pożyczka języka malarstwa i teatru oraz łatwiej uchwytnie odniesienie do Księgi Rodzaju. W pierwszym przypadku mówi się o rozlokowaniu kształtów na płaszczyźnie, o przestrzennym układzie odległości, o malowaniu „odcieniem cienia”, o przechodzeniu od przygaszenia barwy do pełnej kolorystycznej palety. Tworzy się więc stopniowo, tak jak w procesie malowania, potencjalna, nieznamy czytelnikowi martwa natura. I jeszcze: wykreowany obraz wywołuje estetyczny zachwyt. Wszakże „zaranność mistrzowsko zmieniona [zostaje – W.L.] w poranność” (Szymborska 2016: 379). Cud zwykły, subtelnie umieszczony

7 Zapewne przydatna byłaby w tym miejscu kategoria polisensoryczności, którą, odczytując m.in. wiersze Szymborskiej, posługuje się Joanna Grądziel-Wójcik (2016: 29–36).

w ramie dzieła sztuki na prywatny użytek, przywodzi na myśl arcydzieło, skojarzone ze słowami *masterpiece*, bądź *meisterstück*. Czas i byt tworzą arcydzieła, a przebudzone oko reaguje na poranek jak na zjawioną artystyczną doskonałość. Cud został „ustanowiony” też w taki sposób.

Z kolei zaświadczone przez Biblię stworzenie świata posiłkuje się obrazami rozdzielania i oddzielenia – światła od ciemności (co w naszym przypadku jest podstawowe), morza od lądu, „wód górnych i dolnych” (Läpple 1983: 48, 49). w wierszu Szymborskiej:

oddzielają się kształty
jeden od drugiego,
strona lewa od prawej.
Szymborska 2016: 378

Epoki w historii Ziemi – mnemonicznie wpisane w rozkład dni odnoszą się do wielkiego dzieła stworzenia, a ten proces, ściśnięty do czasu poranka, analogicznie spełnia się w ustanowionym przez poetkę mikrokosmosie. Hymn dziękczynienia istot stworzonych (tak to wygląda w Biblii), gdyż początek *Genesis* „jest tekstem poetyckim, hymnem pisanym prozą” (Starowieyski 2019: 68), w wierszu *Wczesna godzina* zostaje ukryty w tle, zamieniony w narrację poetycką o rozpoczynającym się dniu, w opowieść pozornie banalną o tym, że pierzcha mrok i staje się światło. Wszelako, co istotne, przy tej okazji dowiadujemy się o własnej nieuwadze, o roztargnieniu, żalu, że fakt tak doniosły znów spełnił się bez pełnej refleksyjnej obecności. Miało być uważne skupienie a tymczasem kolejny poranek „w prześlepienie idzie, / w niepomyślenie, w nieodżałowanie” (*Wielka liczba*; Szymborska 2016: 229). Świadek istnienia podąża więc po śladach, które się rozproszyły, niejako odtwarza je w umyśle. Na pół daremnie, ale jednak z zyskiem poznawczym, że zdumienie nad fenomenem istnienia jest czymś o wartości elementarnej.

Nowa odsłona życia staje się dla człowieka zadaniem, ćwiczeniem naszej sensownej i przytomnej obecności na scenie życia. W wierszu o przesłaniach filozoficznych odrzucony zostaje płaski aktywizm i dynamizm. Małe stwarzanie kameralnego kosmosu staje się odpryskiem wielkiej kreacji świata, w której uczestniczymy. A to zobowiązuje.

Bibliografia

Apollinaire Guillaume (1975): *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.

- Balbus Stanisław (1996): *Świat ze wszystkich stron świata. O Wiławie Szymborskiej*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bauer Gerhard (2007): *Radość pytania. Wiersze Wiławy Szymborskiej*. Tłum. Ł. Musiał, oprac. A. Woldan. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Bonnefoy Yves (1996): *Zorzo poranna, córo łez*. W: Idem: *Poezje*. Tłum. A. Wodnicki. C&D International Editors, Kraków.
- Borkowska Grażyna (1996): *Szymborska eks-centriczna*. W: Eadem: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Znak, Kraków.
- Char René (1972): *Wspólna obecność. Wybór poezji*. Tłum. A. Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Czabanowska-Wróbel Anna (2005): *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Gralewicz-Wolny Iwona (2014): *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wiławy Szymborskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Grądział-Wójcik Joanna (2016): *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Gutowski Wojciech (2012): *Tutaj, czyli poza paradą „wielkich słów”*. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 1, s. 44.
- Hartwig Julia (1987): *Obcowanie*. Czytelnik, Warszawa.
- Hartwig Julia (1992): *Czułość*. Znak, Kraków.
- Jaworski Stanisław (1976): *W strefie przejściowej*. W: Idem: *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 8–24.
- Kwiatkowski Jerzy (1972): *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Läpple Alfred (1983): *Od Księgi Rodzaju do Ewangelii. Wprowadzenie do lektury Pisma Świętego*. Tłum. J. Zychowicz. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Legeżyńska Anna (2015): *Pełnia. Kilka uwag o poetyckiej antropologii Wiławy Szymborskiej*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wiławy Szymborskiej*. Red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski. Wydawnictwo Pasaże, Kraków, s. 15–31.
- Lekcja zdziwienia światem (1996): *Lekcja zdziwienia światem. Pierwszy wywiad telewizyjny z Wiławą Szymborską przeprowadzony przez Teresę Walas w dniu przyznania Poetce Nagrody Nobla*. W: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Znak, Kraków 1996, s. 20–24.
- Peiper Tadeusz (1979): *Pisma wybrane*. Oprac. S. Jaworski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Przyboś Julian (1984): *Dynamo*. W: Idem: *Utwory poetyckie*. T. 1. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 10.
- Richard Jean-Pierre (1973): *René Char*. Tłum. J. Prokop. W: *Sztuka interpretacji*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, s. 283–316.

- Saint-John Perse (1980): *Wąskie są okręty* (cz. 5). W: Idem: *Anabaza*. Tłum. Z. Bieńkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 63–95.
- Sienkiewicz Barbara (2007): *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Stala Marian (2004): *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Starowieyski Marek (2019): *Tradycje biblijne. Biblia w kulturze europejskiej*. Wydawnictwo Petrus, Kraków.
- Szyborska Wisława (2015): *Yves Bonnefoy, „Ten sam ciągle głos”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków.
- Szyborska Wisława (2016): *Wybór poezji*. Oprac. W. Ligęza. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Wierzyński Kazimierz (1994): *Poezje zebrane*. Zebrał i posłowiem opatrzył W. Smaszcz. T. 2. Wydawnictwo Łuk, Białystok.
- Zagajewski Adam (1999): *Pragnienie*. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Zagajewski Adam (2003): *Powrót*. Znak, Kraków.

Abstract

“Il mattinale magistralmente mutato in mattutino” – creando il mondo Intorno alla poesia *Ora Mattutina* di Wisława Szymborska


L'opera si proietta sullo sfondo dei temi e dei presupposti filosofici che contraddistinguono la poesia di Szymborska, come il fascino per la meraviglia dell'esistenza, la riflessione sui limiti della cognizione umana, i giochi poetici che servono a creare il mondo, o le complicate relazioni tra ciò che è reale e ciò che è immaginato. Nell'interpretazione della poesia *Ora Mattutina*, i temi di riflessione più importanti includono il rapporto tra percezione e omissione, la presentazione delle metamorfosi della notte e del giorno, che permettono di comprendere l'intenzione di rinnovare l'esistenza, l'approccio artistico agli oggetti portati fuori dall'oscurità lo sguardo pittorico, e il riferimento al *Libro della Genesi* nell'intima creazione del mondo – a misura dell'immaginazione umana. Nel suo studio del mattino, Wisława Szymborska prende una posizione analitica e autocritica.

Parole chiave: Wisława Szymborska, cognizione, comprensione, percezione, *Ora Mattutina*

Ewa Sławek

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH (EM.)

e-mail: ewaslawek@o2.pl

 <http://orcid.org/0000-0002-4566-4789>

***Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk w perspektywie lingwistyki kulturowej i ekologicznej**

Abstract

Olga Tokarczuk's *Primeval and Other Times* – Cultural and Ecological Linguistics Perspectives

Taking recourse to such concepts of cultural and ecological linguistics as the linguistic picture of the world, mental maps, stereotypes and linguistic ecosystem the article tries to reinterpret Olga Tokarczuk's *Primeval and Other Times*. Our analysis demonstrates that the Nobel prize winning writer has constituted a historical, cultural, and social portrait of a part of Central Europe called "provincial Poland." This cultural construction is composed of a system of truths and myths, as well as fictitious imaginings. These are mental cliches which still actively influence cultural and social behaviour in this part of the world. Ecological linguistics helped to identify ways in which Tokarczuk, assuming a proecological attitude, deconstructs the tradition of anthroponormative thinking.

Key words: ethnolinguistics, ecological linguistics, ethnic stereotype, mental map, national ethos

Słowa kluczowe: etnolingwistyka, lingwistyka ekologiczna, stereotyp etniczny, mapa mentalna, etos narodowy

Nie podważając interpretacji powieści Olgi Tokarczuk pt. *Prawiek i inne czasy* jako książki mieszczącej się – co najczęściej sugeruje krytyka – w kręgu realizmu

magicznego, w którym realizm splata się ze światem fantazji, snu i magii¹, czy odczytania jej w duchu utworu stawiającego podstawowe pytania egzystencjalne o to, kim jesteśmy, skąd przyszliśmy i dokąd zmierzamy, proponuję spojrzenie na ten tekst z innej perspektywy. Wyznaczają ją najważniejsze wątki etnolingwistyki (lingwistyki kulturowej)² i lingwoekologii. Sądzę bowiem, że właśnie te kierunki współczesnego językoznawstwa, wyzwolone z okowów strukturalizmu, poszukujące w języku związków z kulturą oraz ludzkim myśleniem, mogą okazać się tu użyteczne. Nie tylko pozwalają umieścić interesującą nas powieść w nowym dla niej kontekście interpretacyjnym, ale dysponują instrumentarium, które jest zdolne odkryć, a następnie dokładnie opisać zarówno nierozpoznane dotychczas sensory i znaczenia utworu, jak i znaleźć zupełnie nową wykładnię dla zagadnień już wcześniej, wydawałoby się, dobrze przez krytykę rozpoznanych. Nawet jeśli dotychczasowe liczne i interesujące próby odczytania powieści noblistki zdołały w sposób wyczerpujący objaśnić już wszystkie złożone pokłady sensu, które zawiera ten wyjątkowy tekst, to próba „rozszyfrowania” go przez pryzmat najważniejszych pojęć i kategorii wymienionych wyżej nurtów współczesnego językoznawstwa pozwoli odkryć jego nieopisany dotąd walor poznawczy. Wychodzę bowiem z założenia, że zawsze warto podjąć wysiłek poszerzenia dróg interpretacji, wykorzystując do tego celu różne metodologie, w tym także te, które nie należą do kanonicznych.

Istotnych narzędzi badawczych dostarcza tu przede wszystkim etnolingwistyka, która przedmiotem badań czyni związek między elementami języka a człowiekiem, jego myśleniem oraz kulturą. Zwłaszcza przydatne może okazać się jej rozumienie jako „lingwistyki antropologiczno-kognitywnej, badającej zagadnienie stereotypu językowego, symbolu kulturowego i językowego obrazu świata” (Bartmiński 2006: 142). Kluczową pozycję w tym kręgu problemów zajmuje kulturowa funkcja języka, która kreuje i utrwała tożsamość zbiorową, zwłaszcza narodową. Zastosowanie wypracowanego w badaniach nad tymi zagadnieniami instrumentarium pozwoli nam na podjęcie próby zrekonstruowania, choćby we fragmentach, zawartej w powieści określonej, acz indywidualnej, artystycznie ukształtowanej, wizji świata, na którą składa się zespół konkretnych sądów i przekonań.

Lingwistyka ekologiczna (lingwoekologia, bo takiej nazwy będę tu używać) otwiera nas natomiast na zupełnie inną problematykę, mianowicie na badanie relacji między językiem a środowiskiem naturalnym. Dla Stanisława Gajdy lingwoekologia „stanowi [...] otwartą i dynamiczną przestrzeń badawczą o szerokim i różnorodnym spektrum problemowym [...]”; stara się odpowiadać na potrzeby i wyzwania

1 Zob. na ten temat m.in. Cieński 1996: 6–7.

2 Bliskie jest mi stanowisko A. Dąbrowskiej, która pisze: „obie dyscypliny (»etnolingwistyka« i »lingwistyka kulturowa«) mają podobny zakres badań, w wielu wypadkach identyczny przedmiot analizy, można, jak się wydaje, zamiennie stosować oba funkcjonujące określenia”. Zob. Dąbrowska 2004–2005: 143.

naszej współczesności i przyszłości, czerpiąc inspiracje i pobudki ze współczesnej ogólnokulturowej i ogólnonaukowej aury oraz dorobku [...] lingwistyki i ekologii [...]” (2021: 87). W moim rozumieniu mariaż językoznawstwa z ekologią oznacza jednak przede wszystkim wprowadzenie do lingwistyki najważniejszych wątków posthumanizmu, co pociąga za sobą dyskusję z jej antroponormatywnym charakterem, i w rezultacie poszukiwanie w języku elementów antyantropocentrycznych, czyli tego, co łączy człowieka z resztą natury.

* * *

Dla przyjętego przeze mnie kierunku interpretacji szczególnie istotne będzie stwierdzenie, że omawiana tu powieść Tokarczuk ma zarówno wymiar uniwersalny, jak i czysto partykularny. Mamy tu do czynienia zarówno z opowieścią o losach człowieka rzuconego w świat, jak i człowieka, którego określają konkretne parametry czasu i przestrzeni. Także tu, podobnie jak ma to miejsce w paraboli, o której obecność w literaturze upomina się Tokarczuk w swoim wykładzie noblowskim, obcujemy z opowieścią (sagą) zawierającą prawdę o ludzkim i nieludzkim losie uwikłanym w historię (tytułowy *Prawiek* to wtedy swoista czasoprzestrzeń w środku wszechświata), w której brutalizm realnego świata współistnieje z pełnym mrocznych tajemnic światem wyobraźni i baśni, jak i opowieścią przedstawiającą dzieje konkretnej wspólnoty żyjącej w konkretnych realiach (tym razem *Prawiek* to nazwa wsi w Kieleckiem). „Bohater paraboli – jak stwierdzi pisarka – jest bowiem zawsze sobą, człowiekiem żyjącym w określonych warunkach historycznych czy geograficznych, a jednocześnie wykracza daleko poza ten konkret, stając się Każdym i Wszędzie” (Tokarczuk 2020: 267). Dramatyczne losy przedstawionego przez autorkę mikrokosmosu pozwalają go jednoznacznie rozpoznać jako należący do rodzimej, polskiej tradycji kulturowej i o określonym etosie: fabuła powieści obejmuje, przedstawione we fragmentaryczny sposób, typowe losy trzech pokoleń Polaków, na przykładzie najważniejszych momentów z życia dwóch spowinowacanych ze sobą rodzin: *Niebieskich* i *Boskich* oraz ich sąsiadów. Szeroko zakreślone ramy czasowe przedstawionej akcji, w której biorą udział także istoty uznane przez krytykę za baśniowe i nadprzyrodzone, są również łatwe do identyfikacji. W tekście pojawiają się sformułowania (w tym głównie, choć nie zawsze, etnonimy i określenia temporalne) w rodzaju: *wiosną czternastego roku po Michała przyjechało konno dwóch carskich żołnierzy w jasnych mundurach* (Tokarczuk 1996: 8)³; *Car silniejszy od Niemca – mówili* (s. 9); *Niemcy trują gazem, od którego pękają oczy* (s. 10); *Z cienia kasztanów wyłoniła się kolumna ludzi. Biegli, potykali się i wstawali, nieśli ze sobą jakieś walizki... Żołnierze wpychali ludzi do samochodów... [...] i zobaczyła*

3 Dalej cytaty z powieści O. Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* będą bezpośrednio lokalizowane w tekście przez podanie strony.

starego Szloma w rozpiętym chałacie, jasnowłose dzieci Gerców i Kindelów... i ma-
leńskiego rabina... (s. 143); latem, czterdziestego czwartego roku przyszli z Taszowa
Rosjanie. Cały dzień ciągnęli Gościńcem. Wszystko było pokryte kurzem: ich cięża-
rówki, czołgi, działa [...], ich mundury, włosy, twarze – wyglądali, jakby wyszli spod
ziemi, jakby uśpione w krainach władcy Wschodu baśniowe wojsko (s. 146); Śni jej
się długi koszmar, że Niemcy, że Rosjanie, że front, że las i ziemianki (s. 165); W roku
czterdziestym szóstym dziedzic Popielski wciąż jeszcze mieszkał w pałacu, choć było
wiadomo, że to już niedługo potrwa [...]. Raz czy dwa razy przyjechali do niego
z powiatu w sprawie nacjonalizacji. Mieli teczki pełne pieczętek i nakazów (s. 181);
Tymczasem urzędnicy z powiatu zabrali mu lasy, wyręby, grunty orne, stawy, łąki.
Przysłali mu pismo, w którym poinformowano go jako obywatela młodego socjali-
stycznego państwa, że nie należą już do niego cegielnia, tartak, gorzelnia i młyn.
W końcu także i pałac (s. 182); Potem zrealizował pomysł, który niechcący podsunęli
mu tajniacy z SB (s. 250); Dokąd wysyłasz listy? Może do Wolnej Europy [...], – Pa-
miętaj, że jesteś pod kontrolą (s. 249); Dla rodziny i kolegów z pracy, dla sekretarzy
i mecenasów Paweł wydawał imieninowe przyjęcie [...]. Paweł nalał do kieliszków
wódki [...]. Potem Ukleja rzucił sprośny kawał. Wódka zniknęła w gardłach, a kieliszki
wydawały się zbyt małe, żeby nasycić to potworne pragnienie ciała (s. 200). W pol-
skiej kulturze te określenia czasu czy inne wyrażenia (także metaforyczne) są noś-
nikami określonej referencji: wskazują na czas zaborów, I wojnę światową, II wojnę
i okupację hitlerowską, eksterminację Żydów, wejście Armii Czerwonej, powstanie
socjalistycznego państwa, nacjonalizację majątków, peerelowską rzeczywistość z jej
aparatem bezpieczeństwa, strachem przed Radiem Wolna Europa i władzą będącą
emanacją „przodującej siły narodu”.

Na odniesienie do życia konkretnych ludzi opowiedzianej historii, a zarazem
na jej uniwersalność wskazuje także szczególny zabieg formalny, którym postu-
żyła się autorka: fabułę powieści zbudowała bowiem z krótkich *quasi*-rozdziałów,
umieszczając w tytule każdego z nich słowo „czas” oraz imiona bohaterów, którymi
są nie tylko ludzie zamieszkujący podkielecką wieś, ale również istoty baśniowe
i nadprzyrodzone, a także rzeczy. A więc jest *Czas Prawieku*, *Czas Misi*, *Czas Pa-
wła*, *Czas dziedzica Popielskiego*, *Czas Kurta*, ale i *Czas sadu*, *Czas grzybni*, *Czas
Boga*, *Czas anioła Misi*, *Czas Złego Człowieka* i *Czas młynka Misi*. W rozdziałach
tych na podobieństwo biblijnych wersetów, gdzie *jest czas siewu i czas żniw, czas
rodzenia i umierania*, obcujemy tyleż z indywidualnym „czasem” poszczególnych
postaci, z wpisanymi w historię Polski fragmentami ich losów uzależnionych od
przemownego działania czasu i historii (tu: proces przyspieszonego, często partyj-
nego, społecznego awansu jednych warstw społecznych i deklaszacji drugich), co
stajemy się świadkami przemijającej wciąż postaci świata, gdzie magia sąsiaduje
ze swojskością, a teraźniejszość spleta się z przeszłością i przyszłością. Upływ czasu

zdradzają także chrematonimy (tu: nazwy lodówek i marek samochodów⁴: *Warszawa Uklei dojechała tak daleko, jak tylko się dało*; s. 197), lokalizujące wydarzenia świata przedstawionego w czasie i przestrzeni.

Trudno dziwić się obecności w *Prawieku* konkretnych faktów, łatwo identyfikowalnych z wydarzeniami z historii Polski. Zagadnienie rozumienia skomplikowanych pokładów faktów i wydarzeń składających się na historię, a zwłaszcza tych, które tworzą historię kultury, interesowało bowiem Olgę Tokarczuk od zawsze. Poddane literackiej obróbce, rozmaicie sfabularyzowane i pojawiające się w nieoczywistych kontekstach, niejednokrotnie ubrane w kostium mitów i symboli, istotne elementy zdarzeń i wielkich procesów historycznych stanowią ważną część twórczości noblistki. Autorka na różne sposoby próbuje wniknąć w ich skomplikowaną materię, jednak nigdy nie po to, by je rozwikłać i ocenić, bo takie działanie uważa za niemożliwe do osiągnięcia, lecz czyni to dlatego, by ukazać stopień ich złożoności, uniemożliwiający ferowanie łatwych wyroków i formułowanie jednoznacznych i wartościujących sądów. Kiedy w tle fabuły utworów umieszcza fakty historyczne, to nigdy nie godzi się na ich powierzchowną i jednoznaczną ocenę, ujawniając związane z nimi sprzeczności i niekonsekwencje, będące najczęściej rezultatem panujących w nauce prądów i tendencji. „Tokarczuk – mówi w wywiadzie Ryszard Koziółek – pokazuje przeszłość jako patchwork, coś niesłychanie zróżnicowanego, i kwestionuje [ta uwaga odnosi się głównie do *Ksiąg Jakubowych* – E.S.] model homogeniczny, w którym przyznanie się do polskości wymaga podłączenia się do jednego kanału tradycji kulturowej” (Koziółek 2019: 8). Bywa też tak, co będą chciała tu pokazać, że pisarka ujawnia, czy trzeba może powiedzieć: obnaża, niezręcznie brutalnie, funkcjonujący w masowej wyobraźni jeden, arbitralnie ustalony, stereotypowy obraz konkretnych wydarzeń historycznych.

* * *

Zresztą wszelka przyznana arbitralnie jednoznaczność budzi sprzeciw autorki. Dzieje się tak między innymi w przypadku panujących na skomercjalizowanym rynku wydawniczym podziale na gatunki literatury. „Zawsze intuicyjnie – mówi w wykładzie – byłam przeciwko takim porządkom [tzn. dzieleniu lewiatanowego ciała literatury na gatunki – E.S.], ponieważ prowadzą one do ograniczenia wolności pisarskiej, do niechęci do eksperymentu i transgresji, która jest istotną cechą tworzenia w ogóle. I zupełnie wykluczają z procesu twórczego wszelką ekscentryczność, bez której nie ma sztuki” (Tokarczuk 2020: 268). Sama w swojej twórczości postępuje nie tylko różnymi gatunkami, ale tworzy także hybrydy gatunkowe: teksty o precyzyjnie zaplanowanej konstrukcji, acz o nieokreślonej przynależności

4 Skądinąd onomastykon powieści, na co wskazuje już tytułowy *Prawiek*, zasługuje bez wątpienia na osobne studium analityczne.

gatunkowej. W *Prawieku* ów zamysł formalno-znaczeniowej konstrukcji utworu widoczny jest już w ekscentrycznych tytułach poszczególnych rozdziałów, które zapowiadają treść, w której uniwersalny wymiar ludzkiego losu spleciony jest z indywidualną historią jednostek.

W losach bohaterów dostrzegamy bowiem uniwersalne, znane kulturze od zawsze, wzory ludzkich zachowań: nie sposób nie dostrzec, że historia Kłoski i Ruty jest sprzężona z mitem o Demeter i Persefonie współgrającym z archaicznym i naiwnym obrazem świata właściwym kulturze ludowej. Ale jednocześnie opowiadana historia stanowi łatwo rozpoznawalny zapis wszystkich tych faktów, które w sposób najbardziej wyrazisty składają się na potoczną samoświadomość Polaków, czy – jak powiedzieliby etnolingwiści – wyznaczają najważniejsze punkty na ich mapie mentalnej. W jej obszarze centralne miejsce zajmuje bez wątpienia „polski etos narodowy” (Bartmiński 2019), który w moim przekonaniu spełnia istotną funkcję w przedstawionej przez Tokarczuk wizji historii. W bohaterach *Prawieku* bez trudu rozpoznajemy przedstawicieli dwóch etosów: szlacheckiego i chłopskiego, z których składa się etos narodowy. Są oni nosicielami mocno zakorzenionych w polskiej kulturze stereotypów: stereotypu przedstawiciela klasy posiadającej (tu: dziedzic Popielski) i stereotypu chłopa (chłopki) (tu: członkowie rodziny Boskich i Niebieskich).

Autorkę co prawda nie interesuje zagadnienie roli, jaką w ukształtowaniu etosu narodowego odegrały dwie kontrastowe, acz splecione z sobą, formacje kulturowe: szlachecka i chłopska, ani tym bardziej nie chodzi jej o wyzwolenie narracji narodowej spod hegemonii tradycji szlachecko-inteligenckiej. Uwaga autorki skupia się głównie na ukazaniu utrwalonego w naszym myśleniu, i co szczególnie ważne, silnie zestereotypizowanego, nacechowanego aksjologicznie obrazu obu tych warstw społecznych. Według J. Bartmińskiego tworzą one wyraźną opozycję, której uproszczony obraz przedstawia się następująco:

Etos chłopski

- 1) zacofanie cywilizacyjne, prymitywizm, wszechobecne pijaństwo⁵;
- 2) wiara w siły zła;
- 3) przywiązanie do ziemi: organiczny z nią związek;
- 4) rozumienie życia jako przeznaczenia, doli;
- 5) religijność z ducha pogańska.

Etos szlachecko-inteligencki

- 1) postęp cywilizacyjny;
- 2) kult bohaterstwa;
- 3) preferencje dla idei wolności.

5 Zob. Niewiara 2009.

W ujęciu Tokarczuk dychotomia ta została w dużym stopniu uproszczona. Pisarka co prawda czyni swoich bohaterów i miejsce ich zamieszkania (wieś) nosicielami obu tych etosów (do etosu szlachecko-mieszczańskiego dodajemy tu element „ziemiański”), ale obdarza ich tylko niektórymi cechami. Spośród zespołu cech charakteryzujących dany etos wybiera tylko niektóre. Jedne z nich – te negatywne, potęguje i przejawia, natomiast drugie (pozytywne) – minimalizuje. A więc wielokrotnie w powieści pojawia się przede wszystkim wszechobecny brud, pijaństwo, lenistwo i pazerność chłopów: *Był to dzień, kiedy proboszcz znienawidził wszystkich chłopów z Prawieku – leniwych, gnuśnych i żądnych pieniędzy* (s. 53); *Nie chodź do wsi, bo narobisz sobie kłopotu [...] – Czasem myślę, oni tam wszyscy są pijani – tacy ociężali i powolni* (s. 120). Podkreślany jest także prymitywizm, bieda i język: *Nienawidził brudu, który wciskał się w szczeliny starej drewnianej chałupy. Nienawidził smrodu krowiego gnoju [...]. Nienawidził zapachu parowanych ziemniaków dla świń – przenikał on cały dom, każdą rzecz domu, włosy, skórę. Nienawidził chamskiej gwary, którą mówili jego rodzice [...]* (s. 97). W postaci Złego Człowieka znajduje zaś swoją dokumentację wiara w siły zła. Postęp cywilizacyjny, cechujący etos szlachecko-ziemiański, wyraża się głównie w opisach zarybiania stawów przez dziedzica Popielskiego, zaś świadectwa rozwoju technicznego: cegielnia, tartak, młyn, wzmiankowane są tylko raz, przy okazji ich nacjonalizacji: *Dziedzic Popielski miał dobry czas do interesów. Co roku przybywał mu jeden staw rybny [...]. Umysł dziedzica Popielskiego zajęty stawami miał dużo do roboty: trzeba było planować, obmyślać, liczyć, tworzyć, kombinować* (s. 83), natomiast on sam, jakkolwiek przejawia krótką społeczną aktywność po 1918 roku (*Organizował wybory do pierwszego sejmku, był założycielem kilku towarzystw, dwóch partii i Małopolskiego Związku posiadaczy Stawów Rybnych*; s. 139), jest uosobieniem wszystkich tych negatywnych cech ziemiaństwa, których etos już nie obejmuje, a które stereotypowo są z tą warstwą społeczną kojarzone. Charakteryzuje go zatem skłonność do melancholii: *Na dziedzicową melancholię lekarstwem stały się zmiany zachodzące w kraju, a nic tak nie leczy smutku jak działanie* (s. 40); *Na początku marca wyszedł na swój pierwszy spacer po parku i znowu ujrzał świat brzydki i szary, pełen rozkładu i zniszczenia. Nie pomogła niepodległość, nie pomogła konstytucja* (s. 40); *Oto pękł w nim teraz pojemnik z rozpaczą, który nosił w sobie od zawsze jak cykutę* (s. 41), dekadentyzm: *Leżał miesiąc, nie tyle z bólu czy osłabienia, ile dlatego że wróciło to, co starał się zapomnieć przez ostatnie lata – że świat się kończy, a rzeczywistość rozpada jak spróchniałe drzewo, że materię toczy od spodu pleśń bez wszelkiego sensu i nic nie znaczy* (s. 86), zainteresowanie sztuką: *Po powrocie z wakacji [z Włoch – E.S.] dziedzic Popielski wiedział już, że znalazł swoją pasję. W sztuce. Zaczął zbierać obrazy o malarstwie, a potem coraz częściej bywał w Krakowie, gdzie kupował obrazy. Mało tego, często zapraszał do pałacu artystów, toczył z nimi dyskusje i pił* (s. 84). O pracy humanitarno-edukacyjnej

dworu wspomina się tylko w kilku słowach: *O losie Kłoski dowiedziata się dziewcziczka Popielska i kazała ją przyprowadzić do pałacu [...]. Lada dzień będziesz rodzic. Jak zamierzasz się utrzymać? Nauczę Cię szyć i gotować. Będziesz mogła pracować w pralni* (s. 17).

* * *

Nie sposób nie zauważyć, że pod piórem Olgi Tokarczuk ożywają także stereotypy. Wyraźnie zarysowane są zarówno stereotypy płci, jak i stereotypy etniczne. Na przykład osoba Uklei skupia w sobie wszystkie, w większości te negatywne, cechy mężczyzn: patriarchalizm, siłę fizyczną, skłonność do przemocy, brutalność, wulgarny język. Natomiast w postaciach kobiecych, kontrastowo zestawionych, Genowefy i Kłoski dostrzegamy egzemplifikację uniwersalnych wzorców kulturowych: z jednej strony kobiety zamężnej, cnotliwej, rodzinnej, szanującej tradycję, z drugiej zaś wolnej, niezamężnej, przesiąkniętej złem, ale pełnej mądrości ludowej i żyjącej w zgodzie z naturą.

Dobrze widoczne są także stereotypy etniczne, funkcjonujące w polskiej tradycji językowo-kulturowej pewne „bazowe” i trwałe zespoły cech naszych sąsiadów: z jednej strony Niemców, z drugiej – naszego sąsiada ze wschodu. Zarówno w „portretach” żołnierzy Wehrmachtu, jak i żołnierzy Armii Czerwonej, jaki stworzyła pisarka, ożywają typowe sposoby myślenia Polaków o Niemcach i Rosjanach, co sprawia, że teza J. Bartmińskiego mówiąca o tym, iż „stereotypy mieszkają w języku” (Bartmiński 2009), znajduje w odniesieniu do materiału powieści szczególną dokumentację. Jednak Tokarczuk podejmuje dialog z tymi stereotypowymi wizerunkami: Co prawda postać Kurta jest ilustracją stereotypu Niemca – wroga-oprawcy z okresu okupacji hitlerowskiej (w dziejach stereotypu Niemca w Polsce wyróżnia się kilka okresów (zob. Bartmiński 1998: 225–235)), obrazu budowanego z pozycji ofiar brutalnej agresji: *Jego ludzie pomagali oddziałowi SS w pacyfikacji Żydów z Jeszkotli... Było mu nieprzyjemnie, gdy musieli szukać żydowskich uciekinierów po piwnicach... gonić oszalałe ze strachu kobiety... wyrwać im z rąk dzieci. Kazał do nich strzelać, bo nie było innego sposobu. I sam strzelał, nie wykręcał się* (s. 139), ale równocześnie ma jakieś ludzkie odruchy: rozdaje dzieciom cukierki, zanoszą jedzenie psom polskich sąsiadów. Równocześnie ma świadomość okupanta, który z wyższością właściwą swojej germańskiej kulturze ocenia zapóźniony cywilizacyjnie podbity kraj: *Wtedy Kurt widział ten podbity kraj z bliska [...] Widział [...] niechętnie spojrzenia chłopek [...] Widział niezgrabne, chuderlawe krowy i podziwiał czułość, z jaką je pielęgnowano. Widział kury grzebiące w gnoju [...] i suszone na strychach jabłka, okrągłe chleby pieczone raz na miesiąc* (s. 136). I kraj ten niekoniecznie chce zrównać z ziemią: *Kiedy indziej do głowy przychodziła mu nieznośna myśl, że powinien wrócić do domu i dać spokój tym potacom piaszczystej ziemi, tym ludziom, krowom i kobałkom jajek* (s. 137).

W siatce mentalnej różnych narodów, którą w ciągu wieków ukształtowali Polacy, wizerunek Rosjan, jak wiadomo, także nie należy do pozytywnych. „Uważa się – pisze Bartmiński – że polski obraz Rosjanina, sięgający jeszcze początku XVI wieku, jest zarazem bardzo trwały i przy tym nacechowany zdecydowanie negatywnie [...]” (Bartmiński 1998: 262). I nawet jeśli współczesny wizerunek Rosjan nie jest tak jednoznaczny z punktu widzenia zawartej w nim oceny (Bartmiński 2009: 270), to z historycznego punktu widzenia jest to obraz narodu wrogiego, barbarzyńskiego, agresora, a także innowiercy (Bartmiński 2009: 270). I taka sytuacja ma miejsce właśnie w wypadku skośnookiego oficera Armii Czerwonej – Iwana Mukty. Jego wizerunek nie jest jednoznacznie negatywny. Oficer pomaga Polakom w gospodarstwie: [...] *zabierał się do pomagania Misi w kuchni: rąbał drzewo, wynosił jedzenie kurom, zrywał porzeczki na kompot, zabawiał Adelkę, ciągnął wodę ze studni* (s. 150), a równocześnie potrafi zachować się niesłychanie prymitywnie. Nie jest innowiercą, lecz zagrażającym wierze mieszkańców ateistą.

* * *

W powieści Tokarczuk tkwi, moim zdaniem, jeszcze inny potencjał: niektóre fragmenty utworu możemy potraktować jako pretekst służący wprowadzeniu czytelnika w przestrzeń badawczą ekolingwistyki, której fundament – tak jak ją tutaj rozumiem – stanowią najważniejsze wątki posthumanizmu. W przestrzeni badawczej językoznawstwa uruchamiają myślenie w kategoriach stojących w wyraźnej sprzeczności z tymi, którymi zwykliśmy się posługiwać w refleksji nad zjawiskami językowymi. Jeśli bowiem w językoznawstwie za fakt niepodważalny uznaje się, jak dotychczas, antropocentryczny charakter języka, szczególnie wyraziście udokumentowany w słownictwie, to inspirująca się najważniejszymi wątkami posthumanizmu lingwistyka ekologiczna podejmuje próby polemiki z tym przekonaniem. Językoznawcy spod znaku ekologii, podważając tezę o dominującej roli człowieka nad resztą natury i jego podmiotowej sprawczości, a tym samym przekonanie o antropocentrycznym charakterze języka, skłaniają się do poszukiwania w języku pierwiastka nieantropocentrycznego (Sławkowa 2020: 255–265). W wielu miejscach utworu natrafiamy na fragmenty, które pozwalają nam myśleć właśnie w takim duchu. Obszerne, wyodrębnione w postaci osobnych, krótkich rozdziałów, na podobieństwo tych, które poświęcone są ludziom, opisy nieokiełzanej przyrody czy aktów kopulacji ze zwierzętami i roślinami (np. deskrypcja sadu – s. 211–214, lip – s. 225–226, czy grzybni, która *nie jest ani rośliną, ani zwierzęciem [...] i cały rok [...] rodzi swoje zimne i wilgotne dzieci [...], które przychodzą na świat latem i jesienią [...]*; s. 188) ukazują życiodajną, demiurgiczną siłę świata natury, nad którą człowiek nie sprawuje władzy. Fragmenty te możemy uznać za rodzaj manifestu wyrażającego określoną postawę autorki. A jest to stanowisko, które skłonni jesteśmy umieścić w obszarze krytycznego namysłu nad antroponormatywną tradycją

humanistyki. Autorka zdaje się bowiem tu pokazywać, że świat niekoniecznie jest uporządkowany według wielkiego łańcucha bytów, nie pokrywa się z sięgającym filozofii Arystotelesa, a następnie utrwalonym w tradycji myślowej Zachodu, przekonaniem o porządku świata umieszczającym człowieka na szczycie wielkiego łańcucha bytów (Lovejoy 1999; Libura 2001), a stanowi raczej spleciony obszar egzystencji ludzi, zwierząt, roślin i sił przyrody, w którym niekoniecznie i nie zawsze człowiek dominuje, ale przeciwnie, współdzieli ten świat z innymi stworzeniami. Także liczne metafory, na które natrafiamy w tekście utworu, tylko powyższą tezę potwierdzają. Nie tylko animizują i personifikują florę i faunę, ale i depersonifikują człowieka (np. *rzeka, która po inwazji odpoczywała, wylegiwała się; niewinne, niebieskie główki kwiatów, zalanych po samą szyję, wołają o pomoc [...] słyszał ich cieniutkie głosiki [...]* (s. 51); *drzewa ssące ziemię jak szczenięta* (s. 213); *Misia była jak ten sad i jak wszystko na świecie, co podlega czasowi* (s. 211); [...] *ona sama [Kłoska – E.S.] zamienia się w łanię, w lochę, w kłępę, że jest niczym więcej niż samicą, i ma w sobie samca takiego, jak miliardy samców na świecie* (s. 195–196), ale również pokazują zachodzącą między różnymi bytami osmozę: *las zachowywał się jak zwierzę, które broni do siebie dostępu – strząsał na nich rosę, wysyłał puszczyka, kazał zającowi poderwać się nagle spod ich nóg* (s. 258). Otrzymujemy w ten sposób obraz, w którym świat ludzi i nie-ludzi to nie osobne byty, lecz jedna, połączona wieloma nićmi wspólnota. Na przykład metafory, które ukazują zdolność ożywionej natury do przeżywania i wyrażania uczuć i emocji na sposób, w jaki czynią to ludzie, kwestionują wyjątkowość człowieka jako jedynej w świecie bytów istoty rozumnej i wrażliwej (czującej). W duchu współczesnej francuskiej filozofii animalistycznej (Burgat 2012; Pelluchon 2017), jak i w zgodzie z najnowszymi badaniami etiologii i psychologii wyższych ssaków przekonują, że o wiele więcej łączy człowieka ze światem przyrody, niż wcześniej sądzono.

O istniejącej więzi między ludźmi i naturą przekonują także systemowe fakty językowe: w wielu wypadkach, co łatwo zauważyć, posługujemy się (a pisarka nie może tu czynić inaczej) przecież tym samym słownictwem zarówno w odniesieniu do człowieka, jak i do zwierząt i roślin, co przecież nie oddziela nas od nie-ludzkich braci, ale przeciwnie – łączy nas z nimi. Szczególnie dobrze widać to na przykładzie czasowników (także ich synonimów, w tym poetyckich) odnoszących się do czasowego, najlepiej dostrzegalnego wymiaru egzystencji, to jest do kolejnych faz tyleż ludzkiego, co i całego biologicznego życia. Zarówno przecież człowiek, zwierzę jak i roślina *rodzi się, przychodzi na świat, następnie rośnie, rodzi potomstwo, rozmnaża się, rozwija się, dojrzewa, następnie starzeje się, w końcu umiera*, a w ziemi jak i w całej naturze *coś się budzi do życia, coś kiełkuje, pączkuje, kwitnie, dojrzewa, owocuje/rodzi owoce, wzrasta, potem więdnie i żółknie, a w końcu ginie, zdycha*. Ta leksykalna symetria dowodzi, że wraz z całą różnorodnością form życia oraz wodą, słońcem, powierzchnią ziemi, zmiennymi porami roku, zjawiskami atmosferycznymi

tworzymy – jak opisuje to autorka (*Teraz to, co widziała Kłoska, stało się jedną bryłą, jednym wielkim zwierzęciem albo jednym człowiekiem, który przybrał wiele postaci, aby pączkować, umierać i odradzać się. Wszystko wokół Kłoski było jednym ciałem i ona sama była częścią tego wielkiego ciała – ogromne, wszechmocne, niewyobrażalnie potężne*; s. 24) – jeden wielki, złożony i niekiedy groźny ekosystem. A to nie pozostaje przecież bez znaczenia dla poszukującej w języku elementów antyantropocentrycznych lingwistyki ekologicznej.

Za przejaw antyantropocentryzmu autorki możemy uznać także takie jej kreacje postaci, które w obowiązującej dotychczas, kanonicznej interpretacji *Prawieku* potraktowane zostały jako twory baśniowe czy nadprzyrodzone. Natomiast w proponowanej tu lekturze ekologicznej odczytujemy je jako byty wielotożsamościowe, których przynależność gatunkowa nie jest oczywista. Istoty te, łączące człowieka z innymi formami istnienia, kierują bowiem uwagę czytelnika w stronę takiego świata, który jest jednością, gdzie granice między poszczególnymi bytami się zacierają, są płynne i trudne do uchwycenia. Dzieje się tak, między innymi, w opisie grzybni: *Grzybnia nie jest ani rośliną, ani zwierzęciem. [...] Cały rok grzybnia rodzi swoje zimne i wilgotne dzieci [...]. Ruta kiedyś usłyszała życie grzybni. [...] usłyszała uderzenie serca grzybni* (s. 188–189). Bytem o nieokreślonej tożsamości jest także *Zły Człowiek, który był nagi, owłosiony jak małpa [...] ktoś słyszał z lasu jego wycie, straszny, na wpół ludzki, na wpół zwierzęcy skowyt* (s. 25–26); [...] *stawał się podobny do zwierząt w lesie. Żywił się jagodami i grzybami, a potem zaczął polować na małe zwierzęta [...]. Zły człowiek nie był sobą i zapomniał, co to znaczy być sobą [...]. Zęby od jedzenia surowego mięsa zrobiły się ostre i białe, jak zęby zwierzęcia. Jego gardło wydawało teraz ochryple dźwięki i chrząknięcia* (s. 26–27). Podobne cechy ma wąż o imieniu *Złotyś*, który [...] *zakochał się w Kłosce. Jej ciepła skóra nagrzewała zimne ciało i zimne serce węża [...]. Kiedy Kłoska brała go na ręce, wydawało mu się, że on zwyczajny gad, zmienia się w coś zupełnie innego, w coś niezwykle ważne* (s. 71–72).

Przytoczone przykłady przekonują, że autorka polemizuje tu z modelem filozoficznym mówiącym o hierarchicznym porządku istnień tworzących strukturę na kształt drabiny, na której niższych szczeblach znajdują się niższe, „gorsze” byty (tzn. zwierzęta i rośliny), na wyższych zaś „lepsze”, czyli ludzie (czy w rozszerzonej wersji modelu – bogowie). Możemy zaryzykować tezę, że Tokarczuk, umieszczając w przestrzeni tekstu istoty o nieokreślonej jednoznacznie tożsamości, kwestionuje w duchu transhumanizmu klasyczny dualizm człowieka i natury, charakterystyczny dla rozwiniętej w Oświeceniu tradycji humanistycznej. Traktuje człowieka już to jako byt nie-ludzki, już to pozostający w symbiozie z naturą. I tym samym sugeruje, że powinniśmy na nowo przemyśleć wszystkie te teorie, które przyznają nam władzę nad innymi formami istnienia – zarówno światem zwierząt i roślin, jak i, co pokażę poniżej, przedmiotów.

Krytyczną postawę autorki wobec antropocentryzmu widać bowiem także w sposobie, w jaki traktuje ona świat rzeczy, zajmujących w hierarchii bytów pozycję najniższą. W świecie powieści uzyskują one jednak zupełnie inne miejsce. Autorka wyraźnie je nobilituje: nie tylko docenia ich rolę jako osobistych lub rodzinnych pamiątek, niemych świadków przeszłości i towarzyszy dzieciństwa, jak ma to miejsce w następującym przykładzie: *Kazał się pochować z tym dziwnym pudełkiem, a myśmy o tym zapomnieli w zamieszaniu przygotowań do pogrzebu [...], wiesz, cośmy znalazły? Kawalek starego płótna, kostkę z drzewa i różne figurki: zwierząt, ludzi i przedmiotów, jakby dziecinne zabawki [...]; maleńkie mosiężne figurki kobiet i mężczyzn, zwierzątko, drzewka, domki, pałacyki, miniatutki przedmiotów* (s. 263), ale równocześnie wiąże ich powstanie z ludzką pracą, dostrzega ich rolę jako uczestników czy kreatorów życia codziennego oraz świadków mikrohistorii: *Młynek Misi powstał za sprawą czyichś rąk, które połączyły drewno, porcelanę i mosiądz w jeden przedmiot. [...] Młynek powstał w jakiejś manufakturze, a potem trafił do czyjegoś domu, gdzie codziennie rano mełł kawę [...]. Potem wojna przeniosła go z impetem... w wagony pociągów, którymi ludzie w panicznej ucieczce przed gwałtowną śmiercią parli przed siebie [...]. Daleko na Wschodzie znalazł go Michał i jako łup wojenny schował do wojskowego plecaka* (s. 47–48).

Najważniejsze jest jednak to, że pisarka za współczesną humanistyką dowartościowującą w badaniach historię materialną dostrzega jeszcze inne ważne funkcje przedmiotów. Mianowicie rodzinne pamiątki w *Prawieku* pomagają bohaterom odpowiedzieć na pytanie, kim są, współtworzą i legitymizują zarówno ich tożsamość⁶, jak i tożsamość miejsc: *Może młynki do kawy są osią rzeczywistości, wokół której to wszystko się kręci i rozwija, może są dla świata ważniejsze niż ludzie. A nawet może ten jedyny młynek Misi jest filarem tego, co nazywa się Prawiekiem* (s. 50).

* * *

Aparat analityczny lingwistyki kulturowej pozwolił, mam nadzieję, na sformułowanie przekonania, że zamiarem autorki *Prawieku i innych czasów* nie było wyłącznie ukazanie sfabularyzowanych losów prowincjonalnej polskiej wspólnoty w kontekście dwudziestowiecznej historii Polski, czy przedstawienie towarzyszących im zjawisk społeczno-kulturowych. Tokarczuk podjęła się w tej powieści czegoś więcej. Pokazała mianowicie – i to także odsłoniło instrumentarium językoznawcze – że historyczno-kulturowy i społeczny „portret” tej części Europy Środkowej, która nazywa się: prowincjonalna Polska, składa się z utrwalonego w tradycji, a będącego składnikiem polskiej mentalności, pewnego systemu prawd, mitów i nierzadko fałszywych wyobrażeń. Nie da się powiedzieć, że autorka podejmuje spór z całym

6 Więcej na ten temat: Domańska 2006.

zespołem obecnych w kulturze mitów, konwencji i przeświadczeń. Wskazuje jedynie na siłę oddziaływania stereotypowego sposobu myślenia, na niekoniecznie pozytywny i rozwijający walor powielanych nadal klisz myślowych.

Natomiast idee lingwistyki ekologicznej stworzyły warunki, aby można było zobaczyć w powieści Tokarczuk utwór, który mieści się w kręgu humanistyki podejmującej dyskusję z jej antroponormatywną tradycją.

Bibliografia

- Baran Jan (1997): „*Nie ma mnie jednej*”. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. „*Sycyna*”, nr 24, s. 3–4.
- Bartmiński Jerzy (b.d.): *Folklorystyka, etnonauka, etnolingwistyka – sytuacja w Polsce* (maszynopis).
- Bartmiński Jerzy (1998): *Zmiany stereotypu Niemca w Polsce. Profile i ich historyczno-kulturowe uwarunkowania*. W: *Profilowanie w języku i w tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 225–235.
- Bartmiński Jerzy (2006): *Językowe podstawy obrazu świata*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Bartmiński Jerzy (2009): *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Bartmiński Jerzy (2019): *Polski etos narodowy: pański, chłopski, mieszczański...? W: W kręgu myśli Profesora Jana Szczepańskiego*. T. 5. Red. D. Kadłubiec, E. Ogrodzka-Mazur, A. Kasperek. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 8–21.
- Burgat Florence (2012): *Une autre existence. La conditio animale*. Albin Michel, Paris.
- Cieński Marcin (1996): *Powieść ze środka wszechświata*. „*Odra*”, nr 11, s. 116–118.
- Dąbrowska Anna (2004–2005): *Współczesne problemy lingwistyki kulturowej*. „*Postscriptum*”, nr 2–1, s. 140–155.
- Domańska Ewa (2006): *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Gajda Stanisław (2021): *Lingwoekologia – ochrona języka przed człowiekiem i człowieka przed językiem*. „*Poradnik Językowy*”, nr 3, s. 85–98.
- Jędrzejko Ewa (1994): *Kobieta w przysłowiacz, aforyzmach i anegdotach polskich. Konotacje i stereotypy*. W: „*Język a Kultura*”, T. 9: *Płeć w języku i kulturze*. Red. J. Anusiewicz, K. Handke. Wiedza o Kulturze, Wrocław, s. 159–172.
- Kępiński Andrzej (1990): *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków.
- Koziołek Ryszard (2019): *Mieszkają w nas różne duchy, czyli czego nas uczy Olga Tokarczuk*. „*Gazeta Uniwersytecka*”, nr 3(273), s. 8.

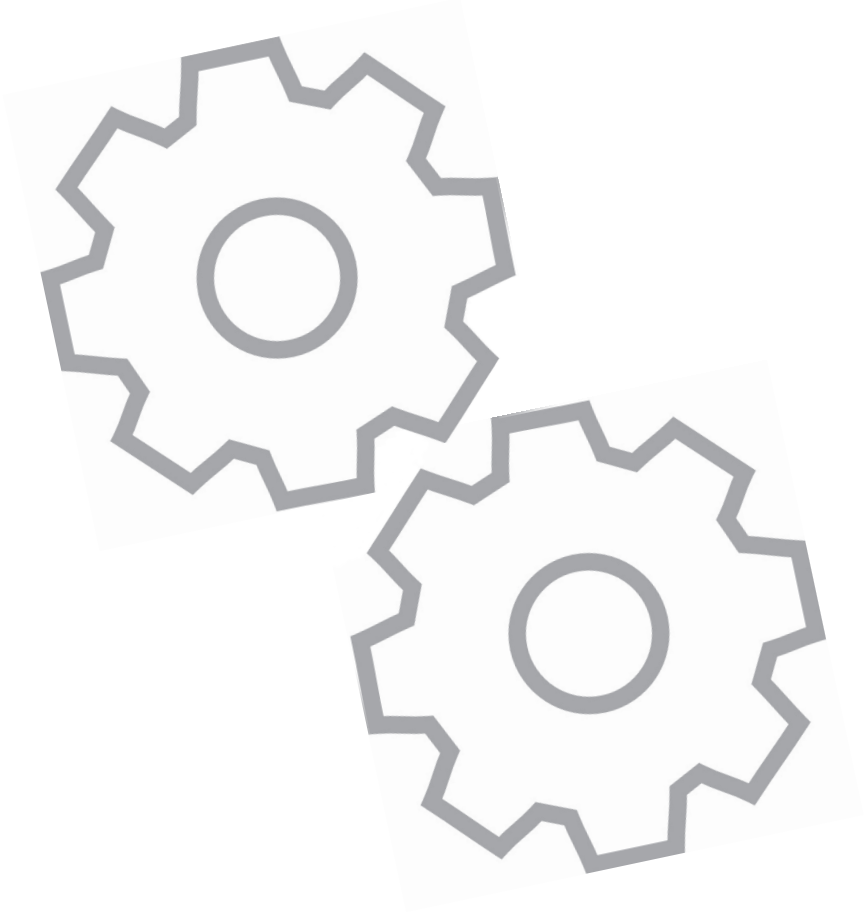
- Libura Agnieszka (2001): *Wielki łańcuch bytów jako element językowego obrazu świata i zasada współorganizująca semantykę tekstów artystycznych*. W: *Semantyka tekstu artystycznego*. Red. A. Pajdzińska, R. Tokarski. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 191–206.
- Lovejoy Arthur Oncken (1999): *Wielki łańcuch bytu*. Przekł. A. Przybysławski. KR, Warszawa.
- Niewiara Aleksandra (2000): *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Niewiara Aleksandra (2009): *Kształty polskiej tożsamości. Potoczny dyskurs narodowy w perspektywie etnolingwistycznej (XVI–XX w.)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Orski Mieczysław (1996): *Realizm magiczny*. „Nowe Książki”, nr 8, s. 46–47.
- Pelluchon Corine (2017): *Manifeste animaliste. Politiser la cause animale*. Alma éditeur, Paris.
- Sławkowa Ewa (2020): *Kilka uwag o pojęciu leksykalnego ekosystemu (na przykładzie języka polskiego)*. W: „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”. *Studia Linguistica*, nr 15, s. 255–264.
- Tokarczuk Olga (1996): *Prawiek i inne czasy*. W.A.B., Warszawa.
- Tokarczuk Olga (2020): *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Abstract

***Nella quiete del tempo* di Olga Tokarczuk nella prospettiva della linguistica culturale ed ecologica**


L'autrice cerca di leggere il romanzo *Nella quiete del tempo* di Olga Tokarczuk attraverso il prisma di categorie e concetti della linguistica culturale contemporanea (etnolingvistica) e dell'ecologia, come l'immagine linguistica del mondo, lo stereotipo, la mappa mentale, l'ecosistema lessicale. L'analisi del linguaggio dell'opera con l'ausilio degli strumenti della linguistica culturale ha permesso di formulare la convinzione che il premio Nobel ha creato in quest'opera un "ritratto" storico-culturale e sociale di quella parte dell'Europa centrale chiamata Polonia provinciale. Secondo lei, questa immagine consiste in un certo sistema di verità, miti e spesso false percezioni. Senza entrare in polemica con l'insieme di stereotipi (per esempio stereotipi etnici), miti e credenze presenti nella nostra cultura e mentalità, la scrittrice ha indicato il potere dell'influenza dei cliché mentali ancora riprodotti. Gli strumenti di ricerca della linguistica ecologica, d'altra parte, hanno permesso di scrutare nel romanzo una polemica con la tradizione delle discipline umanistiche antroponormative e di definire l'atteggiamento dell'autrice come pro-ecologico.

Parole chiave: Etnolingvistica, linguistica ecologica, stereotipo etnico, mappa mentale, ethos nazionale



VARIA

Zofia Anuszkiewicz

BADACZKA NIEZALEŻNA
e-mail: zochens@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0002-0414-6061>

Bezsensowne troski

Abstract

Senseless cares

The article is an interpretation of the first *stanzas* of the XI canto of Paradise in the *Divine Comedy* of Dante. The authorial reflexion, which is not connected directly to the events in the poem, has been analysed in its particular context – the sphere of the Sun, a place of stay of the saved endowed with distinct minds – and subsequently, as an independent composition, even if the instrument of the interpretation will be first of all a confrontation with other passages of the poem. The problem posed by Dante, still valid nowadays, is that of searching for simplified roads to happiness and fulfillment.

Key words: Dante Alighieri, *Divine Comedy*, *Paradise*, canto XI, grace, happiness, fulfillment

Słowa kluczowe: Dante Alighieri, *Boska komedia*, *Raj*, pieśń XI, łaska, szczęście, spełnienie

W połowie naszego życia – (Dante mówi o typowej długości życia ludzkiego, nie wiedząc, że jego życie będzie dużo krótsze) – znalazłem się w ciemnym lesie, którego dzika gęstwa dusiła mnie i przyprawiła nieomal o śmierć. Kiedy wydawało mi się, że przeszedłem już najgorsze, spojrzałem w niebo i zobaczyłem zza otaczających mnie wzgórz pierwsze promienie słońca wschodzącego w znaku Barana, zostałem zaatakowany przez trzy bestie, przed którymi musiałem uciekać: panterę,

lwa i potwornie chudą wilczycę. Ocalała mnie jakaś wyniosła zjawa, która ukazała się moim oczom.

Poeta i cień nawiązali rozmowę. Cień w ziemskim życiu był również poetą – Wergiliuszem, który zaczyna przekonywać zagubionego i wystraszonego rozmówcę, że zejście do piekieł, a następnie przejście przez czyściec i raj, jest dla niego jedynym ratunkiem. Tak rozpoczyna się podróż poety, osadzona bez wątpienia (informują o tym liczne, precyzyjne aluzje w tekście) w roku 1300, kiedy po raz pierwszy w dziejach Kościoła ogłoszono jubileusz. W poemacie to, co wieczne, spotyka się więc nieustannie z tym, co doraźne, momentalne, przemijające; wszechwiedząca Opatrzność krzyżuje się z doczesnym losem i decyzjami człowieka.

Co ciekawe, ów początkowy moment pogrążenia się w ciemnościach oraz otarcia się o śmierć (i zgubę wieczną) miał przypaść na czas, kiedy Dante robił błyskotliwą karierę polityczną, jego stronnictwo miało przejąć władzę w mieście, on sam szybko w nim awansował – czego dowodem było wysłanie go z delikatną misją do papieża (Barbero 2022: 146–147). W czasie swojej wędrówki bohater poematu odkrywa, że piekło jest pełne znanych mu z historii ludzi, którym w życiu się udało, a nawet takich, którzy cnotliwym postępowaniem zaskarbili sobie wdzięczną pamięć potomnych. Jedną z najważniejszych spośród tych postaci jest Brunetto Latini, który stał na czele florenckiej kancelarii, gdy do władzy dochodził w mieście „lud” przedsiębiorców, i który na użytek tej grupy tłumaczył dzieła Cy-cerona i innych klasyków. Brunetto uczył Dantego retoryki i pozostawił mu w pamięci swój „drogi ojcowski obraz” tego, kto pokazał początkującemu poecie, „jak człowiek się uwiecznia” – to ironiczne, zważywszy, że swoją wieczną chwałę Latini celebrował w piekle (Mazzotta 2008: 53.17–53.53). Inni jego szacowni mieszkańcy to nie tylko wybitni poganie, którzy nie będąc ochrzczeni, musieli pozostać na cichych peryferiach piekła (wśród nich sam Wergiliusz). To także, odbywający karę dużo niżej, Farinata Uberti, szlachetny gibelin, który uchronił Florencję przed zbuzrzeniem przez sienneńczyków, czy skazani na katusze za sodomie, tak jak Brunetto Latini, bohaterowie Florencji gwelfickiej, którzy odznaczali się taką prawością, że tylko strach przed ogniem wstrzymał Dantego przed padnięciem w ramiona ich cieniom (por. Villani 1991–1992: ks. VII, 77, 81; ks. VIII, 8). Niemal na samym dnie piekła poeta spotkał jednego ze swoich poetyckich mistrzów, trubadura Bertrana de Born. Dantejskie podziemia zamieszkuje też kilku papieży, a ten, który panuje w roku 1300 – znieawidzony Bonifacy VIII – ma już niebawem znaleźć się wśród potępionych za handlowanie urządami kościelnymi, przygniatając sobą cień jednego ze swoich poprzedników i powinowatych – Mikołaja III, a kilka lat później podzielić jego los pod ciężarem grzesznej duszy Klemensa V.

Skąd ta bezczelność umieszczenia (pokazania?) w piekle ludzi obdarzonych wielkim autorytetem czy to uświęconego urzędu, czy to politycznej tradycji, czy wreszcie poetyckiego talentu? Wielkim bohaterem Dantego był Święty Franciszek,

którego śmierć poprzedzała życie poety tylko o kilka dziesięcioleci. Był on dla poety jedną z kluczowych postaci historii Kościoła, zresztą wielu mówiło wtedy o nim „drugi Chrystus”. Dante, zakładając, że czytelnicy znali rozpowszechnione legendy o życiu Biedaczyny z Asyżu, przedstawia jego historię po swojemu, jako dzieje miłości między Świętym a Panią Biedą, która po czasach apostołów została porzucona i wzgardzona przez wszystkich, i dopiero we Franciszku odnalazła kochankę (Trovato 1995: 158). Ubóstwo miało wyzwalać człowieka i otwierać go na Bożą łaskę. Na przełomie XIII i XIV wieku różne nurty w zakonie franciszkańskim coraz wyraźniej nawoływały do ubóstwa również rządzących Kościołem. Związani z nimi teologowie przekonywali, że Chrystus i jego uczniowie nie dysponowali żadną własnością – teza ta została uznana za heretycką w latach dwudziestych przez papieża Jana XXII. Dante podzielał to przekonanie franciszkańskich radykałów, a zważywszy na to, że najwyższy moment własnej kariery uznał za śmiertcionośną gęstwinę, wydaje się, że ogólnie uważał życiowy sukces za sytuację wyjątkowo niebezpieczną.

Pieśń XI *Raju* to relacja ze spotkania ze Świętym Tomaszem z Akwinu (wyniesionym na ołtarze dopiero po śmierci poety), który opowiada Dantemu o życiu Świętego Franciszka. Pieśń otwiera się odautorską refleksją wzbudzoną przez wspomnienie tamtego momentu (to komentarz *ex post*, a nie słowa wygłoszone w zaświatach; przedstawiam własne tłumaczenie, jedenastozgłoskowcem i tercyną, ale rezygnuję z rymów na rzecz dokładności – frazy dodane przeze mnie dla dopełnienia rytmu ujmuję w nawiasy kwadratowe):

O bezsensowna trosko śmiertelników,
 jakże wadliwe są [te] syllogizmy
 co nakazują ci obniżyć loty!
 Ten za korpusem praw, ów za medyczną
 wiedzą podążał, inny za kapłaństwem,
 ktoś jeszcze władzy chciał siłą lub czarem,
 kradł lub oddawał się rzeczy publicznej,
 związany ciała rozkoszą się męczył,
 albo też w [tępych] nurzał się lenistwie,
 kiedy z wszystkiego tego rozwiązany,
 wraz z Beatrycze byłem w górze, w niebie,
 z tak wielką chwałą [wśród świętych] przyjęty.
Raj XI: 1–12

Bohater-Dante zostaje więc w raju wyzwolony z wszelkich ziemskich trosk i ambicji, do których należą również ambicje intelektualne i oczekiwanie na honory składane uczoności. Wygłasza zresztą tę mowę, znajdując się wśród największych umysłów raju, w sferze słońca, które jest w przekonaniu ludzi średniowiecza środkową i najjaśniejszą z planet – w poemacie symbolizuje ono światło rozumu, które

może do pewnego stopnia zbliżyć się nawet do Boga. Ten okrzyk, szyszający z wszelkich dróg, przez które ludzie na skróty pragną zapewnić sobie szczęście, następuje po tym, jak Święty Tomasz z Akwinu przedstawił wędrowcowi swoich towarzyszy w tym miejscu. Wielu z nich było już za życia uznanymi uczonymi. Jednak, według legendy, Akwinata miał krótko przed śmiercią doświadczyć mistycznej wizji, po której uznał swoje dzieło za skończone i czekał już tylko na śmierć i niebo (umarł trzy miesiące później). Nie chciał już więcej pisać, a w porównaniu z tym, co zobaczył, jego dzieła wydawały mu się „jak słoma”. Również Dante, podejmując pisanie *Komedii*, zrezygnował z ambitnych filozoficznych przedsięwzięć, nad którymi pracował już od pewnego czasu: dwa traktaty, pisane po włosku dla wszystkich chętnych do czerpania pożywienia ze stołu mędrców *Biesiada* i łacińskie, przeznaczone dla publiczności akademickiej, *O języku pospolitym* pozostały niedokończone i stanowią tylko ułamek zamierzonej całości. Chodzenie w glorii mędrca poeta miał zamienić na ryzykowne zdanie sprawy z wizji proroka.

A przecież również *Komedia* jest poematem encyklopedycznym, odznaczającym się właśnie wyjątkową uczonością. Podobnych utworów w średniowieczu było niemało – a jednak taką jedność opisywanego świata i wiedzy, napisze C.S. Lewis (1986: 19–20), osiągnął w tej epoce tylko wielki poemat Dantego i *Summa teologiczna* Świętego Tomasza z Akwinu. Dla dwudziestowiecznych krytyków *Komedia* była jedynym średniowiecznym utworem, w którym uczoność nie kłóci się z poezją, ale stanowi z nią nierozzerwalną, zdumiewającą wręcz, całość (Croce 1921: 67). Co jest sekretem tej jedności, wciąż zachwycającej, choć wykładana wiedza należy już do lamusa historii nauki i często jest dla nas niezrozumiała? Być może właśnie „wyzwolona” postawa bohatera-Dantego, który nie waha się w zaświatach zadać żadnego pytania, choćby najmniej pozornie związanego ze sprawami ostatecznymi. Choć często wstydi się własnej niewiedzy, zachęcany przez swoich przewodników zadaje pytania o poprawną interpretację *Metafizyki* Arystotelesa, o charakter wpływu gwiazd na ludzkie losy, o to, w jaki dokładnie sposób powstaje ludzki płód, o czas pobytu Adama w raju, o to, na czym polegał grzech pierworodny, i o pierwszy język, którym mówili ludzie. Pokazuje w ten sposób, że cała wiedza, warta zgłębienia, może nam zostać objawiona po śmierci. Dante w poemacie, choć nie tai własnego wszechstronnego wykształcenia, jest „zwykłym człowiekiem” (Pound 1999: 137): niejednokrotnie boi się, wstydi, przeżywa niepewność albo zaskoczenie z bardzo różnych powodów – jest do swojej podróży wyraźnie nieprzygotowany.

Dante musi wyzwolić się nie tylko od złudzenia, że zbawi go uczoność. Kolejną pokusą, którą ma zwalczyć, jest pragnienie „rządzenia czarem” słowa (*regnar per sofismi*). Ma pożegnać się z bezpieczeństwem argumentowania na rzecz wiernego opowiedzenia wizji, której doświadczył. O wątpliwościach co do konsekwencji wypełnienia tej misji rozmawia poeta z duszą swojego przodka Cacciaguidy w XVII pieśni *Raju*. Dante obawia się reakcji możliwych tego świata, w których in-

teresy może uderzyć jego sprawozdanie. W pełnym goryczy świecie podziemnym, na górze czyścicowej i w niebie, rozświetlanym blaskiem kolejnych planet, zobaczył już – mówi – takie rzeczy, że opowiadanie ich na ziemi będzie dla wielu nie do przyjęcia. Jednocześnie, jeśli cofnie się przed powiedzeniem prawdy, zostanie w przyszłości zapomniany. Cacciaguida odpowiada, że wierna relacja z mistycznej podróży z pewnością przyniesie wstyd wielu, również samemu Dantemu, który ujawniał przecież w trakcie swojej podróży rozmaite słabości.

Lecz niemniej, wszelkie kłamstwo usuwając,
całą twą wizję musisz unaocznic,

i pozwól drapać, gdzie świerzb skórę pali.

Bo chociaż głos twój będzie ból przynosił
w pierwszym posmaku, to odżywczą siłę
[w trzewiach] zostawi, gdy go już przetrawią.

Twoje wołanie zaś będzie jak wicher;
mocniej potarga tych, którzy najwyżej,
za co niemały honor ci przypadnie.

Po to ci ukazano w kręgach światła,
na górze oraz w dolinie boleści

również te dusze, co cieszą się sławą,
by ten, co słucha, nie pokładał mocnej
wiary w przykładach, których korzeń skryty
jest i nieznan, ani w argumencie,
który [do końca] nie jest ukazany.

Raj XVII: 127–142

A przez co możni tego świata mogą zostać wyzwoleni od pragnienia sprawowania władzy siłą (*regnar per forza*)? W tajemniczej przepowiedni wypowiedzianej przez Wergiliusza w I pieśni *Piekła* głosi on, że Wilczycę (chciwość) przegna ze świata dopiero Chart. Nie będzie się on żywił ziemią ani cyną i ocali Italię. Choć próby rozszyfrowania tej zagadki były bardzo różne – dopatrywano się w Chartcie zapowiedzi przyszłego papieża, nowego Franciszka lub nawet tatarskiego księcia – ja z wieloma krytykami (Bufano, Davis 1970; Chiavacci Leonardi 2001: 20) wierzę, że chodziło tu, podobnie jak w kolejnych tajemniczych prorocत्वach, o przyszłego cesarza. W traktacie *Biesiada*, a później w *Monarchii* Dante mówi, że cesarz, jako pan całej ziemi, nie będzie pożądał więcej władzy ani bogactwa (odpowiednika „ziemi ani cyny” z *Komedii*) i dzięki temu zagwarantuje światu pokój. Cesarstwo jest dla niego nie tylko, o czym pisał już w *Biesiadzie*, gwarantem pokoju, ale i powszechną władzą świecką, chcianą bezpośrednio przez Boga (a nie „zlecaną” przez papieża).

Lista bezsensownych trosk, które nie pozwalają człowiekowi patrzeć w niebo (nie tyle wznosić się do niego, bo do nieba można być tylko przyjętym), nie odbiega dziś tak bardzo od tej Dantejskiej. Pragnienie osiągnięcia szczęścia czy przez sta-

nowienie i egzekwowanie prawa zgodnego z własnym światopoglądem, czy przez utrzymywanie się w dobrym zdrowiu (lub unikanie zarażenia), pokusa spełnienia się we władzy, czy to przez demonstrowanie siły, czy to przez uwodzenie retoryką, szukanie bezpieczeństwa w pieniądzu – nie tylko przez kradzież – lub bezwzględnego sensu w służbie publicznej (albo aktywizmie), szukanie nieskończoności w ziemskiej miłości albo w niekończących się rozrywkach: to wszystko bez trudu dostrzegamy w naszej własnej kulturze. Najmniej może aktualne jest szukanie szczęścia w kapłaństwie, zwłaszcza jeśli będziemy je pojmować jako perspektywiczny i szacowny zawód, ale jeśli interpretować je ogólniej, jako szukanie duchowej sublimacji, odcięcie się od świata, to jest to ideał wciąż obecny. Wspólnym mianownikiem tych różnych dróg jest wypełnianie własnej strategii dążenia do absolutu lub czasem do mniej ambitnie pojętego szczęścia lub wybitności. Strategia opiera się na absolutyzacji jakiejś idei: prawa, zdrowia (publicznego), spokoju. Czasem jako prosty cel, który może stać w konflikcie z innymi dążeniami, ale nie powinien zostać przez nie zasłonięty, ukazywane jest szczęście – od lat, a jeszcze bardziej w czasie pandemii, różnego rodzaju poradniki podają przepisy, jak je osiągnąć, wpędzając rzesze czytelników w beznadziejną frustrację.

Dante nagle, wśród największych mędrców nieba, lub dopiero po latach – opisując spotkanie z nimi – uświadomił sobie, że te wszystkie drogi samozbawienia są ślepą uliczką. Mniej lub bardziej wzniosłe cele i skomplikowane strategie ich osiągnięcia to ciężary, które zmuszają ludzi do obniżania lotów. Ale od takiego patrzenia, od tych ciężarów uwolnić może tylko łaska, a nie refleksja czy świadomość; strona bierna jest w opowieści poety kluczowa: „kiedy z wszystkiego tego rozwiązany, / wraz z Beatrycze byłem w górze, w niebie, / z tak wielką chwałą przyjęty” (*Raj* XI: 10–12). Szczęścia nie można zdobyć, można tylko zostać do niego porwanym – lub przyjętym.

Czy oznacza to, że należy zachować bierność, zaniechać działania? Czy wszystkie te drogi są rzeczywiście bez znaczenia? Z pewnością nie. *Raj* stanowi wielką pochwałę cnoty, rozumianej częściowo jako wypełnienie dobrych skłonności wpojonych każdemu człowiekowi przez gwiazdy, które świeciły nad momentem jego narodzenia (podobnie jak czyściec jest miejscem, gdzie oczyszczone zostają wszelkie złe skłonności, którym człowiek na ziemi ulegał lub nie dość stanowczo się przeciwstawiał). W sferze każdej z planet znajdują się duchy zbawionych, pogrupowanych właśnie według klucza „chrześcijańskiej astrologii” (Kay 1994: 4–7). Po części za osiągnięcie szczęścia na ziemi i chwały nieba odpowiedzialne są dwie wielkie władze, wyznaczone do tego przez Boga: cesarstwo i papieństwo. W roku 1300 żadna z tych władz nie wykonywała właściwie swojego zadania: Albert Habsburg wolał zajmować się sprawami niemieckimi niż przyjąć koronę cesarską w Rzymie, objąć pieczę nad królestwem Włoch i stery władzy światowej – to ostatnie mogło być uważane jedynie za mrzonkę filozofów. Bonifacy VIII skoncentrowany był na ma-

newrach służących politycznym wpływom papieżstwa, szczególnie na zimnej wojnie z Francją Filipa Pięknego, którą w końcu przegrał i przypłacił życiem po wstrząsie, jakim było dla niego porwanie w rodzinnym Anagni przez stronników króla Francji (por. *Czyściec* VI: 76–105). A jednak nie brakowało tajemniczych znaków nadziei: Bonifacy ogłosił w roku 1300 jubileusz chrześcijaństwa, dzięki któremu tysiące ludzi korzystało z owoców odpustu zupełnego, i zamiast ginąć w piekle, trafiali do czyścica. Na horyzoncie zaś rysowało się już panowanie niezwykłego cesarza, Henryka Luksemburskiego (przypadło ono na czas pisania *Czyścica*), który mógł zaprowadzić na ziemi pokój, jednak Italia nie okazała się gotowa na jego przybycie. W sytuacji, w której zwykły człowiek był w dużej mierze pionkiem w grze tych opatrnościowych potęg (które zazwyczaj nie grały dla jego dobra), a od gwiazd dostawał do zagospodarowania pakiet dobrych i złych skłonności, lecz samo zarządzanie nimi nie mogło mu zapewnić zbawienia, gdzie znajduje się ta ostatnia – najlepsza – częśćka, po której można spodziewać się szczęścia?

Tam, gdzie zostało już wykonane wszystko, co konieczne, pozostaje miejsce na działanie Boga, który wprawia w ruch konieczność („Słońce i inne gwiazdy”), ale sam pozostaje poza koniecznością. Gwiazdy, których skomplikowany mechanizm jest wcieleniem Fortuny, są dobrodziejkami ludzi niezależnie od tego, czy przynoszą im chwilowo pozorne szczęście czy nieszczęście (*Piekło* VII: 67–96). Pewność ich ruchów jest wyrazem opieki, jaką Bóg sprawuje nad światem. Zwracając myśli do Boga, ale i w najprostszym odruchu poszukiwania nadziei, Dante zawsze patrzy w gwiazdy – tym słowem kończy się każda z trzech części *Boskiej komedii*. One, spośród rzeczy które da się zobaczyć, są tym, co najbliższe Boga. A On sam jest poza gwiazdami.

Bibliografia

- Barbero Alessandro (2022): *Dante*. Tłum. K. Żaboklicki. Marginesy, Warszawa.
- Bufano Antonietta, Davies Charles T. (1970): *Veltra*. In: *Enciclopedia Dantesca*. Treccani, Roma. https://www.treccani.it/enciclopedia/veltra_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ [dostęp: 3.02.2022].
- Chiavacci Leonardi Anna Maria (2001): *Dante Alighieri. „Commedia”. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Zanichelli, Bologna.
- Croce Benedetto (1921): *La poesia di Dante*. Laterza, Bari.
- Dante Alighieri (2021): *Boska komedia*. Przeł. J. Mikołajewski. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kay Richard (1994): *Dante’s Christian Astrology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

- Lewis Clive Staples (1986): *Odrzucony obraz*. Tłum. W. Ostrowski. PAX, Warszawa.
- Mazzotta Giuseppe (2008): *Dante Course: 6. Inferno XII, XIII, XV, XVI*. <https://www.youtube.com/watch?v=Au4VoQVXt7Q> [dostęp: 3.02.2022].
- Mikołajewski Jarosław (2021): *O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych*. W: Dante Alighieri: *Boska komedia*. Przeł. J. Mikołajewski. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 7–17.
- Pound Ezra (1999): *Duch romański*. Tłum. L. Engelking. Czytelnik, Warszawa.
- Trovato Mario (1995): *Paradiso XI*. „Lectura Dantis”, nr 16/17.
- Villani Giovanni (1991–1992): *Nuova cronica*. Ed. G. Porta. Ugo Guanda, Parma. http://liberliber.it/mediateca/libri/v/villani/nuova_cronica/pdf/nuova__p.pdf [dostęp: 3.02.2022].


Abstract

Insensata cura

L'articolo è interpretazione delle iniziali terzine del canto XI del Paradiso della *Divina commedia* di Dante. La riflessione d'autore, non collegata direttamente alla vicenda del poema, viene analizzata nel suo contesto particolare – la sfera del Sole, il luogo della permanenza dei salvati dotati di menti eccellenti – e in seguito, come una composizione a sé stante, anche se lo strumento dell'interpretazione sarà innanzitutto confronto con le altre parti del poema. Il problema posto da Dante, sempre valido anche oggi, è quello della ricerca da parte degli uomini delle vie-scorciatoie alla felicità e al compimento.

Parole chiave: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Paradiso*, canto XI, grazia, felicità, compimento

Tiziana D'Amico

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
e-mail: tiziana.damico@unive.it
 <http://orcid.org/0000-0002-5950-2043>

La Bibbia ceca del 1506 Sonda nella cultura del libro in Boemia a cavallo tra XV e XVI secolo

Abstract

Bohemian Bible dated 1506 Czech book culture between the 15th and 16th centuries

In 1506, the printer Liechtenstein published the “Biblij Česká w Benátkach tisšten” (Bohemian Bible printed in Venice). The Venetian Bible (as it is commonly called) was written in Czech and was commissioned by three Prague residents. This article aims to show the Czech Bible of 1506 as an interesting “object” that somehow connects two very distant cultural realities of the early sixteenth century: Venice, the most important center of European printing, especially humanist printing, and Prague, the center of Utrakism. This study will focus on three aspects: the situation of Bohemian printing art in the early sixteenth century, which has received the most attention; the reasons why the Bible is a “printed artifact”; and finally, the choice of Venice as the place of publication. The paper concludes with a brief reflection on the legacy of the Venetian Bible – a hybrid of two book cultures.

Key words: Czech book culture, Venetian Bible, Czech Bible, book culture

Parole chiave: Cultura ceca del libro, Bibbia di Venezia, Bibbia ceca, cultura del libro

Nel 1506 esce a Venezia, presso lo stampatore Liechtenstein, la *Biblij Česká w Benátkach tisšten* (Bibbia ceca stampata a Venezia di seguito Bibbia di Venezia). La Bibbia di Venezia è in ceco, commissionata da tre cittadini praguesi e i caratteri di stampa sono stati fatti arrivare appositamente a Venezia da Praga.

Da queste scarse informazioni si evince come la Bibbia ceca del 1506 sia un "oggetto" curioso che, in qualche modo, unisce a inizio del XVI secolo due realtà culturali molto distanti tra loro: quella di Venezia, centro nevralgico della stampa europea e in particolare di quella umanista, e quella di Praga, centro dell'utraqismo. Questa unione è però di natura episodica: sebbene Lichtenstein pubblicherà ancora due testi su commissione ceca, non possiamo, infatti, parlare di un rapporto continuato tra Venezia e Praga, almeno per quanto riguarda la stampa. Questa distanza è ben espressa da Petr Voit, che alla storia del libro sui territori della Corona di Boemia ha dedicato numerosi studi negli ultimi decenni. Secondo lo studioso, nel contesto ceco di inizio Cinquecento il libro stampato non viene inteso come oggetto anche artistico, ma è percepito solo come "strumento gno-seologico di formazione religiosa e morale" (Voit 2013a: 173). Di fronte a una tale differenza di interpretazione non può non sorgere una domanda: perché dunque stamparla a Venezia?

Voit (2013b: 150) risponde a questa domanda scomponendola in due parti: la prima parte riguarda i motivi per i quali non è stata stampata a Praga e la seconda la scelta specifica di Venezia¹. La prima parte trova risposta nell'impossibilità materiale della stampa ceca di realizzare un'opera così impegnativa qual è la Bibbia a un livello tipografico elevato, mentre la seconda è da ricercare nei contatti politici tra la città lagunare e l'influenza a Praga di alcuni esponenti della chiesa utraqista di origine italiana², oltre al prestigio di Venezia.

Seguendo la risposta di Voit sui motivi che hanno portato i tre committenti a scegliere di stampare la Bibbia a Venezia, il presente lavoro si soffermerà su tre aspetti: la situazione della stampa ceca a inizio Cinquecento, cui verrà dedicato

1 Una frase presente nella prefazione anonima viene indicata da Bohatcová (1970: 264) come spiegazione del perché sia stato scelto di stampare una Bibbia in ceco all'estero. La frase riporta: "Poiché tutte le scritture in modo completo e ci sono a noi certe nella Bibbia scritte, anche perché i Cechi grande uso della Legge divina conoscono, affinché il bene non solo presso il popolo ceco, ma ovunque altrove potesse diffondersi" (Traduzione di chi scrive della trascrizione modernizzata riportata in Voit 2013a: 212).

2 Voit (2013a 150) fa riferimento alla presenza a Praga del vescovo Agostino Luciani di Mirandola prima e di Filippo di Villanuova dopo; il primo proveniente dalla Repubblica di Venezia arriva a Praga nel 1483 e il secondo, vicario del vescovado di Modena, giunge in Boemia nel 1504. Per quanto non ci siano tracce di un contatto diretto tra Liechtenstein e il di Villanuova (Luciani muore nel 1493), è facile immaginare come queste due figure di spicco nel panorama praghese abbiano svolto un ruolo indiretto nel far prendere in considerazione Venezia. Cfr. anche D'Amico 2021.

maggiore spazio; i motivi alla base della Bibbia come testo da stampare; infine, le criticità della scelta di Venezia. Conclude il lavoro una breve riflessione sul lascito della Bibbia di Venezia, un ibrido di due culture del libro, nella storia della stampa ceca.

La stampa ceca a inizio Cinquecento

La storia della stampa sul territorio della Corona di Boemia è caratterizzata, ai suoi inizi, dall'instabilità. Alla fine del Quattrocento ci sono 7 centri di stampa: in Boemia, Plzeň, dove si registra il primo libro ceco stampato nel 1476³, Praga, Kutná Hora e Vimperk (Čechy (15. století). Encyklopedieknihy.cz [accesso: 10.09.2021]), mentre Brno e Olomouc in Moravia (Morava. Encyklopedieknihy.cz [accesso: 10.09.2021]). Tra il 1500 e il 1506 sul territorio ceco sono attive 4 tipografie: due a Olomouc, una a Plzeň (Mikuláš Bakalář) e una a Praga (Bohatcová 1990: 154). A Brno l'attività di stampa termina nel 1499, mentre a Olomouc dura solo quattro anni, dal 1500 al 1504, con ben tre tipografi che interrompono la produzione dopo poco tempo⁴. L'unica città in cui "l'arte nera" mantiene la sua presenza in modo continuato è Praga e in particolare con la "dinastia Severinsko-kosořská", che prosegue l'attività di Tiskař Pražské bible (Stampatore della Bibbia di Praga) attivo a Praga dal 1488 fino 1515⁵.

3 A Plzeň opera Tiskár Arnoštových Statut, che si avvicina alla stampa in Germania. Va sottolineato però che non ha una formazione completa né un'esperienza precedente di tipografo, come dimostrano alcune assenze nei suoi lavori di elementi largamente utilizzati in Germania (es. le iniziali realizzate a mano; l'uso limitato del rosso). Cfr. Voit 2007: 116–117. Per un approfondimento sulla storia della stampa ceca si rimanda al vasto lavoro di Petr Voit. Per un quadro riassuntivo della storia della stampa ceca, Cfr. Voit 2008.

4 Dal 1500 al 1503 opera Matthias Preinlein, in seguito alla scomparsa di Stahel a Brno, e stampa solo due testi. Per due anni, dal 1500 al 1502, è attivo Konrad Baumgarten, spostandosi forse da Danzica a Olomouc. Qui stampa titoli latini e tedeschi ed era in grado di stampare utilizzando il bastardo, il rotondo e il textura. Nel 1503 sposta la sua tipografia a Breslavia. Infine, Libor Fürstenhein, proveniente dalla regione di Vienna, è attivo nella città morava solo un anno, il 1504 (Olomouc. Encyklopedieknihy.cz) [accesso: 10.09.2021].

5 Pavel Severin z Kapí hora, suo nipote Jan Severin e Jan Kosořský, che sposa una figlia di Pavel Severin. Voit (2014: 396) segnala che si sono conservati a oggi 115 titoli prodotti nel periodo 1488–1557; di questi, circa 48 sono stati realizzati da Pavel Severin, da Tiskař Pražské bible 27, Jan Kosořský, 24 e, infine, stampati da Jan Severin se ne sono conservati 16 di titoli. Pur non raggiungendo le dimensioni della stampa estera, Voit ritiene che la produzione contasse comunque molti più titoli.

Lo sviluppo della stampa nelle terre ceche si lega in modo profondo con le dinamiche religiose che a partire dal XV secolo attraversano le terre della corona. La stampa, mestiere e arte che giunge nelle terre della corona ceca sul finire del 1400, si inserisce in un contesto permeato dalle conseguenze attuate per la risoluzione della questione hussita e la cultura, la politica interna e quella estera, l'economia ne sono influenzate. Nell'area boema, lo sviluppo della stampa è legato in particolar modo al mondo utraquista, mentre in quella morava si registra un quadro più sovranazionale, con libri in latino e tedesco⁶. La stampa in Moravia si caratterizza, così, per testi appartenenti alla sfera sia religiosa sia scolastica, mentre in Boemia troviamo testi religiosi in ceco o di natura legale. Grazie anche al rapporto con Norimberga, la produzione immette nel mercato domestico grammatiche e manuali di conversazione, mentre la stampa a Praga non mostra interesse verso i titoli secolari, preferendo la letteratura religiosa didattica e morale, in corrispondenza con gli interessi della comunità utraquista (Voit 2020: 15–16).

Sebbene la questione religiosa abbia un profondo impatto sul contesto ceco, va ricordato che il trattato di Kutná hora del 1485 e il passaggio "definitivo" della corona boema alla dinastia dei Jagelloni permettono l'attuazione di quello che può essere chiamata una fase di "obbligata" tolleranza religiosa⁷. Rimane comunque importante evidenziare il peso che le "fazioni" religiose ricoprono nella realtà ceca a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, fattore che comporta la necessità, per i tipografi e stampatori, di "allinearsi" o verso il mondo cattolico o quello utraquista, con la conseguente distanza, nella loro attività, verso titoli che potevano essere problematici⁸.

6 In parte anche dovuto al fatto che i maestri tipografi che vi lavorano provengono o hanno fatto esperienza a Venezia. Alla precedente formazione si deve anche il livello più elevato dei libri stampati dal punto di vista tipografico. I tentativi di stampa in qualche modo legati alla Serenissima si registrano nell'area di influenza cattolica e in particolare a Brno con Conrad Stahel, che vi opera dal 1486 fino la fine del secolo. Gli studiosi attribuiscono alla figura del vescovo di Oloumoc la scelta di rivolgersi a Venezia, dove Stahel lavora nei primi anni '80. Cfr. Mirjam Bohatcová 1990: 123; Voit 2010: 390.

7 Questo ha fatto sì che le terre ceche fossero anche, come osserva Howard Louthan (2015: 391–392), una delle prime realtà multiconfessionali in Europa, diventando la prima regione ufficialmente bi-confessionale, cattolica e utraquista, a cui va però aggiunto il dato reale dell'Unione dei Fratelli boemi, seppur limitata nella sua libertà di agire. Va comunque ricordato come nella pratica, questa coabitazione non fosse per nulla semplice, come dimostra la difficoltà degli utraquisti ad avere un vescovo (cfr. Skýbová 1999) e la crescente tensione nel XVI secolo rispetto i Fratelli boemi. Cfr. Bohatcová 1998.

8 È il caso, per esempio, di Baumgarten a Oloumoc, il quale pur essendo in grado di stampare testi liturgici in latino e tedesco, oltre che testi umanisti della *Societas Maierhofiana*, viene invece incaricato dalla curia morava di curare pubblicazioni di "propaganda" contraria ai Fratelli boemi (Voit 2020: 18).

Il quadro generale della stampa a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento è caratterizzato dalla predominanza di libri in lingua ceca⁹, dalla concorrenza con il manoscritto e dalla preferenza a testi in linea con l'utraquismo. La stampa a Praga prende avvio in un contesto caratterizzato da conservatorismo e una generale spiccata diffidenza verso "l'esterno"¹⁰. Come osserva Boldan (2018: 248–249), la stampa praghese si sviluppa in modo più limitato di quanto avviene a Vienna e a Cracovia e ciò è dovuto alla ridotta collaborazione con l'università, ai limiti di circolazione imposti dalla chiesa cattolica e all'assenza di una nobiltà di corte. La scelta di lavorare con testi cechi ha, da un lato, "protetto" i tipografi e stampatori cechi dalla concorrenza, che importava titoli in tedesco e latino, ma dall'altro li ha resi dipendenti dal gusto dei loro lettori, prevalentemente di tipo conservatore sia per contenuto sia per la forma del libro le maggiori riforme dal punto di vista visuale avvengono infatti solo a partire dagli anni Venti del Cinquecento.

L'assenza di mecenatismo e di investitori privati porta in primo piano le commissioni delle istituzioni religiose, cattolici e utraquisti in primis, con la conseguente limitazione dei testi selezionati (Neškudla 2019). La ridotta collaborazione con l'Università (che si realizza in ambito astronomico e non letterario), un sostegno limitato da parte della sfera letteraria verso il ceco e una quasi totale impossibilità di esportare titoli cechi portano a un mercato isolato e chiuso su sé stesso. Va ricordato, inoltre, il "ripiegarsi" della chiesa utraquista all'interno dell'Università, che diviene non solo il centro dell'ideologia utraquista ma anche il punto di riferimento dell'intera comunità¹¹. L'isolamento che circonda l'utraquismo, di conseguenza anche l'università, ha due principali conseguenze: la prima è un irrigidimento di tipo conservatore teso a "conservare" le posizioni prerivoluzionarie e la prassi hussita

9 Il dato più interessante è la percentuale di testi in ceco: su 40 testi (corrispondenti al 0, 24% dei 27 500 titoli stampati complessivamente in Europa nei 252 centri a fine Quattrocento) in Boemia 5 sono in latino e i rimanenti in ceco, mentre in Moravia 24 titoli sono in latino e 2 in tedesco. Inoltre, i 5 titoli latini stampati in Boemia risalgono alla primissima fase, 3 testi tra il 1476–84 usciti a Plzeň e 2 a Vimperk. I titoli in ceco corrispondono all'87% della produzione complessiva ceca, una percentuale molto elevata se si tiene presente che i libri in inglese sono il 58% e un numero ancora più basso per spagnolo, tedesco, francese e italiano. Cfr. Voit 2007: 121–122.

10 Senza entrare nella complessa e articolata polemica sull'umanesimo e sulla cultura ceca, va sottolineato come gli studi sulla storia della stampa e del libro sul territorio ceco con l'inserimento nella discussione di numerosi dati bibliometrici (Voit 2017a, 2020, Couceiro 2014), di ricostruzione dei caratteri di stampa e della filigrana (Boldan 2018) la ricerca sui caratteri mobili abbiano apportato numerosi elementi all'interno della discussione sul rapporto tra utraquismo, mercato e cultura del libro e umanesimo. Ne è un esempio la polemica svoltasi sulle pagine della rivista *Česká literatura* nel corso del 2014, ripresa poi anche da Voit (2017b) e Červenka (2018).

11 Per il complesso rapporto tra la città e l'Università cfr. Pešek 2004.

del calice; la seconda è la chiusura dell'università sia verso i nuovi studi filologici della Bibbia e le posizioni riformiste sia l'umanesimo (Červenka 2018: 21–26, Boldan, Neškudla, Voit 2014: 9–13).

In linea generale, si può affermare che le diverse limitazioni del contesto ceco impediscono alla stampa di avere una influenza a lungo termine nel “guidare” il gusto e l'interesse del pubblico della società ceca nelle sue diverse componenti (Boldan, Neškudla, Voit 2014: 41). Ciò che regola il mercato è, dunque, il carattere conservatore e moralizzante sia dell'offerta che della domanda. I tipografi e stampatori dipendono dal gusto del pubblico, ma, allo stesso tempo, il loro “allinearsi” ad esso regola fortemente l'ingresso di nuovi elementi. Se guardiamo ai titoli stampati, non possiamo non osservare un conservatorismo dominante che regola la stampa a una produzione moralizzante, di diffidenza verso la prosa e poesia umanista coeva ma anche dei classici e della scolastica. Possiamo prendere, come breve esempio, i titoli pubblicati da Tiskař Pražské bible nei primissimi anni del Cinquecento. Nel 1501 pubblica *De remediis utriusque fortunae di Petrarca*, traduzione di Rehor Hruby z Jeleni con il titolo *Kniehy dvoje o lékařství proti Štěstí a Neštěstí*, probabilmente una ristampa del volume del 1494 (andato presumibilmente disperso). Si tratta di un trattato morale composto da dialoghi allegorici tra la Ragione da una parte e dall'altra parte Gioia e Speranza oppure Dolore e Timore. I dialoghi affrontano aspetti della vita quotidiana, mostrando la posizione stoicista dell'autore. Il Petrarca viene recepito non come autore di riferimento per l'umanesimo italiano, bensì per la sua produzione religiosa intimistica che riprende la tradizione agostiniana (Pelán 1995). Il testo ceco è privo di elementi paratestuali, dedica compresa, segnalando una certa distanza del tipografo rispetto la fruizione del libro da parte dell'ipotetico lettore; inoltre, a ciò si aggiunge anche quanto osservato da Voit (2013a: 404), gli esemplari conservati sono intatti e senza alcuna annotazione, elementi che rafforzano ulteriormente l'interpretazione di un libro la cui funzione è quella di essere posseduto più per prestigio che non per lettura e consumo. Accanto al Petrarca, nel 1505 presso Tiskař Pražské bible sono pubblicati due testi: *Pán rady* (il titolo completo è *Tento traktát jest o mládenci, kterýž jsa v štěstí zpychal a svévolně upadl v neštěstí* [Questo trattato è sulla giovinezza, che arrogante nella felicità cadde di suo arbitrio nell'infelicità]) e *Traktát o mládenci marnotratném* [Trattato sulla giovinezza dilapidatrice], conosciuto anche come *Zrcadlo marnotratných* [Lo specchio dei dilapidatori] di cui si è conservata una copia del 1513 ma che risale al 1503. Entrambi i testi affrontano in chiave allegorica, il primo in prosa e il secondo in versi, il tema della giovinezza incurante del mondo e delle conseguenze delle proprie scelte. Lettura proposta anche dalla prefazione non firmata di *Pán rady*, che argomenta il valore istruttivo del testo, nonostante il tono di svago e di distrazione delle illustrazioni (Voit 2013a: 405). Tutti e tre i testi, dunque, condividono una forte connotazione educativa dal punto di vista morale.

La questione grafica è forse quella che esemplifica il contesto ceco a inizio Cinquecento. I primi testi a stampa utilizzano il carattere bastardo, che riproduce la scrittura dei manoscritti. Il testo a stampa riproduce dunque quasi in tutto e per tutto il manoscritto, a volte di una qualità minore visto la difficoltà di gestire intestazioni, margini o note a piè di pagina. A differenza, però, degli altri centri di stampa che cercano di concorrere e superare i manoscritti attraverso una maggiore chiarezza di lettura data dai caratteri, quelli praghensi non incrementano le tipologie di caratteri: il bastardo continua a essere l'unico carattere usato fino agli anni Venti del Cinquecento¹². Usare prevalentemente un unico carattere che, seppure appartenente alla famiglia gotica, è quasi del tutto "fuori moda" nel resto d'Europa significa che ogni testo nella sua versione ceca è presentato, a prescindere dal contenuto, con lo stesso codice visuale, producendo così una sua "gotizzazione". Esempio è il caso del già citato Řehoř Hrubý z Jelení, che pubblica a stampa i suoi primi lavori di traduzione per poi passare al manoscritto per i successivi. Si sono conservate le raccolte manoscritte conosciute come *Sborník Malý* (1512 [Raccolta minore]) e *Velký* (1513 [maggiore]), due del 1516, mentre si è a conoscenza dell'esistenza di una raccolta manoscritta del 1509, così detta *Královský sborník*, ma di cui non è conservata alcuna copia. Se i primi lavori di Řehoř Hrubý z Jelení rispondono alle preferenze del pubblico, trattandosi di testi moralistici, destinati alla contemplazione privata, nella seconda fase, quella manoscritta, si rilevano titoli che toccano tematiche sociali e autori antichi ed umanisti a lui coevi. Neškudla (2019: 141) osserva che nonostante la maggior parte dei testi contenuti nella raccolta del 1513 fosse di autore coevi, come Erasmo (di cui traduce l'Elogio della follia)¹³ o Campani (Campanus), per i lettori cechi si trattava di sconosciuti, elemento che avrebbe "compromesso" la loro capacità di concorrere con testi più noti. La scelta del manoscritto permette di raggiungere due obiettivi: mantenere l'apparato di marginalia e note, necessari per spiegare il contesto d'origine del testo e come "piattaforma" dove spiegare la

12 Un'eccezione è considerata la produzione di Mikulas Bakalář a Plzeň (attivo nel periodo 1498–1513). Si ritiene fosse di origini slovacche, mentre per quanto riguarda la sua formazione come tipografo: una posizione (ritenuta in passato molto valida) riteneva fosse avvenuta durante gli studi a Cracovia, una seconda (sostenuta da Voit) osserva che la semplicità della sua produzione suggerisce che abbia avviato la sua attività come principiante a Plzeň, come testimoniato anche dal fatto di non utilizzare il rotondo, il carattere più comune nella stampa polacca coeva. Uno degli elementi che contraddistinguono Bakalář, infatti, è la scelta di utilizzare il carattere *schwabacher*, che stampa con i diacritici. Cfr. Voit 2012a: 74–75. Baumgarten, per esempio, possedeva i caratteri bastardo, *textur* e rotondo, ma va tenuto presente che il suo mercato era quello in latino e tedesco.

13 Riteniamo utile sottolineare come la versione a stampa dell'Elogio della follia di Erasmo avverrà solo nel 1864. Un destino simile ha anche il Milione di Marco Polo, che arriva sul territorio ceco come manoscritto a inizio Quattrocento, mentre la prima versione a stampa è del 1902 (Voit 2009: 126–127).

sua opinione; il secondo, legato al primo, è la qualità del risultato finale. La pubblicazione del *De remediis utriusque fortunae* Petrarca del 1501, stampato da Tiskař Pražské bible, mostra i limiti tipografici della stampa: il testo è a due colonne, senza le iniziali e in un unico carattere. Pur mantenendo le intestazioni separate, il fatto di non avere a disposizione né un secondo carattere né dimensioni diverse dello stesso impedisce una differenziazione visuale del testo. Inoltre, non è presente né prefazione né dedica, la prima importante per il pubblico e la seconda elemento fondamentale sul piano politico a differenza dei manoscritti successivi.

A quanto finora osservato, va aggiunta l'importanza di Norimberga. La città tedesca è il punto di riferimento per mercato e formazione (Voit 2010). È attraverso questa città che giungono i caratteri gotici del *fraktur* e del *schwabacher*, oltre a diffondere e stabilizzare l'uso del rotondo, ma più in generale gran parte delle innovazioni europee; Voit (2009: 131) riporta, a dimostrazione dell'estensione dell'influenza della città tedesca sulla stampa ceca, il fatto che la xilografia a linea bianca usata in Italia negli anni Settanta del XV secolo giunge solo agli inizi degli anni Venti del Cinquecento attraverso il lavoro del grafico e pittore D. Hopfer. Mikuláš Konáč sarà il primo, nel 1521, a utilizzare questa tecnica per le cornici del libro *Počínají se knížky, kteréž slovú Srdečné knížky o čtyrech posledních budúcích věcech*.

Va infine osservata l'assenza di grandi volumi e pubblicazioni impegnative a inizio Cinquecento, presso le stamperie e i tipografi. Se negli anni Ottanta del Quattrocento si registrano numerose pubblicazioni di grande volume, tra cui spiccano due Bibbie complete grazie anche alla cooperazione tra stampatori e mecenati come è successo per la Bibbia del 1488 e per quella di Venezia, nei primi decenni del secolo vi è una contrazione di testi "impegnativi" dal punto di vista della stampa. Nel 1506 la stampa in Boemia è limitata sia come forza produttiva sia come livello di qualità del prodotto finale¹⁴. La peculiarità della Bibbia di Venezia consiste, dunque, nella scelta di Venezia. Scelta ancora più curiosa se si pensa alla realtà della stampa nella Dominante.

14 L'analisi della produzione conferma queste difficoltà, almeno per quanto riguarda l'elemento quantitativo: su 4 400 titoli complessivi stampati nel Cinquecento solo il 15% è stampato nella prima metà e dell'85% della seconda metà, il 70% si concentra nel periodo 1576–1600 (Voit 2007: 136).

Perché la Bibbia

La Bibbia di Venezia è stata commissionata da tre “coscienziosi” cittadini praghensi, Jan Hlavsa, Václav Sova, Burian Lazar come leggiamo nella prefazione:

Poiché tutte le scritture in modo completo e a noi certe si trovano nella Bibbia scritte, giacché i Cechi grande uso della Legge divina conoscono, affinché il bene non solo presso il popolo ceco, ma ovunque altrove potesse diffondersi, hanno preso su di sé questo incarico i coscienziosi Jan Hlavsa, Václav Sova, Burian Lazar, cittadini della città vecchia di Praga¹⁵ (Voit 2013a: 212).

La Bibbia stampata a Venezia, la terza Bibbia completa in ceco a stampa¹⁶, è preceduta dalla così detta Bibbia di Praga (Bible pražká) del 1488, stampata da Tiskař Pražské bible a Praga e la Bibbia di Kutná Hora (Bible kutnohorská) del 1489 stampata ad opera di Martin z Tišnova e che presenta delle illustrazioni. Sul territorio ceco, la stampa della Bibbia prosegue la ricca tradizione di testi religiosi¹⁷, mentre nel quadro europeo, la Bibbia di Praga è la quinta Bibbia stampata. Per meglio comprendere l'importanza della Bibbia basterà osservare che le due Bibbie del 1488 e 1489 sono precedute da un numero ristretto di testi stampati in ceco,

15 Traduzione di chi scrive della trascrizione modernizzata riportata in Voit 2013a: 212.

16 La Bibbia di Venezia utilizza la traduzione in ceco della Vulgata, la così detta quarta redazione, utilizzata per tutto il XVI secolo. Oltre alle tre Bibbie qui citate utilizzano questa redazione la prima e la seconda Bibbia di Severin (1529 e 1537), la Bibbia di Norimberga (1540) e la Bibbia di Melantrich (I edizione 1549 – V edizione 1570); Cfr. Kyas 1997. Per un quadro riassuntivo delle diverse redazioni della Bibbia Cfr. Pečirková 1998. Per quanto riguarda il canone biblico, la Bibbia di Venezia riprende, pur presentando alcune novità, la tradizione dei manoscritti. Nella versione veneziana troviamo per la prima volta due testi dichiarati apocrifi: il libro 4 di Esdra per il Vecchio Testamento, ripreso anche nelle versioni successive al 1506, e la Lettera ai Laodicesi. Nelle 15 bibbie stampate prima del 1620 si può notare un continuo rinnovamento dell'apparato paratestuale volto a fornire sempre maggiore chiarezza degli strumenti di lettura e consultazione del testo sacro. La Bibbia di Venezia condivide con le due precedenti versioni a stampa i Prologhi di S. Girolamo alla Bibbia, al Pentateuco e al Nuovo testamento. Legata alla sfera delle esegesi del testo sacro, presenta una prefazione all'Apocalisse di Esdra, ripresa anche nelle versioni successive che inseriscono il testo apocrifo (Bohatcová 1970–1971).

17 La profonda ricchezza della vita culturale religiosa dell'area appare evidente se si prende in considerazione il fatto che la prima traduzione ceca della Bibbia completa risale alla metà del XIV secolo, andando a influenzare anche le traduzioni delle altre lingue slave e collocandola tra le prime in Europa. Vale la pena qui ricordare i numeri: si parla di circa 25 Bibbie complete manoscritte, tra cui la Bibbia paleoboema glagolitica, parzialmente conservata; 17 manoscritti del Nuovo testamento conservati, 13 parzialmente conservati e ben 58 frammenti. A questo si aggiungono i Saltieri manoscritti (15) e circa quaranta manoscritti del Nuovo Testamento (Sichálek 2016).

andando così ulteriormente a sottolineare l'importanza di questo testo sacro all'interno della cultura ceca (Křesálková 1984). L'attenzione alla produzione in lingua, però, caratterizza il periodo utraquista, che porta a una preferenza a libri in ceco rispetto a testi liturgici e sacri in latino. La prima Bibbia in latino stampata sul territorio ceco è del 1756, al contrario, quindi, con quanto accade negli altri paesi, dove vi è la tendenza a stampare prima la versione in latino e poi quella in lingua nazionale (Voit 2013a: 478).

La produzione di tipo religioso ricopre una larga parte del mercato ceco. I dati riportano un rapporto di 45% rispetto al 55% di produzione di letteratura secolare fino al 1560. Eppure, osserva Voit (2020: 26), i dati in sé vanno inseriti nel dato reale: ovvero quello di una produzione secolare formata, da un lato, da numerosi testi dall'uso sporadico (come possono essere i calendari o i ricettari) e, dall'altro, di titoli che "appartengono" a un gruppo ristretto di lettori, come può essere la poesia in latino.

In modo simile va contestualizzato anche l'aggettivo utraquista per la Bibbia, di Venezia ma non solo, in quanto esso fa riferimento più alla destinazione e all'appartenenza dello stampatore che non a specificità della Bibbia in sé. La "produzione" della Bibbia ricopre un ruolo fondamentale per la comunità religiosa che nel contesto ceco diviene anche appartenenza culturale e politica. L'investimento nella stampa della Bibbia è, in un certo qual modo, un atto di mecenatismo finalizzato però non al sostegno del singolo artista, ma al rafforzamento dell'idea, della quale il singolo prodotto culturale ne è rappresentazione. La vicinanza temporale con le precedenti stampe, realizzate meno di venti anni prima, può essere vista come possibile indizio dell'importanza, per i committenti, di una Bibbia che potesse comunicare prestigio e importanza. Come approfondito di seguito, un libro stampato a Venezia poteva accedere a entrambe le caratteristiche.

Le criticità della scelta di Venezia

Il libro a stampa a Venezia, con la figura chiave di Manuzio, prosegue e porta all'estremo il processo di laicizzazione del testo iniziato nel basso Medioevo. I nuovi generi letterari, tanto la cronaca cittadina quanto la predicazione, apportano oltre a un bacino più ampio di quello dei testi religiosi una nuova forma di lettura, quella del piacere, e la produzione del libro si sposta verso le botteghe cittadine (Plebani 2016: 135–136). A fine Quattrocento, Venezia è il crocevia della cultura umanistica europea (Branca 1998) e le sue tipografie ne fanno il centro nevralgico del libro. Vi si trovano più di 150 torchi che imprimono il 15% dell'intera produzione a stampa

europea e se fino al 1525 la città lagunare copre la metà dei titoli italiani, nel 1575 saranno due terzi (Magno 2020). Il libro a Venezia diviene però un vero e proprio artefatto culturale: un prodotto di elevata qualità, dalla carta all'aspetto grafico (nel senso più esteso del termine) che corrisponde all'elevato valore del testo in esso "contenuto".

Inoltre, la diffusione dei classici dell'antichità è identificabile con la stampa italiana. Secondo gli studiosi, i testi classici costituiscono il 6% totale degli incunabili in Europa. Di questo 6%, il 70% proviene da cinque centri (per ordine di produzione: Venezia, Milano, Parigi e Lipsia) e il dominio italiano del mercato rimane invariato fino agli anni Novanta del Cinquecento (quando passa dal 75% al 62%) (Boldan, Neškudla, Voit 2014: 49); percentuali che si rispecchiano anche per il contesto ceco, con il dominio del mercato da parte di Venezia¹⁸. Va inoltre sottolineato che bisognerà aspettare gli anni Quaranta del XVI secolo perché vengano stampati dei testi classici in lingua originale in Boemia. A inizio Cinquecento, Venezia è dunque il centro per l'umanesimo e il centro per gli autori classici.

Come scritto all'inizio del nostro lavoro, Lichtenstein usa i caratteri del bastardo, inviategli da Praga. A inizio Cinquecento, però, in Italia si usa il rotondo e il romano, ulteriormente raffinato da Manuzio e Griffo, e in Germania i caratteri della famiglia gotica *schwabacher* e *fraktur*. Il prolungato uso del bastardo nella stampa ceca come già osservato, vi rimane in uso fino alla fine del secondo decennio del XVI secolo è forse una delle maggiori manifestazioni del conservatorismo della società, in particolare quella praghese. Attraverso l'uso del bastardo in termini materiali di scrittura, come "verbo scritto", la Bibbia di Venezia si colloca in continuità non solo con la Bibbia di Praga e quella di Kutná Hora, ma anche con le precedenti Bibbie manoscritte. La Bibbia di Venezia si presenta quindi come un interessante compromesso. Da un lato il desiderio di un oggetto di prestigio, di alto livello nelle sue componenti grafiche, ricca in termini di illustrazioni e capacità tecniche di impaginazione, dall'altro la volontà di avere una Bibbia fedele alla tradizione utraquista, di testo come manifestazione della parola di Dio e di libro come "semplice" strumento che lo veicola.

La scelta del bastardo muove da una interpretazione politico-culturale del carattere di stampa, come dispositivo formale che orienta la ricezione del testo qualificandolo (Chartier 1999: 99). Se, infatti, i caratteri gotici soppiantano il bastardo a partire dagli anni Trenta non è così per il carattere romano. Ciò che ci preme sottolineare è che il romano viene volontariamente rigettato per motivi politico-culturali e non perché difficile da ottenere, come dimostra l'uso del carattere per

18 Boldan, Nesluda, Voit (2014: 49) riportano che di 630 incunabili ritrovati nelle biblioteche boeme e morave, il 72% è di provenienza italiana, 23% tedesca e solo il 5% da altri luoghi. Anche qui Venezia domina il mercato con il 50%. Cfr. anche Hlaváček 1999.

la numerazione dei capitoli o per i numeri romani lo si ritrova per esempio nel Canzoniere del 1501 e nel Nuovo Testamento del 1513 stampati da Tiskář Prazské bible. Tale prassi che dura almeno fino al 1536, quando Jan Had inizia a stampare testi latini utilizzando il carattere romano, mentre per quelli in ceco o tedesco lo *schwabacher* (Voit 2013a: 102; Voit 2011: 142).

Va osservato che la preoccupazione dei committenti di dissipare una possibile lettura della Bibbia di Venezia come cattolica attraverso l'uso del bastardo e un apparato illustrativo "consono"¹⁹ non è del tutto infondata. Nella prefazione alla Bibbia di San Venceslao del 1677, infatti, quella di Venezia è indicata come cattolica, in quanto pubblicata da un tipografo cattolico in una città cattolica (Voit 2013b: 481).

La padronanza delle tecniche di stampe, la capacità di gestire un apparato di illustrazioni importanti, per numero ma soprattutto per riproduzione, sono alcuni degli elementi che differenziano la Bibbia di Venezia da quanto prodotto in Boemia: ne sono esempio l'unità grafica della pagina e la gestione dei capilettera (diretta conseguenza della necessità di usare i caratteri mobili del bastardo, che ne limitano le possibilità, soprattutto dell'uso tipico veneziano della linea bianca su fondo nero). A questo va aggiunto il fatto che Liechtenstein utilizza tre dimensioni di scrittura e integra, dove necessario, il carattere bastardo con il gotico rotondo – largamente usato in Italia per la produzione liturgica e chiamato "littera Veneta" in quanto nato negli anni Sessanta del XV secolo proprio a Venezia (Voit 2011: 108).

Il lascito della Bibbia di Venezia

Alla fine del 1506 Liechtenstein stampa con i caratteri ed alcune xilografie della Bibbia due testi in ceco: *Kniežky tyto slovú Zrcadlo*, anomino, e il trattato di San Bernardo *O boji duchovnieho Jeruzaléma s Babylonskými*. Successivamente, la

¹⁹ Liechtenstein si ispira alle Bibbie stampate a Venezia per l'apparato illustrativo. In particolare va citata la Creazione del mondo che riprende quella della Bibbia in volgare del 1498 edita da Giunta e illustrata da Bevilacqua. Petr Voit sostiene che si possa ipotizzare un adattamento per la Bibbia ceca delle lastre di legno di Giunta e questo o per l'indisponibilità delle tavole di Simone Bevilacqua del 1498 oppure per il mancato incontro con il gusto dei committenti (Voit 2017a: 152). La ripresa dell'immagine dei Quattro cavalieri dell'Apocalisse di Dürer (1498) con il Papa schiacciato dagli zoccoli dei cavalli può essere letta come elemento di critica del papato, come dimostra l'aggiunta a mano della scritta "Il papa Giulio II all'inferno" su di un esemplare conservato (Skýbová 1999: 60). Va però sottolineato che tale tipologia di immagine, del papa all'inferno, non è specifica del movimento utraquista. Essa è infatti presente nei movimenti legati al pauperismo, come dimostra l'affresco dell'inferno di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

Diocesi di Praga commissiona a Lichtenstein due testi liturgici: il *Missale pragense* nel 1507 corredato di bordura di stampo rinascimentale e il *Breviarium Pragense* del 1517. Per quanto la collaborazione con Liechtenstein si sia risolta in modo comunque episodico, è importante sottolineare l'impatto che la Bibbia di Venezia ha avuto nel contesto ceco del libro. Se la scelta del bastardo ha "irrigidito" l'edizione nella sua forma di "utraquista", numerosi elementi presentati per la prima volta nel testo del 1506 verranno poi ripresi, a partire dall'utilizzo dello stemma della Città vecchia di Praga. Questo è retto da due angeli, sovrastato da un drappeggio e una coppia di leoni della corona che reggono la mitra, mentre l'intera pagina è bordata con motivo a foglie, presente anche in altri lavori di Liechtenstein. Un chiaro rimando alla Bibbia di Venezia è la *Biblij Czeska w starem miestie Prazskem wytisstiena* (Bibbia ceca nella città antica di Praga stampata) del 1529 stampata da Pavel Severin. Sotto il titolo vi colloca lo stemma di Praga e così facendo Severin delinea un rimando anche politico: affermare la sua posizione di richiamo alla tradizione religiosa del calice all'interno delle tensioni tra fazioni a favore o meno della riforma luterana che scuotono il mondo utraquista nel 1524–1528.

Nella Bibbia di Venezia vi sono due xilografie, la Creazione del mondo e il Prologo di San Girolamo, che presentano una cornice ornamentale di matrice rinascimentale, con putti, animali e piante²⁰. La cornice della prefazione di San Girolamo è inoltre arricchita al suo interno dalla decapitazione di Oloferno da parte di Giuditta nella parte superiore e da quella di Golia da parte di David nella parte inferiore. La cornice è dunque l'elemento più rinascimentale della Bibbia ed anch'esso sarà a ripreso²¹.

La Bibbia di Severin (1529 e poi 1537) sarà quella che testimonierà maggiormente il suo debito compositivo al testo di Venezia²², con l'uso di cornici rinascimentali e la ripresa del ciclo della Creazione del mondo (a questo unisce le illustrazioni di Erhard Schön; Tobolka x:66). Nonostante, infatti l'impronta utraquista delle illustrazioni (Horníčková 2016), Severin a partire dal 1522 abbandona il carattere

20 L'origine della cornice, se di mano veneziana o fiorentina, non è stata ancora accertata (Voit 2013b: 481).

21 Sarà però la produzione ebraica la prima a recepire la concezione italiana del libro rinascimentale come armonia di testo e decorazione. Nel Sidur del 1512 un intagliatore anonimo utilizza la xilografia dalla linea bianca, mentre nel 1514 un secondo anonimo utilizza per il Pentateuch sia la produzione in linea bianca sia la prospettiva per rendere la profondità nel frontespizio (Voit 2012b: 124). Per un testo ceco che presenti questo tipo di xylografie bisognerà attendere il 1521 (come riportato più sopra) e l'operato di uno dei primi tipografi Milukas Konac che sotto l'influenza di Norimberga immette diversi elementi innovativi nella stampa ceca. La discrepanza temporale è data dal fatto che la stampa ebraica si richiama a quella italiana, mentre quella ceca, come già sottolineato, fa riferimento a quella tedesca.

22 Va sottolineata la conoscenza personale di Severin con la Bibbia ma anche con la committenza: egli infatti sposa la figlia di Václav Sova.

bastardo in modo definitivo e introduce elementi rinascimentali. Sempre Severin è inoltre il primo tipografo, nel 1527, a creare uno studio dedicato all'intaglio del legno per l'apparato visuale della stampa, rafforzando l'elemento della decorazione e dell'illustrazione della stampa ceca.

Severin sarà anche uno dei primi tipografi cechi a comprendere l'importanza dell'armonia di tutte le parti che compongono l'aspetto del libro, il testo scritto, le illustrazioni e gli elementi d'ornamento (Boldan, Neškudla, Voit 2014: 44). Elementi questi già presenti nella Bibbia di Venezia, pur con le limitazioni data dai committenti, e non a caso divenuta modello per la Bibbia del 1529. Va sottolineato, però, come la ricezione "attiva", in chiave quindi di riproduzione e appropriazione, di questi elementi avvenga grazie alla mediazione di Norimberga, che a partire dagli anni Dieci del Cinquecento diviene punto di riferimento per la stampa ceca.

Se guardiamo alla Bibbia di Venezia come manifestazione della relazione tra stampa e cultura nella Boemia di inizio Cinquecento, non possiamo non osservare come la posizione di difesa della società utraquista, nelle componenti religiose e cittadine, ivi compresa l'Università, abbia portato a un conservatorismo dominante che regola la stampa a una produzione prevalentemente di tipo moralizzante.

A chiusura della nostra breve sonda, possiamo osservare come la Bibbia di Venezia, nelle sue limitazioni, elementi innovatori e compromessi, mostri la complessa relazione tra stampa e cultura nella Boemia di inizio Cinquecento.

Bibliografia

- Ács Pál-Louthan Howard (2015): *Bibles and Books. Bohemia and Hungary*. In: *A Companion to the Reformation in Central Europe*. A cura di H. Louthan, G. Murdock, Brill, Leida, pp. 390–411.
- Boldan Kamil (2020): *Knižní kultura doby jagellonské (do roku 1500)*. In: *Knižní kultura českého středověku*. A cura di M. Dragoun, J. Marek, K. Boldan, M. Studnickova, Scriptorum, Praha, pp. 156–222.
- Boldan Kamil, Nečskudla Bořek, Voit Petr (2014): *The Reception of Antiquity in Bohemian Book Culture from the Beginning of Printing until 1547*. Brepols, Turnhout.
- Bohatcová Mirjam (1971): *Vydavatelský rámeček českých předbřlohorských biblí. "Strahovská knihovna: Sborník Památníku národního písemnictví"*, no. 5–6, pp. 255–277, Praha.
- Bohatcová Mirjam (1990): *Česká kniha v proměnách staletí*. Panorama, Praha.
- Bohatcova Mirjam (1998): *The book and the reformation in Bohemia and Moravia*. In: *The Reformation and the Book*. Ed. J.-F. Gilmont. Transl. K. Maag, Aldershot, Oxfordshire.

- Branca Vittore (1998): *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*. Olschki, Firenze.
- Červenka Jan (2018): *Utravismus jako překážka pro humanismus? Pokus o nový náhled na komplikovaný vztah*. "Bohemiae occidentalis historica: odborný časopis pro české dějiny s důrazem na západní Čechy a s přesahy do příhraničních regionů, zvláště do Bavorska", An. 4, no. 2., pp. 5–27.
- Couceiro Eduardo Fernández (2014): *O národním humanismu, jeho domnělém zakladateli a takzvaném manifestu*. "Česká literatura", Vol. 62, no. 2, pp. 252–268.
- D'Amico Tiziana (2021): *La forma della parola. La Bibbia ceca come case study sull'importanza del carattere tipografico*. In: *Glagnolitsa. Studi slavistici di storia del libro in Italia*. A cura di A. Scarsella, Biblion Edizioni, Milano, pp. 73–96.
- Kyas Vladimír (1997): *Česká Bible v dějinách národního písemnictví*, Naklad. Vyšehrad, Praha.
- Křesálková Jitka (1984): *La Bibbia in Boemia (le traduzioni e la loro importanza per la cultura)*. "Bergomum: bollettino della civica biblioteca", An. 78 (1984), no. 1–2, p. 199–211.
- Hlaváček Ivan (1999): *Cenni sulle stampe italiane nelle biblioteche ceche della fine del Medioevo e dell'inizio del Cinquecento*. In: *Italia e Boemia nella cornice del rinascimento europeo*. A cura di S. Graciotti, Olschki, Firenze.
- Magno Alessandro (2020): *L'inventore di libri. Aldo Manuzio, Venezia e il suo tempo*. Editori Laterza, Roma.
- Pelán Jiří (1995): *La fortuna di Francesco Petrarca in Boemia*. "Listy filologické / Folia philologica". Vol. 118, no. 3/4, pp. 246–259.
- Neškudla Bořek (2019): *Obtíže přechodu od rukopisu k tištěné knize na příkladu díla Řehoře Hrubého z Jelení*. "Knihy a dějiny", Vol. 26, no. 1–2, pp. 131–147.
- Pečirková Jaroslava (1998): *Czech translation of the Bible*. In: *The Interpretation of the Bible. The International Symposium in Slovenia*. Ed. J. Krasovec, Sheffield Academia Press, Sheffield, pp. 1167–1200.
- Pešek Jiří (2004): *Pražská utravistická univerzita a náboženské poměry 16. století*. "Acta Universitatis Carolinae: Historia Universitatis Carolinae Pragensis: Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy", Praha, pp. 31–40.
- Sichálek Jakub (2016): *European Background: Czech Translations*. In: *The Wycliffite Bible: Origin, History and Interpretation*. E. Solopova, Leida, 2016.
- Skýbová Anna (1999): *Le ordinazioni dei sacerdoti utraquisti a Venezia nella prima metà del XVI secolo*. In: *Italia e Boemia nella cornice del rinascimento europeo*. A cura di S. Graciotti, Olschki, Firenze.
- Voit Petr (2007): *Limity knihtisku v Čechách a na Moravě 15. a 16. století*. Bibliotheca Strahoviensis, no. 8–9, pp. 113–140.
- Voit Petr (2008): *Encyklopedie knihy – knihtisk a příbuzné obory v 15. až 19. století*. Nakl. Livri, Praha.
- Voit Petr (2009): *Počátky renesanční typografie v Čechách a na Moravě*. "Listy filologické / Folia philologica", Vol. 132, no. 1–2, pp. 125–135.

- Voit Petr (2010): *Role Norimberku při utváření české a moravské knižní kultury první poloviny 16. století*. "Documenta Pragensia", Vol. 29, pp. 389–457.
- Voit Petr (2011): *Tiskové písmo Čech a Moravy první poloviny 16. století*. "Bibliotheca Strahoviensis", no. 10, pp. 105–202.
- Voit Petr (2012a): *Mikuláš Bakalář jinak*. "Kniha. Zborník o problémech a dějinách knižnej kultúry". Vol. 29, pp. 68–06.
- Voit Petr (2012b): *Výzdoba pražských hebrejských tisků první poloviny 16. století jako součást české knižní grafiky*. In: *Hebrejský knihtisk v Čechách a na Moravě*. A cura di O. Sixtová, Academia, Praha, pp. 123–151.
- Voit Petr (2013a): *Český knihtisk mezi pozdní gotikou a renesancí. Sv. 1 (severinsko-kosořská dynastie 1488–1557)*. Koaniasch Latin Press, Praha.
- Voit Petr (2013b): *České tištěné Bible 1488–1715 v kontextu domácí knižní kultury*. "Česká literatura", no. 61, pp. 477–501.
- Voit Petr (2014): *Česká knižní kultura doby Václava Hájka z Libočan: na okraj jednoho badatelského vakua*. "Česká literatura", no. 62, 2, pp. 163–183.
- Voit Petr (2017a): *Český knihtisk mezi pozdní gotikou a renesancí. II, Tiskaři pro víru i tiskaři pro obrození národa 1498-1547*. Akademie Věd České Republiky, Praha.
- Voit Petr (2017b): *Humanismus v novém konceptu literatury českých zemí (1. polovina 16. století)*. "Česká literatura", no. 65, pp. 181–212.
- Voit Petr (2020): *Confessionality and Mentality between the End of the 15th and the Second Half of the 16th Century from the Perspective of Czech Book Culture*, "Knihy a dějiny", no. 27, pp. 8–84.

Sitografia

- Čechy (15. Století), Encyklopedieknihy.cz. *Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku*. Online: [https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/%C4%8Cechy_\(15._stolet%C3%AD\)](https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/%C4%8Cechy_(15._stolet%C3%AD)) [accesso: 10.09.2021].
- Morava, Encyklopedieknihy.cz. *Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku*. Online: <https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Morava> [accesso: 10.09.2021].
- Olomouc. Encyklopedie.cz. *Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku*. Online: <https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Olomouc> [accesso: 10.09.2021].

Abstrakt

Biblia zeska z 1506 roku


Spojzenie na zeską kulturę księgi na przełomie XV i XVI wieku

W 1506 roku drukarz Liechtenstein wydał w Wenecji „Biblij Czeską w Benátkach tisšten” (Biblia zeska drukowana w Wenecji). Biblia wenecka (jak powszechnie się ją nazy-

wa) była napisana w języku czeskim i została zamówiona przez trzech mieszkańców Pragi. Praca ma na celu zbadanie czeskiej Biblii z 1506 roku jako ciekawego „przedmiotu”, który w pewien sposób łączy dwie bardzo odległe rzeczywistości kulturowe z początku XVI wieku: Wenecję, najważniejsze centrum europejskiego druku, szczególnie humanistycznego, i Pragę – centrum utrakwizmu. Niniejsze badanie koncentruje się na trzech aspektach: sytuacji czeskiej sztuki drukarskiej na początku XVI wieku, której poświęcono najwięcej miejsca; powodach, dla których Biblia jest „artefaktem drukowanym”; wreszcie wyborowi Wenecji jako miejsca publikacji. Praca kończy się krótką refleksją nad dziedzictwem Biblii weneckiej – hybrydy dwóch kultur książkowych.

Słowa kluczowe: czeska kultura książki, Biblia wenecka, Biblia czeska, kultura książki

Agnieszka Pastucha-Blin

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
e-mail: agnieszka.pastucha-blin@us.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0003-4920-2634>

Wojna o ciało idealne Metaforyczna konceptualizacja jako jedna ze strategii perswazyjnych dyskursu

Abstract

The war for the perfect body Metaphorical conceptualization as one of the persuasive discourse strategies

This analysis draws attention to the particular aspect of metaphor, namely its persuasive force. Research made on linguistic material, coming from Internet portals indicate the presence of the WAR metaphor in relation to the conceptualization of *caring for the body*. This type of metaphorical conceptualization is one of the many persuasive strategies used by the authors of the analyzed texts in order to influence the recipients by imposing a specific vision of reality on them, but above all influencing their behavior, translating into decisions of a financial nature.

Key words: discourse, persuasion, conceptualization, structural metaphor, human body, war

Słowa kluczowe: dyskurs perswazyjny, konceptualizacja, metafora strukturalna, ciało, wojna

Wstęp

Metafory stanowią nieodłączny element naszej egzystencji, towarzyszą nam każdego dnia zarówno w codziennym komunikowaniu, jak i w mediach. Trudno się bez nich obyć, tym bardziej że większość z nich to skonwencjonalizowane jednostki językowe, powszechnie używane wyrażenia językowe uznawane przez ich użytkowników za całkowicie naturalny sposób opisywania określonych zjawisk. Jedną z możliwości wykrywania metafor, które pozwalają nam zrozumieć otaczającą rzeczywistość, zwłaszcza zjawiska wymykające się poznaniu, jest badanie języka odzwierciedlającego struktury myślowe (Lakoff, Johnson 1988: 25). Niniejsze studium będzie właśnie taką próbą opisu wyrażen metaforycznych powszechnie występujących w dyskursie medialnym i reprezentujących metaforę wojny. Po zastosowaniu analizy zawartości treści ukazana zostanie rola i skuteczność posługiwania się metaforą w dyskursie perswazyjnym skierowanym do kobiet.

Materiał językowy, który zostanie omówiony, pochodzi z włoskich stron internetowych promujących: zdrowy styl życia, różnego rodzaju kosmetyki, zabiegi służące poprawie wyglądu i samopoczucia współczesnych kobiet. Są to zarówno portale (donnamoderna.it, spaziodonna.com, alfemminile.com, iodonna.it, chedonna.it, pianetadonna.it), jak i elektroniczne wydania dzienników („Il Corriere della Sera”, „La Repubblica” etc.). Pomimo że wybrane teksty nie stanowią oferty handlowej, artykuły mają – jak się wydaje – charakter silnie perswazyjny. Ich autorzy – z jednej strony – nie tylko dzielą się informacjami, wyjaśniają, instruują, jak należy postępować, ale starają się wpłynąć na postawę i zachowanie odbiorców, narzucając im określoną wizję rzeczywistości. Stosują takie techniki oddziaływania, które skutecznie przekonują, z drugiej zaś strony – są bardzo trudne, o ile nie niemożliwe, do zidentyfikowania przez nadawcę. Są to zarówno mechanizmy o charakterze psychologicznym – odwołanie do piękna, do dostępności danego dobra, chęć upodobnienia się do autorytetu (Cialdini 2005) – jak i te odnoszące się do pragmatyki językowej – użycie trybu rozkazującego, pytania retorycznego, zapewnienia, zachęty, rady, przestrogi, groźby. Realizacji funkcji perswazyjnej służy także dobór słownictwa czy też odpowiednich struktur składniowych (Bralczyk 2004), jak również wyrażen uniemożliwiających weryfikację prawdziwości stawianej tezy, podając ją za ogólnie znaną. Takie działanie wiąże się z założeniem, że odbiorca bez przekazów marketingowych płynących ze strony nadawcy nie podjąłby z własnej woli działań zgodnych z celami przyjętej strategii perswazyjnej (Kozłowska 2012: 100).

Jednym z ważniejszych sposobów budowania argumentacji w tekstach perswazyjnych jest stosowanie metafor (Dobrzyńska 1994; Wieczorek 1999: 105), które w sposób wszechogarniający i fundamentalny strukturyzują nasze myślenie, działanie, nasz stan wiedzy oraz system przekonań (Fairclough 1995: 194). Ich

modelująco-objaśniający charakter oprócz tego, że przynosi pewien zysk poznawczy, służy przede wszystkim interesom danej grupy społecznej. Z jednej strony więc metafory pomagają zrozumieć i wyjaśnić to, co niezrozumiałe, z drugiej zaś niosą niebezpieczeństwo zmanipulowania przekazu (ze względu na odwołanie się do emocji i uczuć). Dlatego postrzegane są jako jeden ze środków propagandy (Szwed 2013: 311). Ma to związek z koncepcją retoryki współczesnej, która traktuje dyskurs jako narzędzie zmieniające otaczającą rzeczywistość, kształtujące określoną wizję świata (Perelman 2002). Dominującą funkcją metafory w badanym korpusie nie jest zatem jej standardowa funkcja estetyczna czy retoryczna, lecz marketingowa, której celem jest przyciągnięcie uwagi czytelnika. Tak pojęta metafora stanowi klucz do sukcesu wielu korporacji. Pomaga poznać uniwersalne motywy działania oraz myśli i uczucia potencjalnych klientów, a zrozumienie mechanizmów ludzkiej percepcji, myślenia i działania wpływa na procesy kupna i sprzedaży (Zaltman, Zaltman 2008). Omijając tzw. świadomy umysł, można poznać nieuświadomione pragnienia człowieka, a w konsekwencji na nie wpłynąć.

Metafora wojny

Przeprowadzone na potrzeby artykułu badania opierają się na kognitywnej koncepcji metafory Lakoffa i Johnsona (1980), pojmowanej jako ucieleśnienie naszego doświadczenia, które później znajduje odbicie w języku. Jest to proces odwzorowania z domeny wyjściowej (ang. *source domain*) do docelowej (ang. *target domain*) bazujący na podobieństwie i będący podstawą konceptualizacji danego pojęcia w analizowanym korpusie. We współczesnym dyskursie medialnym jedną z częściej stosowanych (i nie nowych w naszej kulturze) metafor strukturalnych jest metafora wojny. W dyscyplinach humanistycznych znane są już przeniesienia metaforyczne struktury wojny na takie pojęcia jak „dyskusja” czy „miłość” (Lakoff, Johnson 1988). Metafora wojny występuje w dyskursie politycznym (Kaczmarek, red. 2005) – zdominowała przemowy m.in. Silvia Berlusconi (Bolasco, Giuliano, Galli de’Paratesi 2006) i Jimmy’ego Cartera (Lakoff, Johnson 1988), w dyskursach sportowym (Żmudzka-Brodnicka 2013: 164–167), ekonomicznym (Kochan 2016: 165–173) oraz medycznym (Sontag 1978).

Analizowane teksty ukazują bogactwo środków językowych przedstawiających różnego rodzaju sposoby dbania o ciało i nawiązujących do struktury wojny/walki. Umożliwia ona przeniesienie niektórych aspektów pojęcia „wojna” (wł. *guerra*) do domeny pojęciowej „troska o ciało” (wł. *cura del corpo*). Za pomocą metafory *Troska o ciało to wojna* (wł. *La cura del corpo è una guerra*) poszczególne zabiegi

mające na celu uzyskanie perfekcyjnego wyglądu, również te polepszające samopoczucie, przedstawione są w kategoriach konfliktu zbrojnego. Słownictwo reprezentujące metaforę militarną, nawiązujące do walki, ataku/obrony, broni, taktyk i strategii wojennych (Mikułowski Pomorski 2006: 236) charakteryzuje sposób mówienia o ciele ludzkim, a zwłaszcza o staraniach zmierzających do osiągnięcia ideału. Wykładniki językowe wojny, takie jak: „obrona” (wł. *la difensiva*), „atak” (wł. *l'offensiva*), „pułapka” (wł. *la trappola*), „ryzyko” (wł. *il rischio*), „porażka” (wł. *la sconfitta*), „front” (wł. *il fronte*), „celownik” (wł. *il mirino*) etc., znajdują odzwierciedlenie w strukturze pojęciowej *troska o ciało*:

- (1) Da poco riabilitato da diversi recenti studi sul fronte della salute cardiovascolare, il colesterolo torna di nuovo nel mirino come possibile colpevole di nuocere alla salute, questa volta favorendo certi tumori.

[Zrehabilitowany dzięki ostatnim badaniom pod kątem prawidłowego funkcjonowania układu krążenia cholesterol powraca na celownik jako potencjalny winowajca mogący zaszkodzić zdrowiu, tym razem sprzyjając niektórym nowotworom¹.]

By móc szczegółowo opisać metaforę *Troska o ciało to wojna*, przede wszystkim należy sklasyfikować wyrażenia językowe zawierające nazwy części ciała. Z przeprowadzonych badań wynika, że w większości przypadków ciało podlega rozczłonkowaniu, obiektem dyskursu nie jest więc ciało rozumiane całościowo, lecz jego poszczególne komponenty (skóra, mięśnie, głowa, twarz, włosy etc.). U podstaw leży metafora człowieka jako maszyny, w myśl której jego ciało to system złożony z wielu różnych części wymiennych. Relacja między częścią a całością jest relacją funkcjonalną i niehomeomeryczną (ang. *homeomeric*) (Miczka 2002: 86–87). Oznacza to, iż części niepodobne do całości ani do siebie nawzajem (z wyjątkiem organów parzystych) odgrywają określoną rolę w tworzeniu całości.

Jak wykazała wnikliwa analiza tekstów, wszelkie starania podejmowane w celu udoskonalenia wyglądu zewnętrznego nawiązują do konceptualnej metafory wojny, która szczególnie nacisk kładzie na militarny aspekt postępowania z kobiecym ciałem. Różnego rodzaju diety, zabiegi estetyczne, terapeutyczne i odmładzające, które zmierzają do uzyskania doskonałego wyglądu i świetnego samopoczucia, przedstawione są w kategoriach konfliktu zbrojnego:

- (2) I superfood sono grandi alleati nel miglioramento del nostro sistema immunitario e nel combattimento dell'invecchiamento precoce.

1 Tłumaczenie włoskich cytatów na język polski, o ile nie zaznaczono inaczej – Agnieszka Pastucha-Blin.

[Żywność typu superfood jest świetnym sprzymierzeńcem we wzmacnianiu naszego układu odpornościowego i zwalczaniu oznak przedwczesnego starzenia.]

W mediach mówi się o pielęgnacji ciała jak o swoistym boju, namawia się współczesne kobiety do walki z chorobami, czynnikami środowiska zewnętrznego, niedoskonałościami itd. Wszystkie te problemy jawią się jako wróg, któremu należy się przeciwstawić.

By móc w pełni opisać rezultaty analizy metafory strukturalnej *Troska o ciało to wojna*, zebrane wyrażenia metaforyczne warto rozpatrzyć z punktu widzenia następujących etapów walki: przygotowania (wł. *i preparativi*), przebieg (wł. *l'andamento*) i zakończenie działań wojennych (wł. *la fine della guerra*).

Przygotowania do walki

Początkową fazą każdego pojedynku, bardzo często decydującą o dalszym przebiegu walki, są strategiczne przygotowania wojenne. W wypadku ciała ludzkiego obejmują one cały organizm, a przede wszystkim: mięśnie, kości, stawy, włosy, paznokcie, system immunologiczny, system naczyniowo-krwionośny oraz układ nerwowy. Częścią ciała, która jest najbardziej narażona na nieprzyjacielskie działania i wymaga gruntownych przygotowań, jest bez wątpienia skóra. Świadczą o tym takie wyrażenia jak np.: *zabezpieczać skórę przed utratą wilgoci, oznakami starzenia* (wł. *preservare la pelle dalla perdita di idratazione o dai segni di invecchiamento*) czy *zaoptażyć się w kremy z filtrem ochronnym* (wł. *attrezzarsi di creme con filtro solare*).

(3) Anche l'alimentazione può aiutarci a preparare la pelle al sole.

[Również odżywianie może pomóc nam przygotować skórę na słońce.]

Na tym etapie działań ogromną rolę odgrywa proces wzmacniania organizmu, który sprawia, że ciało staje się silne i odporne na różnego rodzaju zagrożenia. Język polski nie oddaje w pełni militarnej natury niektórych zabiegów wspomagających; w języku włoskim natomiast wyrażenia reprezentujące tę sferę czynności nabierają charakteru wojennego w całym tego słowa znaczeniu. Za przykład mogą posłużyć działania wspierające organizm: *odzyskiwanie sił witalnych* (wł. *recuperare le forze*), *wzmacnianie odporności* (wł. *rafforzare la resistenza, fortificare la risposta immunitaria*) itd.

Prowadzenie działań wojennych

Po odpowiednich przygotowaniach do walki następuje kolejny etap działań wojennych. Przebieg konfliktu zbrojnego obrazują takie wyrażenia językowe jak: *walka z problemami skórnymi* (wł. *la lotta contro i problemi della pelle*) czy *zwalczanie oznak przedwczesnego starzenia* (wł. *il combattimento dell'invecchiamento precoce*). Kobięce ciało musi przeciwstawić się m.in.: różnego rodzaju chorobom (wł. *le malattie*) i dolegliwościom (wł. *i malesseri*), nadwadze (wł. *il sovrappeso*), wadliwej postawie (wł. *i problemi posturali*), jak również stresowi (wł. *lo stress*) oraz depresji (wł. *la depressione*). Ponadto stawia czoła wielu trudnościom, takim jak: *nadmierne owłosienie* (wł. *i peli superflui*), *czynniki zewnętrzne* (wł. *gli agenti esterni*), a wśród nich *klimatyzowane powietrze*:

(4) Anche l'aeroporto [...] esige una sua mise [...] sciarpa di cachemire per affrontare l'aria condizionata.

[Nawet lotnisko [...] wymaga odpowiedniego ubioru [...] kaszmirowy szal, aby stawić czoła klimatyzacji.]

Analizując sposób prowadzenia wojny, nie można pominąć kluczowych elementów strategicznych konfliktu. Są nimi: przyjęta taktyka, defensywa, ofensywa, cel wojny, sprzymierzeńcy, wrogowie oraz broń.

Taktyka

W każdej walce bardzo ważną rolę odgrywa obrona strategia. By zwyciężyć i osiągnąć wyznaczony cel, czyli zdrowy i piękny wygląd oraz dobre samopoczucie, należy podjąć konkretne działania. Często zdarza się, że ciało: *wysyła sygnały*, *wyda je komendy* czy *okrzyki wojenne*, najczęściej te radosne. Zawołanie: *wiwat gładkie nogi!* (wł. *viva le gambe lisce!*) wyraża aprobatę obowiązujących kanonów piękna. W przypadku zbliżającego się niebezpieczeństwa przestrzega się ciało za pomocą różnego rodzaju sygnałów alarmowych (wł. *dzwonów*):

(5) Impara ad ascoltare le esigenze del tuo corpo, fai attenzione ai campanelli d'allarme che possono variare.

[Naucz się słuchać potrzeb swojego ciała, zwróć uwagę na sygnały ostrzegawcze, które mogą być różne.]

Inne działania stosowane podczas batalii o ciało idealne to: *zapobieganie procesom starzenia*, *suchości*, *podrażnieniom skóry* (wł. *la prevenzione dei processi*

d'invecchiamento, della secchezza, delle irritazioni della pelle) oraz kontrola stanu zdrowia, wagi ciała... (wł. *il controllo della salute, del peso*).

Nieuniknionym elementem, który towarzyszy każdej walce, jest ryzyko. Autorzy analizowanych tekstów poświęcają mu sporo miejsca, poruszając kwestie zagrożeń, jakie mogą być spowodowane nieodpowiednią troską o ciało:

(6) In aggiunta, sono sempre di più le prove che evidenziano i rischi a breve e a lungo termine di una vita sedentaria [...] può finire per danneggiare seriamente la salute ed il benessere.

[Ponadto jest coraz więcej dowodów wskazujących na krótko- i długoterminowe ryzyko siedzącego trybu życia [...] może poważnie zaszkodzić zdrowiu i samopoczuciu.]

Obrona

Kolejnym niezmiernie ważnym elementem każdego starcia jest taktyka obronna. Wśród wykładników językowych nawiązujących do defensywy można odnaleźć takie działania jak: *bronić się* (wł. *difendere*), *strzec* (wł. *preservare*), *zabezpieczać* (wł. *salvaguardare*), *ocalić* (wł. *salvare*) czy też *chronić/ochraniać* (wł. *proteggere*). Ciało broni się samo lub przy zaangażowaniu innych:

(7) Il tè verde ci protegge in particolare contro i tumori della pelle.

[Zielona herbata przede wszystkim chroni nas przed nowotworami skóry.]

Do obronnych metod walki zaliczamy również wytworzenie tzw. bariery skórnej, która (będąc najbardziej zewnętrzną częścią ciała) odgrywa rolę pola zabezpieczającego i chroni głębsze tkanki przed atakami niepożądanych substancji:

(8) La barriera cutanea è la prima difesa della pelle nei confronti di una molteplicità di agenti esterni potenzialmente irritanti o sensibilizzanti.

[Bariera skórna jest pierwszą ochroną skóry przed wieloma potencjalnie drażniącymi czy uczulającymi czynnikami zewnętrznymi.]

Atak

Na uwagę zasługuje również kolejny etap wojny – ofensywa. Kobiece ciało jest nieustannie atakowane: *czynniki atmosferyczne atakują skórę* (wł. *gli agenti atmosferici attaccano la pelle*), *cellulit czai się* (wł. *la cellulite in agguato*). Natarcie przybiera formy: *najazdu* (wł. *invadere*), *napaści* (wł. *investire*), *uderzenia*

(wł. *colpire*) czy *agresji* (wł. *aggrepire*). Wśród najczęściej wymienianych najeźdźców odnajdziemy: *choroby* (wł. *le malattie*), *wirusy* (wł. *i virusi*), *dolegliwości bólowe* (wł. *i dolori*) oraz *niedoskonałości urody* (wł. *gli inestetismi*). Ciosy zadawane podczas walki mają bez wątpienia niekorzystny wpływ na ogólny stan ciała.

Analizowany materiał językowy dość ciekawie przedstawia problem, jakim jest działanie promieniowania na organizm ludzki. Promienie, zarówno te słoneczne, jak i sztuczne – fale elektromagnetyczne, postrzegane są jako bomby zrzucone w celu unicestwienia wroga. Na ten rodzaj ofensywy najbardziej narażone są wzrok i skóra: *promienie słoneczne bombardują nawet ciemną karnację* (wł. *i raggi solari bombardano anche le carnagioni scure*), *oczy są bez przerwy bombardowane przez telewizję czy komputer* (wł. *gli occhi sono continuamente bombardati da televisione o computer*).

Jeszcze inną formą ataku jest utrudnianie bądź uniemożliwianie nieprzyjacielowi skutecznego działania poprzez m.in.: *blokowanie* (wł. *bloccare*) czy *stawianie przeszkód*:

(9) L'utilizzo eccessivo di dispositivi elettronici nelle ore serali può alterare il nostro orologio biologico [...] o s t a c o l a n d o c o s i il nostro riposo.

[Nadmierne korzystanie z urządzeń elektronicznych w godzinach wieczornych może zmienić nasz zegar biologiczny [...] utrudniając nasz odpoczynek.]

W sytuacji zagrożenia jednak ciało nie poddaje się i również podejmuje atak. Jego celem są różnego rodzaju defekty, zwłaszcza te skórne, które mogą zostać pokonane przy użyciu nowoczesnych urządzeń czy też technologii: *laserów* (wł. *i laseri*), *elektrostymulatorów* (wł. *gli elettrostimolatori*), *depilatorów* (wł. *i depilatori*), *golarek elektrycznych* (wł. *i rasoi elettrici*), *masażerów* (wł. *i massaggiatori*) etc. Sposób, w jaki pokazana jest różnorodność środków stosowanych przez współczesne kobiety w trosce o idealny wygląd, odpowiada taktyce ofensywnej właściwej każdej walce zbrojnej.

Cele

Kolejnym istotnym aspektem boju o piękne i zdrowe ciało są cele wyznaczone przez walczących. Nadrzędnym z nich jest z całą pewnością zwycięstwo, które objawia się w języku w postaci takich struktur jak: *porażka/klęska nieprzyjaciela* (wł. *la sconfitta del nemico*), *destrukcja przeciwnika* (wł. *la distruzione dell'avversario*).

Podstawowym założeniem walki z niedoskonałościami ciała jest osiągnięcie ideału wyrażone przez zdobycie (wł. *la conquista*) m.in. *pięknej opalenizny* (wł. *la bella tintarella*), *nowej energii* (wł. *le nuove energie*) czy *perfekcyjnej formy*:

(10) Piccola guida ragionata per (ri)conquistare la forma perfetta. In otto settimane.

[Mały, sensowny przewodnik by (od)zyskać idealne kształty. W osiem tygodni.]

Warto zauważyć, że kobiece ciało ukazane jest jako potencjalny zwycięzca, który, przy odrobinie wysiłku, może pokonać wroga. Jednocześnie wyłania się inny model pojęciowy, według którego ciało to więzień pozbawiony wolności: *uwięzić ciało* (wł. *imprigionare il corpo*), *uwolnić ciało od napięć* (wł. *liberare il corpo dalle tensioni*); a poszczególne jego części to ofiary wojny: *torturowane stopy* (wł. *i piedi torturati*), *martwe komórki* (wł. *le cellule morte*), *zaniedbane paznokcie* (wł. *le unghie trascurate*).

Sprzymierzeńcy

W trudnej i mozolnej walce z przeciwnikiem kobiece ciało nie pozostaje samo na polu bitwy, zawsze może liczyć na wsparcie przyjaciół. Z pomocą przybywają sojusznicy, wśród których znajdują się: aktywność fizyczna (taniec, aerobik, sztuki walki, ćwiczenia gimnastyczne), produkty spożywcze (wino, czekolada, warzywa), kosmetyki (koloryzujące, brązujące, ochronne), zabiegi upiększające (eksfoliacja, depilacja) oraz czynniki atmosferyczne (słońce, wiatr, woda). Często jednak promieniowanie słoneczne, jak również pozostałe czynniki środowiska, stanowią poważne zagrożenie dla zdrowia człowieka. Dostarczane w nadmiarze powodują nieodwracalne zmiany, zwłaszcza skórne. Dlatego elementy te pojawią się także w grupie nieprzyjaciół.

Kwestia sojuszu, głównie z kosmetykami i ubraniami, aktywuje takie pojęcia jak: *pomocnik* (wł. *il coadiuvante*), *przyjaciel* (wł. *l'amico*), *towarzysz* (wł. *il compagno*) czy *sprzymierzeniec* (wł. *l'alleato*):

(11) L'olio per cuticole è senza dubbio l'alleato numero uno per avere unghie sempre impeccabili.

[Olejek do skórek jest niewątpliwie najważniejszym sprzymierzeńcem nieskazitelnych paznokci.]

Pomoc w walce nie jest jednostronna – ciało nie tylko otrzymuje wsparcie, ale też samo pomaga, np.: *usta stają się cennym sprzymierzeńcem strategii uwodzenia* (wł. *la bocca diventa un prezioso alleato nei giochi di seduzione*).

Analiza materiału językowego pozwoliła wyróżnić pięć klas sojuszników kobiecego ciała. Są to: odpowiednie odżywianie, zabiegi kosmetyczne, czynniki środowiska zewnętrznego, aktywność fizyczna oraz odzież/akcesoria.

Wrogowie

Metafory wojny przywołują także pojęcie wroga (wł. *il nemico*), przeciwko któremu prowadzone są działania zbrojne. W trosce o idealne ciało należy stawić opór takim przeciwnikom jak: choroby, infekcje i różnego rodzaju dolegliwości, czynniki związane ze środowiskiem zewnętrznym (słońce, upały, zimno), oznaki starzenia się czy zła dieta.

Broniąc się przed najeźdźcą, nie należy zapominać, że może on być *agresywny* (wł. *aggressivo*) i *niebezpieczny* (wł. *pericoloso*):

(12) La passione per gli alimenti fritti potrebbe essere per le donne più pericolosa di quanto si sospettasse.

[Zamiłowanie do smażonych potraw może być dla kobiet bardziej niebezpieczne niż wcześniej podejrzewano.]

Do grupy najgroźniejszych napastników, powodujących największe spustoszenie w ludzkim organizmie, zalicza się: *smog* (wł. *lo smog*), *zanieczyszczenia środowiska* (wł. *l'inquinamento dell'ambiente*) oraz *detergenty* (wł. *i detersivi*).

Broń

Nieodzownym elementem każdej wojny jest *broń* (wł. *l'arma*) używana do prowadzenia walki zarówno defensywnej, jak i ofensywnej:

(13) La mammografia in 3D nuova arma per le donne con seno denso.

[Mammografia 3D to nowa broń dla kobiet o gęstych piersiach.]

Obecność broni najbardziej widoczna jest w tekstach traktujących o inwazyjnych metodach poprawiania wyglądu zewnętrznego za pomocą: laserów, depilatorów, igieł, wosku, środków wybielających etc. W trakcie wojny z niedoskonałościami ciała skuteczne okazują się również: *odpowiednie odżywianie* (wł. *la corretta alimentazione*), *zabiegi kosmetyczno-relaksacyjne* (wł. *le terapie di bellezza e di rilassamento*) oraz niektóre *leki* (wł. *i farmaci*).

Zakończenie działań wojennych

Sposób, w jaki dba się o ciało, jak również efekt zabiegów upiększających są ściśle powiązane z taktyką prowadzenia działań zbrojnych. Wojna kończy się z chwilą, kiedy ustają walki, a zwycięzca tryumfuje. Bardzo często po zakończeniu batalii

następuje szacowanie strat. Świadczą o tym takie wyrażenia jak: *trwale uszkodzenie układu trawiennego* (wł. *i danni permanenti all'apparato digerente*), *szkody poniesione w wyniku uzależnień* (wł. *i danni delle dipendenze*):

(14) *Danni del fumo: magari fossero solo cancro e malattie cardiache...*

[Szkody wywołane przez palenie: oby „tylko” rak i choroby serca...]

O porażce powinno się mówić również w przypadku części ciała, które zostały: *zrujnowane* (wł. *rovinato*), *zniszczone* (wł. *distrutto*) bądź *zdegradowane* (wł. *degradato*). Po skończonej walce kobiece ciało *regeneruje się* (wł. *si rigenera*), *powraca do życia* (wł. *si rivitalizza*) i *naprawia poniesione straty* (wł. *ripara i danni subiti*).

Wnioski

Metafory odgrywają niezwykle ważną rolę w wielu dziedzinach życia. Dowodzi się ich skuteczności w marketingu (Zaltman, Zaltman 2008) czy w psychoterapii (Barker 2000). W analizowanym dyskursie pełnią funkcję *stricte* perswazyjną. Wyrażenia związane z metaforą wojny wykorzystano przede wszystkim do eksponowania defektów kobiecego ciała oraz do pozytywnego wartościowania promowanych kosmetyków, zabiegów czy diet.

Teksty traktujące o tym, jak dbać o ciało, przeniknięte są retoryką militarną. Pozwala ona ustrukturyzować myślenie o złożonych procesach starzenia się oraz o skomplikowanych zabiegach mających na celu te procesy spowolnić. Możliwa jest więc konceptualizacja abstrakcyjnych i niejasnych pojęć w kategoriach bliższych naszemu poznaniu, bardziej znanych i konkretnych, takich jak „walka”, „wojna” czy „bitwa”. Tego typu metaforyzacja uświadamia powagę sytuacji i zagrożenie płynące z braku podejmowanych działań. A sposób mówienia/pisania o kobiecym ciele przy użyciu terminologii wojennej świadczy o ogromnym trudzie i poświęceniu w dążeniu do ideału.

Przedstawione wyniki analizy pozwoliły przybliżyć konceptualizację *troski o ciało* pojętej jako wojna, która toczy się przy użyciu wszelkich możliwych środków. Badania, przeprowadzone na podstawie następujących po sobie etapów (*przygotowania do walki*, *prowadzenie* i wreszcie *zakończenie działań wojennych*), ujawniły szereg elementów charakterystycznych dla procesu dbania o ciało. Ustalenie tego typu odpowiedniości było możliwe dzięki głęboko zakorzenionej w naszym doświadczeniu metaforze strukturalnej *Troska o ciało to wojna*. W tym kontekście ciało jest

utożsamiane z wojownikiem, który nieustannie jest atakowany przez wroga (oznaki starzenia oraz różnego rodzaju defekty). Natomiast kosmetyki, diety oraz zabiegi upiększające to armia i skuteczna broń w walce z przeciwnikiem. Zwycięstwem okazuje się piękne ciało i dobre samopoczucie, które jest – jak się wydaje – w zasięgu ręki, wymaga jedynie silnej woli i chęci wygranej. Zaś pod pojęciem kłęski kryje się ciało zaniedbane i dalekie od ideału.

Biorąc pod uwagę podział ról semantycznych Fillmore'a (1968: 1–88), łatwo można dostrzec dość prototypową rolę pacjensa, którą najczęściej przyjmuje kobiece ciało w analizowanych wyrażeniach metaforycznych. Staje się wówczas ofiarą, obiektem ataku podczas prowadzonych walk. Rzadziej przypisuje mu się rolę agensa. Są to sytuacje, w których ciało przejmuje inicjatywę i broni się przed natarciem wroga.

Jeśli nałoży się na te wyniki wnioski o charakterze aksjologicznym, przyjmując za Krzeszowskim (1999), że wartościowanie jest nieodłącznym elementem konceptualizacji i każde pojęcie może być umieszczone na skali dobre – złe, można zauważyć, że wyrażenia metaforyczne, w których ciału przypisywało się rolę pacjensa, w przeważającej mierze przedstawiały je w sposób negatywny, jako byt ożywiony, który wymaga natychmiastowego ulepszenia. Jego pasywna postawa zawierała w sobie nieuchronne niebezpieczeństwo. Natomiast ciału występującemu w funkcji agensa przyporządkowana była pozytywna wartość aksjologiczna, więc jeśli ciało wykazywało aktywność, było to działanie pożądane. Poddane analizie wyrażenia metaforyczne sugerują więc, iż rola semantyczna ciała wskazuje na jego wartość aksjologiczną.

Reasumując, obecność metafor w dyskursie perswazyjnym dowodzi, iż kobiece ciało, zdrowie i dobre samopoczucie nie są wyłącznie wytworem natury, ale również kultury, która postrzega, doświadcza i interpretuje je symbolicznie. A metafora nie ogranicza się jedynie do funkcji retorycznej, ale przede wszystkim ma ogromne znaczenie poznawcze i perswazyjne.

Bibliografia

- Barker Philip (2000): *Metafory w psychoterapii*. Przekł. J. Węgrodzka. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Bolasco Sergio, Giuliano Luca, Galli de'Paratesi Nora (2006): *Parole in libertà. Un'analisi statistica e linguistica*. Manifestolibri, Roma.
- Bralczyk Jerzy (2004): *Język na sprzedaż*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.

- Cialdini Robert B. (2005): *Le armi della persuasione. Come e perché si finisce col dire di sì*. Giunti, Firenze–Milano.
- Dobrzyńska Teresa (1994): *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Fillmore Charles (1968): *The case for case*. In: *Universals in linguistic theory*. Eds. E. Bach, R.T. Harms. New York, s. 1–88.
- Fairclough Norman (1995): *Media Discourse*. Hodder Education, London.
- Kaczmarek Bohdan, red. (2005): *Metafory polityki*. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Kochan Marek (2016): *Biznes jako wojna. Retoryka wojny w tytułach prasy ekonomicznej*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Letteraria Polonica”, T. 1, nr 31, s. 165–173.
- Kozłowska Anna (2012): *Techniki perswazyjne oddziałujące na postawy konsumpcyjne*. „Strategie Komunikacji Reklamowej z Konsumentem”, nr 4, s. 97–113.
- Krzyszowski Tomasz P. (1999): *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Lakoff George, Johnson Mark (1980): *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago.
- Lakoff George, Johnson Mark (1988): *Metafory w naszym życiu*. Przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzyszowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Miczka Ewa (2002): *Kognitywne struktury sytuacyjne i informacyjne w interpretacji dyskursu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Mikułowski Pomorski Jerzy (2006): *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Perelman Chaïm (2002): *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Vrin, Paris.
- Perelman Chaïm (2004): *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*. Przeł. M. Chomicz, red. naukowa R. Kleszcz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Sontag Susan (1978): *Illness as metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Szwed Anna (2013): *Metafora militarna jako sposób na opisanie świata polityki w tygodniku „Polityka”*. W: *Współczesne media. Język mediów*. Red. I. Hofman, D. Kępa-Figura. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 309–324.
- Wieczorek Urszula (1999): *Wartościowanie, perswazja, język*. Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Zaltman Gerald, Zaltman Lindsay (2008): *Marketing Metaphora: What Deep Metaphors Reveal About the Minds of Consumers*. Harvard Business Press, Boston, MA.
- Żmudzka-Brodnicka Monika (2013): *Wojna w dziennikarskim przekazie sportowym w ujęciu kognitywnej teorii metafory*. „Naukowi zapiski”. Seria „Psychologia i pedagogika”, Vipusk 24 [Ostrog], s. 164–167.

Netografia

http://www.ansa.it/saluteebenessere/notizie/rubriche/medicina/2014/07/15/sul-colesterolo-il-sospetto-di-accendere-alcuni-tumori_bcac5dda-4d40-422a-b788-26d59456bbcd.html [dostęp: 19.01.2021].

- <https://www.alfemminile.com/shopping/consigli-fitness-s2998473.html> [dostęp: 2.02.2021].
- https://d.repubblica.it/beauty/guida/come_mantenere_abbronzatura_preparare_la_pelle_sotto_il_sole-3998451/ [dostęp: 18.05.2019].
- https://brescia.corriere.it/notizie/economia/14_marzo_04/gli-occhiali-merlo-adesso-volano-ryanair-671e718e-a3bf-11e3-85bd-aff5c7c5e706.shtml?ssoAt=&ssoAt= [dostęp: 12.02.2020].
- <https://www.professione-benessere.com/depressione-non-la-sottovalutare> [dostęp: 3.03.2020].
- <https://www.donnamoderna.com/salute/vita-sana/sedentarieta-rischi-e-conseguenze> [dostęp: 13.05.2019].
- <https://www.spaziadonna.com/i-benefici-del-te-verde/> [dostęp: 13.05.2019].
- <https://www.saperesalute.it/perche-e-importante-ripristinare-la-barriera-cutanea> [dostęp: 4.02.2019].
- <https://www.alfemminile.com/salute-benessere/tecno-stress-provoca-insonnia-s1730225.html> [dostęp: 4.02.2021].
- https://www.iodonna.it/benessere/diete-alimentazione/2015/08/29/la-dieta-del-rientro-e-zen/?refresh_ce-cp [dostęp: 5.05.2019].
- <https://www.chedonna.it/2018/07/05/olio-per-cuticole-must-have-per-una-manicure-perfetta/> [dostęp: 7.05.2020].
- <https://www.pianetadonna.it/benessere/star-bene/fritti-fanno-male-alle-donne.html> [dostęp: 10.02.2021].
- https://www.corriere.it/salute/sportello_cancro/18_luglio_09/mammografia-3d-nuova-arma-le-donne-seno-denso-fb25d7f2-837e-11e8-99dc-3c32ac3a1511.shtml [dostęp: 3.04.2020].
- <https://www.lastampa.it/2014/05/28/scienza/danni-del-fumo-magari-fossero-solo-cancro-e-malattie-cardiache-dGi7ydXcvpyMXpSK7HApBL/pagina.html> [dostęp: 9.05.2020].

Abstract

La guerra per il corpo perfetto

La concettualizzazione metaforica come una delle strategie persuasive del discorso

L'analisi presentata in questo lavoro permette di focalizzare l'attenzione su un aspetto particolare della metafora, ossia sulla sua forza persuasiva. Lo studio del materiale linguistico, proveniente dai portali Internet, indica la presenza della metafora della GUERRA nell'ambito della concettualizzazione della *cura del corpo umano*. La metaforizzazione di questo tipo è una di tante strategie persuasive adoperate dagli autori dei testi studiati per influenzare il destinatario imponendogli una certa visione della realtà,


ma prima di tutto per influenzare il suo comportamento che si traduce in decisioni di carattere finanziario.

Parole chiave: discorso, persuasione, concettualizzazione, metafora strutturale, corpo umano, guerra



DYSKUSJE, OMÓWIENIA, GLOSZY

Alessandro Ajres

UNIVERSITÀ DI TORINO
e-mail: alessandro.ajres@libero.it
 <http://orcid.org/0000-0003-2100-3086>

Caparezza e la lingua del rap italiano
Annarita Miglietta: *Sulla lingua del rap italiano*
Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza
Firenze 2019, 126 p.

DYSKUSJE, OMÓWIENIA, GLOSZ

Abstract

Caparezza and the language of Italian rap
Annarita Miglietta: *Sulla lingua del rap italiano*
Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza
Firenze 2019, 126 p.

Miglietta's work (*Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze 2019) focuses on qualities of texts by Italian rapper, Caparezza. Because of what he does with the language, it is pretty hard to find for him and for his songs a unique definition. The conceptual premise of the work in question is that the rapper from Molfetta represents something other than what we have heard up in Italy to this moment, and that we can compare him and his rhymes to poetry lines. The vocabulary is what probably most distinguishes Caparezza from the surrounding environment. An important part of his lexicon is joined to literature and the literary samples represent another indication of the specificity of Caparezza's work compared to most Italian rappers. The rapper from Molfetta makes use of literary quotations in abundance and in a meaningful way, without relegating himself to a fashion quotation. He quotes for example in his texts Quasimodo, Leopardi, Manzoni, Dante Alighieri and some of his songs are directly inspired by writers (i.e. Dickens, *Canzone a metà*). In Italy he belongs

to a kind of rap that we can call “intellectual”, or PhD rap, which has some similarities with Polish *inteligentny rap*.

Key words: rap, Italy, Italian rap, Caparezza, literature

Parole chiave: rap, Italia, rap italiano, Caparezza, letteratura

Per quanto in Italia manchi ancora un testo che ricostruisca puntualmente la storia del rap nazionale, funzione che in Polonia è stata egregiamente svolta da *Antologia polskiego rapu* (Antologia del rap polacco) già a partire dal 2014¹, nell’ultimo periodo si segnalano libri e articoli che paiono spingere questo specifico genere sempre più verso la dignità di argomento accademico. Tra questi rientra, appunto, il libro di Annarita Miglietta: *Sulla lingua del rap italiano. Analisi qualitativa dei testi di Caparezza*, in cui si parte da uno sguardo generale rivolto alla scena italiana per approdare all’analisi delle rime dell’artista pugliese (al secolo Michele Salvemini)².

La Studiosa approccia l’argomento su due piani ugualmente notevoli, quello tematico e quello metodologico. Scrive in proposito Alberto Sobrero (2019:11):

Dal punto di vista tematico è interessante la scelta di analizzare la produzione quasi ventennale di Caparezza, un autore-artista esponente originale, pressoché atipico, del rap italiano; dal punto di vista metodologico ha un alto coefficiente di innovatività, nel panorama critico italiano, la scelta di integrare approcci qualitativi e quantitativi, con il duplice obiettivo di caratterizzare al meglio il rap “anomalo” di Caparezza, e di metterne a fuoco le linee evolutive attraverso disamine quantitativamente – e statisticamente – fondate.

In Italia l’analisi specifica e sistematica dei testi delle canzoni, spinta fino al metodo quantitativo, è molto in ritardo rispetto a quanto accade in altri paesi; il che non riguarda solo il rap, ma l’intero ambito musicale. Nel caso in oggetto i dati statistici vengono elaborati con il T-Lab, un software utilizzato per moltissimi campi, da quelli scientifici a quelli umanistici, in grado di individuare le parole-chiave all’interno di

1 Il riferimento è a: *Antologia polskiego rapu*, a cura di Andrzej Cała, Marcin Flint, et. al. (2014). In Italia, il libro *Rap. Una storia italiana* di Paola Zukar (2017) ricostruisce sì la storia di quanto accaduto nel nostro paese, ma attraverso il filtro delle esperienze personali e senza alcuna velleità storico-filologica. Prima c’era stato *Storia ragionata dell’hip hop italiano* di Damir Ivic (2010), interessante per gli spunti e le interviste che propone, ma anch’esso ben lontano dalla restituzione di un quadro completo.

2 Ad Annarita Miglietta si devono in particolare due studi precedenti sul linguaggio del rap italiano: *Rime ‘senza pudori né riguardo’ di un funkytarro* (2014) e *Il rap di Fabri Fibra* (2018).

ogni album di Caparezza preso in esame³ e di verificarne le relative co-occorrenze, nonché di evidenziare le specificità esclusive e quelle tipiche dei vocaboli ricorrenti. Al T-Lab si aggiunge poi il Read-it, il programma sviluppato in seno al CNR di Pisa che, ad oggi, risulta l'unico strumento in grado di valutare la leggibilità dei testi in lingua italiana e di individuarne i passaggi di maggiore complessità sintattica e/o lessicale. D'altro canto l'Autrice si sforza di tenere assieme i risultati dati dall'approccio soggettivo e oggettivo; scrive:

L'interdipendenza dei due approcci ha lo scopo di evitare possibili distorsioni e sbilanciamenti nell'analisi: in particolare, si cercherà di non essere travolti dall'*ossessione quantitativa* per cercare di ridurre a misura ogni manifestazione del testo[...] (Miglietta 2019: 23).

Uno studio siffatto muove dalla premessa che i brani rap, almeno quelli di Caparezza, possano considerarsi testi scritti, testi poetici, “[...] Così come, reciprocamente, molti testi poetici possono considerarsi dei rap” (Miglietta 2019: 23)⁴. Quella tra rime poetiche e rap rappresenta un'equazione molto contestata, in realtà, che ancora non sembra aver trovato una soluzione definitiva. In Polonia, ad esempio, uno studioso del calibro di Arkadiusz Sylwester Mastalski la esclude categoricamente:

Il rap non è poesia: il che significa che i canoni estetici e metodologici che usiamo quando parliamo di creatività nell'hip-hop non possono essere un semplice adattamento di quelli usati per le analisi poetiche (Mastalski 2014: 111).

Ecco che l'ammissibilità delle conclusioni di Miglietta, allora, deriva proprio dall'utilizzo di un approccio scientifico statisticamente fondato: un metodo basato sulle ricorrenze consente in effetti un giudizio preciso sul linguaggio adoperato da Caparezza, per quanto egli non sia un poeta.

La ricostruzione storica della nascita e dello sviluppo del rap in Italia mira, anzitutto, a sottolineare la distanza che lo separa da Caparezza: “Tutto quello che il rap italiano non aveva (quasi) mai avuto. La proprietà di linguaggio. Il rifiuto di nascondersi nella scorciatoia del proprio giro. La voglia di sperimentare musicalmente di tutto e di più” (Ivic 2010: 1). La premessa concettuale al lavoro in oggetto è che il rapper di Molfetta rappresenti qualcosa di *altro* rispetto a quanto ascoltato

3 Nel libro di Miglietta si prendono in esame sette album di Caparezza: *?! (2000)*, *Verità supposte (2003)*, *Habemus Capa (2006)*, *Le dimensioni del mio caos (2008)*, *Il sogno eretico (2011)*, *Museica (2014)*, *Prisoner 709 (2017)*.

4 L'Autrice cita a fondamento di questa asserzione Stefano Jossa (2018: 73), secondo cui: “L'incontro tra musica rap e tradizione letteraria è innegabile”.

fino a quel momento, e forse pure in seguito. Per questa ragione si citano gli esiti di un lavoro pubblicato da Arno Scholz (2005: 153), *Subcultura giovanile e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*, in cui vengono prese in esame le tematiche del rap nel nostro paese: se ne ricava che l'argomento più gettonato è l'autopresentazione (27%), cui seguono la critica sociale e l'amore-sesso (entrambi al 17%), e ancora i temi esistenziali, il discorso sulla scena hip hop, feste e divertimento, consumo delle droghe leggere. Spesso tali categorie si mescolano l'una con l'altra. A partire dal 1996, peraltro, si assiste a una vistosa espansione delle tematiche dell'autopresentazione, amore-sesso e descrizione della scena hip hop a danno delle rimanenti.

Ebbene, già a livello tematico Miglietta riscontra una specificità di Caparezza rispetto al panorama rap che lo circonda:

La materia, dunque, si può dire che fa capo a un rap rivisitato sul modello italiano – nel senso che non albergano nelle sue tracce tematiche caratterizzanti come la violenza, la misoginia e l'omofobia – ma lo spirito è tutto e originalmente capareziano (Miglietta 2019: 120).

Per quanto sia difficile riuscire a etichettare la produzione dell'Artista, ovvero riuscire a ricondurre le sue rime a un'ipotesi di appartenenza (anche) tematica, laddove la Studiosa ci riesce risulta evidente la distanza dalla maggioranza dei rapper italiani. Rispetto a questi ultimi, ad esempio, è altamente indicativa la scelta di NON parlare di sé; mentre, come detto, l'autopresentazione è di solito la categoria più incisiva dal punto di vista tematico all'interno del rap di casa nostra. Caparezza si concede solo pochi, velati riferimenti alla propria arte, "[...] Con la sola eccezione dell'album *Museica*, dove «Caparezza» occorre tra le specificità tipiche positive" (Miglietta 2019: 117). Quando vuole rivendicare la propria formazione musicale, poi, non si richiama al rap, ma al rock dei Beatles: "Foto di gruppo ma non vedrai rappers/La mia scuola si chiama *Sgt. Pepper's*" (Caparezza 2014: *Cover*)⁵. Ecco, la "confessione" di tenere i Beatles e altri mostri sacri del rock tra i modelli di riferimento rappresenta una cesura fortissima col resto del movimento in Italia; così come la volontà di stare lontano da quello di cui tutti cantano, droga, soldi, donne:

Canto di draghi, di saldi, di fughe più che di cliché/(Ti farà stare bene)/Snobbo le firme perché faccio musica, non défilé/(Ti farà stare bene)/Sono l'evaso dal ruolo ingabbiato di artista engagé/(Ti farà stare bene) (Caparezza 2014: *Ti fa stare bene*).

5 Nel brano vengono citati alcuni tra i punti di riferimento musicali più importanti per Caparezza. Tra loro, l'unico rapper che vi compare è Eminem, ma non in termini elogiativi: "Tutto ciò che so è che bramo il microfono dell'Eminem show".

Non è solo tematica, la differenza che passa tra il rap di Caparezza e quello della maggior parte dei rapper italiani.

L'artista rimaneggia, forgia, reinterpreta la diversità culturale della sua comunità adeguandola alla sua sensibilità, restituendola sotto forma di prodotto artistico ricco di immagini trasfigurate che si svelano solo alle orecchie di ascoltatori molto attenti e attrezzati (Miglietta 2019: 115).

Le peculiarità dei suoi testi, dunque, rientrano solo in parte tra quelle che definiscono il movimento in Italia o in Europa. D'altro canto, ogni album dell'Autore rappresenta un universo a sé, con caratteristiche molto specifiche; addirittura, si riscontra una notevole dinamicità all'interno di uno stesso album. In *Autoipnotica* (capitolo: *l'evasione*) egli canta: "La lingua è babele, non ho traduttori, ahimè/Ho così tante influenze che mi ammalerei" (Caparezza 2017).

Dall'analisi quantitativa, si osserva che la vicinanza-distanza tra le raccolte deriva da più variabili: nelle prime è più marcato l'utilizzo di una forma discorsivo-narrativa, così come il ricorso a rime aspre, difficili, insistite. Mentre in quelle più recenti le rime sono meno ricercate e persino meno frequenti: l'attenzione si concentra piuttosto sulla scelta di una parola fortemente evocativa, paragoni complessi da inseguire o metafore non completamente realizzate. Negli ultimi album le rime lasciano spazio a *calembour* sempre più arditi⁶. "Inoltre, all'aggettivazione scarna suppliscono i referenti culturali, più o meno condivisi, dai quali è possibile desumere le qualità necessarie per un paragone, una similitudine" (Miglietta 2019: 118). Ne *Il sogno eretico* (album del 2011), ad esempio, Miglietta rileva come nomi propri e aggettivi invertano il rapporto di occorrenza: all'aumento dei primi segue una diminuzione cospicua dei secondi. Questo perché personaggi reali (storici, politici o desunti dall'ambito artistico), o immaginari (dei fumetti o dei videogiochi) incarnano delle caratteristiche che – trasposte in un attributo – non sarebbero risultate altrettanto pregnanti.

Il lessico, con tutta probabilità, è ciò che contraddistingue maggiormente Caparezza dall'ambiente che lo circonda.

Soprattutto per la produzione che va dal quarto al settimo album (da *Le dimensioni del mio caos* a *Prisoner 709*, ndr) le scelte possono essere considerate lontane da quello *slang*, lingua di strada, con una sua grammatica, fonologia e lessico, che per ragioni storico-culturali è alla base della nascita del rap (Miglietta 2019: 96).

6 Annarita Miglietta (2019: 86) cita ad esempio: "Ho visto più medici in un anno/Che Firenze nel Rinascimento", "Scrivo finché faccio fumo denso,/Finché perdo il braccio, Nelson" da *Larsen* (Caparezza 2017).

Le parole, praticamente in tutti i suoi album, appartengono al vocabolario di base per il 50%, ma per l'altra metà presentano una varietà molto ampia; le specificità esclusive si riferiscono agli ambiti più diversi, non solo dal punto di vista tematico, ma soprattutto per le peculiari relazioni semantiche cui l'Artista le sottopone. Nel rapporto, ad esempio, con gli album di J-Ax, Miglietta osserva che le specificità esclusive nei brani di quest'ultimo hanno una media di 450 per ogni raccolta⁷; mentre quelle di Caparezza raggiungono la media di 772 per album. Tale frequenza è simile, piuttosto, a quanto si registra per le opere di Frankie Hi-Nrg, che nei suoi sette album ha una media di 790 occorrenze specifiche⁸. Non è un caso, del resto, che Caparezza e Frankie Hi-Nrg possano essere considerati come i primi rappresentanti di un rap italiano impegnato, quello che in Polonia è stato definito *rap inteligeny* (rap intellettuale). Sulla traccia lasciata da questi due si sono inseriti, più di recente, Murubutu, Claver Gold e Rancore, per i quali è stata addirittura coniata la definizione di *rap PhD*, rap col dottorato, a causa del livello di studi degli artisti e dell'utilizzo delle rime e dei riferimenti letterari che azzardano. Murubutu e Claver Gold, di recente, in occasione della ricorrenza dei 700 anni dalla scomparsa di Dante, hanno messo mano a un album di grande successo per celebrarne l'opera: *Infernum*. Caparezza ha collaborato con Murubutu lavorando al testo di *Wordsworth*, dedicato al poeta romantico inglese: un brano che andrebbe fatto ascoltare a tutti quelli che studino l'argomento⁹!

I *samples* di tipo letterario rappresentano un altro indizio della specificità dell'opera di Caparezza rispetto alla maggior parte dei rapper italiani. Al contrario di quanto scrive Scholz (2005: 104) rispetto al movimento italiano in genere, "Il riferimento a testi della letteratura è piuttosto raro e si limita a parti salienti di determinate opere o a titoli", infatti, il rapper di Molfetta fa uso delle citazioni letterarie in abbondanza e in modo pregnante, senza relegarsi a un citazionismo di maniera. In *L'infinto (capitolo: la finestra)* troviamo: "E si sta come d'autunno sugli alberi le foglie fatte di pixel" e: "Io nel pensier mi fingo" (Caparezza 2017); in *Prosopagnosia (capitolo: il reato)* Caparezza canta: "Siccome immobile sto sul palco del 5 maggio" (Caparezza 2017); mentre *Argenti vive* è aperta dalla lettura delle terzine dal canto VIII dell'*Inferno* dantesco (Caparezza 2014). Al *Sogno di Dickens*, celebre dipinto rimasto incompiuto di Robert William Buss, in cui si può vedere lo Scrittore attorniato da alcuni dei suoi personaggi più famosi, il rapper si è ispirato per *Canzone a metà* (brano contenuto in *Museica*).

7 La Studiosa ha analizzato a questo scopo i sei album da solista di J-Ax: *Di sana pianta* (2006), *Rap n'Roll* (2009), *Deca Dance* (2009), *Meglio prima (?)* (2011), *Il bello d'esser brutti* (2015), *Comunisti col Rolex* (con Fedez, 2017).

8 In questo caso sono stati analizzati gli album seguenti: *Verba manent* (1992), *La morte dei miracoli* (1997), *Rap(c) ital* (2001), *Ero un autarchico* (2003), *Felicie cantanti* (2007), *DePrimo-Maggio* (2008), *Essere umani* (2014).

9 Murubutu (feat. Caparezza), *Wordsworth*.

Occorrenze speciali legate all'arte e alla storia, tuttavia, fanno capolino di continuo nei testi di Caparezza, “[...] Mentre sono più contenuti i riferimenti a un insieme di conoscenze condivise dai più, come quelle relative alla pubblicità e all'attualità e alla politica” (Miglietta 2019: 118). Alcuni referenti, naturalmente, appartengono alla cultura cosiddetta nazional-popolare, ma molti altri sono condivisibili solo da un pubblico mediamente colto: per la storia si pensi a Robespierre e Ludovico II di Baviera, per la mitologia ad Aiace, Andromeda o Pegaso, per le scienze a Pascal e Fleming. Anche quando si tratta di videogiochi, che ne *Le dimensioni del mio caos* costituiscono il 13% delle occorrenze dei nomi propri all'interno dell'intero album, la decodifica non risulta affatto scontata: Puzzle Bobble, Crash, Double Dragon, Frogger si trovano solo nella prima strofa di *Abiura di me* (Caparezza 2008). Lo stesso accade con il mondo del cinema, cui Caparezza si rivolge per introdurre, sì, Anna Falchi, Pupi Avati, Lino Banfi, Al Pacino o Elisa di Rivombrosa, ma anche per citare Dennis Hopper, Edward Norton, Luis Buñuel, Darth Vader.

L'analisi del linguaggio all'interno dei testi di Caparezza conduce, dunque, all'individuazione di un: “[...] Lessico ricco, elaborato, che spazia dal vocabolario di base a quello tecnico-specialistico, dei più diversi ambiti” (Miglietta 2019: 120) e alla sua sapiente manipolazione come punto di forza primario. Tale materia viene plasmata con una tecnica tale da arrivare sino al confine tra senso e non; tale materia è costituita, appunto, da occorrenze speciali legate a vario titolo al mondo dell'arte e della storia, con una parte importante relativa anche alla letteratura. In questo senso il rapper di Molfetta è accostabile al *rap intelligentny* suonato in Polonia da molti artisti attuali (Eldo, Łona, Bisz), per quanto la storia del movimento nei due paesi sia profondamente diversa fin dalle origini.

Bibliografia

- Cała Andrzej, Flint Marcin, et. al., a cura di (2014): *Antologia polskiego rapu*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Ivic Damir (2010): *Storia ragionata dell'hip hop italiano*. Arcana, Roma.
- Jossa Stefano (2018): *La più bella del mondo*. Einaudi, Torino.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2014): *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji*. In: *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*. A cura di M. Miszczyński. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, pp. 105–123.
- Miglietta Annarita (2014): *Rime 'senza pudori né riguardo' di un funkytarro*. In: *Testo interartistico e processi di comunicazione. Letteratura, arte, traduzione, comprensione*. A cura di G. Politi. Psa ultima, Lecce, pp. 193–204.
- Miglietta Annarita (2018): *Il rap di Fabri Fibra*. “Lingue e Linguaggi” 2018 n. 28, pp. 175–191.

- Miglietta Annarita (2019): *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Cesati, Firenze.
- Scholz Arno (2005): *Subcultura giovanile e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*. Aracne, Roma.
- Sobrero Alberto (2019): *Prefazione*. In: A. Miglietta: *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Cesati, Firenze, p.11 –13.
- Zukar Paola (2017): *Rap. Una storia italiana*. Baldini&Castoldi, Milano.

Discografia

- Caparezza (2008): *Le dimensioni del mio caos*.
- Caparezza (2014): *Museica*.
- Caparezza (2017): *Prisoner 709*.
- Murubutu feat. Caparezza (2019): *Wordsworth*. In: Murubutu, *Tenebra è la notte ed altri racconti di buio e crepuscoli*.

Abstrakt

Caparezza i język włoskiego rapu Annarita Miglietta: *Sulla lingua del rap italiano Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza* Firenze 2019, 126 p.

Książka Annarity Miglietty (*Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze 2019) kładzie nacisk na artystyczne walory tekstów włoskiego rapera Caparezzę. Ze względu na to, jak muzyk używa języka, trudno jest znaleźć dla niego i jego piosenek jakąś unikalną, ogólną definicję. Konceptualnym założeniem omawianej monografii pozostaje fakt, że ukazuje ona dokonania rapera z Molfetty jako *novum* – praktykę odmienną od wszystkiego, co do tej pory słyszeliśmy we Włoszech. Miglietta przekonuje, że możemy artystę i jego „rymy” porównać do technik obecnych w wielu wierszach lirycznych. Słownictwo jest bez wątpienia tym, co najbardziej odróżnia Caparezzę od innych twórców gatunku. Ważna część jego dokonań odsyła do kulturowej tradycji, a „literacki” charakter dzieł stanowi kolejny przejaw specyfiki twórczej Caparezzę, różniący go od wielu innych włoskich raperów. Muzyk z Molfetty często i w znaczący sposób wykorzystuje literackie cytaty, nie sprowadza ich jednak do „modnego gestu”. Cytuje w swoich tekstach fragmenty dzieł m.in. Quasimodo, Leopardiego, Manzonię, Dantego Alighieri, a niektóre z jego piosenek są szeroko i bezpośrednio inspirowane dokonaniem wielkich pisarzy (np. Dickensa).

Słowa kluczowe: rap, Włochy, włoski rap, Caparezza, literatura

Noty o Autorach

Alessandro Ajres

- ⚙️ profesor kontraktowy języka polskiego na uniwersytecie w Turynie, gdzie studiował i ukończył pracę magisterską na temat twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Rozprawę doktorską poświęcił pierwszej polskiej awangardzie. Niedawno opublikował monografię: *L'autobiografia italiana nei racconti di Gustaw Herling-Grudziński* (Canterano 2018) [*Włoska autobiografia w opowieściach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Canterano 2018] oraz zredagował i przetłumaczył na język włoski powieść Brunona Jasieńskiego *Palę Paryż*.
- ⚙️ è professore a contratto di lingua polacca all'Università di Torino, dove ha studiato laureandosi con una tesi su Gustaw Herling-Grudziński e si è addottorato con un lavoro sulla prima avanguardia polacca. Di recente ha pubblicato una monografia: *L'autobiografia italiana nei racconti di Gustaw Herling-Grudziński* (Canterano 2018) e ha curato e tradotto il romanzo di Bruno Jasieński *Palę Paryż* (*Brucio Parigi*).
- ⚙️ contract professor of Polish at the University of Turin, where he studied and graduated with an MA thesis on Gustaw Herling-Grudziński, and went on to work on his PhD about Poland's first avant-garde. He recently published a monograph entitled *L'autobiografia italiana nei racconti di Gustaw Herling-Grudziński* (Canterano 2018) [*Italian Autobiography in the Stories of Gustaw Herling-Grudziński*, Canterano 2018]. He has also edited and translated Bruno Jasieński's novel *Palę Paryż* (*I Burn Paris*).

Zofia Anuszkiewicz

- ⚙ magister socjologii i doktor w zakresie literatury włoskiej, absolwentka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych i Katedry Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w literaturze włoskiego średniowiecza, szczególnie interesuje ją socjologia literatury oraz spotkania literatury i polityki. Publikowała w „Annales Poloniae Historica”, w roczniku „The Medieval Chronicle”, w *Encyclopaedia of the Medieval Chronicle*. Recenzowała książki i publikowała artykuły popularyzatorskie na łamach „Christianitas”, „Rzeczpospolitej”, „Mówią Wieki”.
- ⚙ laureata in sociologia e dottore di ricerca in letteratura italiana, ha studiato presso l’Istituto di Scienze sociali applicate e presso Dipartimento di Italianistica dell’Università di Varsavia. Specializzata nella letteratura del Medioevo italiano, si interessa anzitutto della sociologia della letteratura e dei punti d’incontro tra letteratura e politica. Ha pubblicato in “Annales Poloniae Historica”, nella serie “The Medieval Chronicle”, in *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. Ha recensito libri e pubblicato articoli di divulgazione in “Christianitas”, “Rzeczpospolita”, “Mówią Wieki”.
- ⚙ MA in sociology, PhD in Italian literature, graduated from Institute of Applied Social Sciences and from Department of Italian Studies of the University of Warsaw. She specializes in literature of Italian Middle Ages, and is especially interested in sociology of literature and the encounters between literature and politics. She has published in “Annales Poloniae Historica”, in the series “The Medieval Chronicle”, and in *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. She has reviewed books and published popularizing articles in “Christianitas”, “Rzeczpospolita”, and “Mówią Wieki”.

Tiziana D’Amico

- ⚙ pracownik naukowy Uniwersytetu Ca’ Foscari w Wenecji, gdzie wykłada język i literaturę czeską. Bada literaturę czeską i słowacką z perspektywy kulturoznawczej. W swoich działaniach naukowych szczególnie koncentruje się na obiegach literackich (czasopisma, wydawnictwa) oraz na kulturowej pracy pamięci. Jej zainteresowania obejmują również tłumaczenia.
- ⚙ è attualmente ricercatrice presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia dove insegna Lingua e letteratura ceca. Si occupa di letteratura ceca e slovacca in ottica culturale (cultural studies); in particolare i suoi studi si concentrano sugli agenti letterari (riviste, case editrici) e sulla produzione culturale della memoria del passato non democratico. Tra i suoi interessi vi è anche la traduzione.
- ⚙ a research fellow at Ca’ Foscari University in Venice, where she teaches Czech language and literature. She researches Czech and Slovak literature from a cultural studies perspective. Her research focuses mainly on the circulation of literature (through journals and publishing houses) and on the cultural work of memory. She is also interested in translations.

Ireneusz Gielata

- ⚙️ profesor na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Historyk literatury zajmujący się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków pomiędzy literaturą nowoczesną a biologią i medycyną oraz muzyką, plastyką i architekturą. Współredaktor i członek Rady Naukowej serii wydawniczej *Ars Medica ac Humanitas*. Autor monografii naukowych: *Nad studnią Ateny. O „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego* (Bielsko-Biała 2006), *Bolesław Prus na progu nowoczesności* (Bielsko-Biała 2011). W ciągu ostatnich lat opublikował eseje o twórczości: Erazma z Rotterdamu, J. Keplera, H.Ch. Andersena, R.W. Emersona, H.F. Amiela, A. France’a, J.-K. Huysmansa, M. Maeterlincka, H. Brocha, B. Hrabala, F. Kafki, T. Manna, G.T. di Lampedusy, S. Máraiego, M. Houellebecq, K.O. Knausgård, a także kilkanaście artykułów o twórczości H. Sienkiewicza, B. Prusa, M. Konopnickiej i A. Słonimskiego, M. Bieńczyka, I. Karpowicza.
- ⚙️ professore alla Facoltà Umanistica dell’Università della Slesia a Katowice. Storico della letteratura, si occupa dei problemi della teoria e della storia del romanzo, di teoria della narrazione storica e, nell’ambito di storia della letteratura, di genealogia della modernità polacca ed europea e di ricerca dei legami tra letteratura moderna e biologia, medicina, musica, plastica e architettura. Co-redattore e membro del Consiglio Scientifico della collana editoriale “*Ars medica ac humanitas*”. È l’autore delle monografie scientifiche: *Nad studnią Ateny. O “Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego* (Bielsko-Biała 2006) [*Davanti al pozzo di Atene. In “Rozdwojony w sobie” di Teodor Parnicki*, Bielsko-Biała 2006], *Bolesław Prus na progu nowoczesności* (Bielsko-Biała 2011) [*Bolesław Prus sull’orlo della modernità*, Bielsko-Biała 2011]. Nel corso degli ultimi anni ha pubblicato alcuni saggi sulla produzione letteraria di: Erasmo di Rotterdam, J. Kepler, H.Ch. Andersen, R.W. Emerson, H.F. Amiel, A. France, J.-K. Huysmans, M. Maeterlinck, H. Broch, B. Hrabal, F. Kafka, T. Mann, G.T. di Lampedusa, S. Márai, M. Houellebecq, K.O. Knausgård, e molti articoli su: H. Sienkiewicz, B. Prus, M. Konopnicka e A. Słonimski, M. Bieńczyk, I. Karpowicz.
- ⚙️ professor in the Faculty of Humanities at the University of Silesia. He is a literary historian interested in the issues of the theory and history of the novel, historical narrative theory, and – within the history of literature – the genology of the Polish and European modernity. He also conducts research on connections between the modern literature, biology and medicine, as well as music, visual arts, and architecture. He is a co-editor and a member of the Research Council of the publishing series *Ars medica ac humanitas*. He is the author of scientific the following monographs: *Nad studnią Ateny. O “Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego* (Bielsko-Biała 2006) [*By the Well of Athena: on Teodor Parnicki’s “Split in Two”*, Bielsko-Biała 2006], *Bolesław Prus na progu nowoczesności* (Bielsko-Biała 2011) [*Bolesław Prus on the Threshold of Mo-*

dernity, Bielsko-Biała 2006]. Within the last few years he has published essays on the work of Erasmus of Rotterdam, J. Kepler, H.Ch. Andersen, R.W. Emerson, H.F. Amiel, A. France, J.-K. Huysmans, M. Maeterlinck, H. Broch, B. Hrabal, F. Kafka, T. Mann, G.T. di Lampedusa, S. Máraie, M. Houellebecq, and K.O. Knausgård, and over several dozen papers about the work of H. Sienkiewicz, B. Prus, M. Konopnicka and A. Słonimski, M. Bieńczyk, and I. Karpowicz.

Mariangela Lando



🌀 doktor nauk humanistycznych, stopień uzyskany na podstawie rozprawy: *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione* [Antologie i opowieści literackie w nauczaniu języka włoskiego w szkołach klasycznych w latach 1870–1923: badanie ankietowe]. Jej zainteresowania obejmują: badanie formy antologicznej (XIX i XX wieku), narratologię, gender studies (XIX i XX wieku) oraz dydaktykę nauczania. Na Uniwersytecie w Padwie oraz w Ca' Foscari prowadzi kursy i warsztaty z zakresu analizy tekstu. Wykładowca na Wydziale Lingwistyki i Porównawczych Studiów Kulturowych Uniwersytetu Ca' Foscari w Wenecji.

🌀 è dottore di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie con una tesi di dottorato dal titolo *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione*. Tra i suoi interessi si evidenziano: lo studio della forma antologica tra Ottocento e Novecento – Il racconto della letteratura: periodizzazione – interpretazione – modelli di riferimento – Studi di genere (Ottocento e Novecento) e Didattica dell'insegnamento attuale. Tiene corsi e laboratori sull'analisi testuale all'Università di Padova e alla Ca' Foscari. È cultrice della materia e docente a contratto nel Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia.




🌀 holds a PhD in Humanities, awarded on the dissertation *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione* [Antologies and Literary Narratives in the Teaching of Italian in Classical Schools between 1870 and 1923: a Survey Study]. Her scholarly interests are focused on the study of anthological forms (19th–20th century), narratology, gender studies (19th–20th century), and teaching didactics. She teaches courses and workshops in text analysis at the University of Padua and at the Ca' Foscari University. She is a lecturer in the Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies at Ca' Foscari University in Venice.

Wojciech Ligęza

🌀 historyk literatury, krytyk, eseista, felietonista, wiceprezes oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Krakowie, profesor tytularny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się głównie poezją polską XX wieku oraz literaturą emigracyjną.




-  storico della letteratura, critico, saggista, vicepresidente della sezione di Cracovia dell'Associazione degli Scrittori Polacchi. È professore alla facoltà di polonistica dell'Università Jagiellonica (Cracovia). Si occupa soprattutto della poesia polacca del XX secolo e di letteratura di emigrazione.
-  historian of literature, critic, essayist, vice president of the branch of the Polish Writers' Association in Kraków, full professor at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University. He is mainly concerned with 20th-century Polish poetry and Polish literature in exile.

Józef Olejniczak

-  profesor tytularny w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego, autor kilkunastu monografii naukowych (ostatnie zostały poświęcone dziełom Brunona Schulza, Mirona Białoszewskiego i Witolda Gombrowicza) oraz ponad stu pięćdziesięciu artykułów naukowych publikowanych w monografiach zbiorowych i czasopismach naukowych. Był promotorem w kilkunastu przewodach doktorskich. Był też redaktorem naukowym ponad dwudziestu monografii zbiorowych. Zorganizował kilkadziesiąt ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji naukowych, stale współpracuje z Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, gdzie jest członkiem kapituły przyznającej Nagrodę Literacką im. Witolda Gombrowicza, oraz z Urzędem Miejskim w Zabrze, gdzie od paru lat organizuje i moderuje ogólnopolskie konferencje literacko-naukowe „Przed i po”.
-  professore all'Istituto di Scienze Letterarie della Facoltà di Umanistica dell'Università della Slesia, autore delle monografie scientifiche (le ultime dedicate alle opere di Bruno Schulz, Miron Białoszewski e Witold Gombrowicz e di più di centocinquanta articoli scientifici pubblicati in monografie collettive e in riviste scientifiche. È stato relatore di numerose tesi di dottorato. È stato redattore scientifico di più di venti monografie collettive. Ha organizzato molti convegni scientifici a livello nazionale e internazionale, collabora con il Muzeum Witolda Gombrowicza a Wsola, dove è membro della Cancelleria del Premio Letterario di Witold Gombrowicz e con il Comune di Zabrze, dove da qualche anno organizza e modera i convegni nazionali letterario-scientifici “Przed i po” [“Prima e poi”].
-  full professor at the Institute of Literary Studies in the Faculty of Humanities at the University of Silesia. He is the author of several scholarly monographs (the latest ones dedicated to the work of Bruno Schulz, Miron Białoszewski and Witold Gombrowicz) and over one hundred and fifty scientific articles published in the multi-author monographs and academic journals. He has supervised several dozen of PhD dissertations and has been the scientific editor of more than twenty multi-author monographs. He has organized several dozen of nationwide and international scientific conferences in Poland. He cooperates with The Museum of Witold Gombrowicz in Wsola, where he is a chapter member of the Witold Gombrowicz literary prize, and with the Municipal Office in Zabrze, where he




organizes and moderates nationwide literary-studies conferences “Przed i po” [“Before and After”].

Agnieszka Pastucha-Blin

-  doktor, językoznawca, pracownik badawczo-dydaktyczny Uniwersytetu Śląskiego. Italianistka, autorka monografii *La concettualizzazione del corpo umano nel discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile. L'approccio cognitivo* (Katowice 2013) [*Konceptualizacja ludzkiego ciała w dyskursie perswazyjnym skierowanym do kobiet. Ujęcie kognitywne*, Katowice 2013]. Jej zainteresowania naukowe sytuują się na pograniczu lingwistyki tekstu, kultury, psychologii społecznej i socjologii. Bada szeroko pojęte aspekty semantyczne i pragmatyczne różnych form włoskiego dyskursu internetowego. Analizuje struktury aksjologiczne i wypowiedzeniowe podporządkowane mechanizmom perswazyjnym. Wyniki badań publikuje w czasopismach naukowych i monografiach wieloautorskich wydawanych w kraju i za granicą. Wybrane publikacje: *I valori in servizio alla persuasione – la valutazione del corpo umano nel discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile* [*Wartości w perswazji – ocena ludzkiego ciała w dyskursie perswazyjnym skierowanym do kobiet*] (w: *Valeurs dans la langue et le discours* pod redakcją E. Miczki, Katowice 2019); *La costruzione della fonte dell'enunciazione nel discorso medico* [*Kreowanie źródła wypowiedzenia w dyskursie medycznym*] (w: „Spójność Tekstu Specjalistycznego” 2016, T. 34, nr 2); *Il concetto di 'porta' nel discorso italiano* [*Pojęcie 'porta' ('drzwi') w dyskursie włoskim*] (współautor A. Paliczuk) (w: „Linguistica Silesiana” 2016, Vol. 37); *Il metadiscorso nei testi persuasivi* [*Metadyskurs w tekstach perswazyjnych*] („Neophilologica” 2015, Vol. 27).
-  dottoressa di ricerca, linguista, ricercatrice presso l'Università della Slesia a Katowice. Italianista, autrice della monografia intitolata *La concettualizzazione del corpo umano nel discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile. L'approccio cognitivo* (Katowice 2013). I suoi principali ambiti di ricerca si situano al confine tra la linguistica del testo, la cultura, la psicologia e la sociologia. Studia gli aspetti semantici e pragmatici delle diverse forme del discorso Internet. Analizza le strutture assiologiche ed enunciative sottoposte ai meccanismi persuasivi. Pubblica i risultati delle sue ricerche sulle riviste scientifiche in Polonia e all'estero. Alcune pubblicazioni: *I valori in servizio alla persuasione – la valutazione del corpo umano nel discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile* (in: *Valeurs dans la langue et le discours*, (a cura di) E. Miczka, Katowice 2019); *La costruzione della fonte dell'enunciazione nel discorso medico* (in: “Spójność Tekstu Specjalistycznego” 2016, Vol. 34, no. 2); *Il concetto di 'porta' nel discorso italiano* (coautrice A. Paliczuk) (in: “Linguistica Silesiana” 2016, Vol. 37); *Il metadiscorso nei testi persuasivi* (“Neophilologica” 2015, Vol. 27). Membro della Società degli italianisti polacchi (SIP) e della Commissione Linguistica dell'Accademia Polacca delle Scienze (PAN) di Katowice.
-  PhD, a linguist, a researcher and lecturer at the University of Silesia. She is an italianist and the author of the monograph *La concettualizzazione del corpo umano nel*

discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile. L'approccio cognitivo (Katowice 2013) [*Conceptualization of the Human Body in Persuasive Discourse Addressed to Women: a Cognitive Approach*, Katowice 2013]. Her scientific interests are concentrated on the text linguistics, culture, social psychology and sociology. She researches on a wide range of semantic and pragmatic aspects of Italian on-line discourse. She analyzes the axiological and statement structures subordinated to persuasive mechanisms. She publishes the results of her work in academic journals and in multi-author nationwide and international monographs. Her most important publications include *I valori in servizio alla persuasione – la valutazione del corpo umano nel discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile* [*Values in Persuasion: the Evaluation of the Human Body in Persuasive Discourse Addressed to Women*] (in: *Valeurs dans la langue et le discours* (ed.) E. Miczka, Katowice 2019); *La costruzione della fonte dell'enunciazione nel discorso medico* [*The Creation of the Source of Enunciation in Medial Discourse*] (in "Spójność Tekstu Specjalistycznego" 2016, T. 34, nr 2); *Il concetto di porta nel discorso italiano* [*The Concept of 'Porta' ('Door') in the Italian Discourse*] (co-author A. Paliczuk) (in *Linguistica Silesiana* 2016, Vol. 37); *Il metadiscorso nei testi persuasivi* [*Metadiscourse in Persuasive Texts*] ("Neophilologica" 2015, Vol. 27).

Sara Quondamatteo

-  doktorantka na Uniwersytecie Ca' Foscari w Wenecji oraz w Sorbonne Université (Międzynarodowy Program Doktorancki). Jej praca naukowa, wykonywana pod kierunkiem Franceski Fornari i Małgorzaty Smorąg-Goldberg, koncentruje się na analizie porównawczej myśli i twórczości Czesława Miłosza oraz Nicoli Chiaromonte. Studiowała i prowadziła badania na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, Uniwersytecie RGGU w Moskwie oraz w paryskiej Sorbonie.
-  è dottoranda dell'Università Ca' Foscari di Venezia e della Sorbonne Université (Dottorato Internazionale). Il lavoro di ricerca, sotto la supervisione di Francesca Fornari e di Małgorzata Smorąg-Goldberg, è rivolto all'analisi comparata del pensiero e dell'opera di Czesław Miłosz e di Nicola Chiaromonte. Ha svolto periodi di studio e di ricerca presso l'Università Jagellonica di Cracovia, l'Università RGGU di Mosca e la Sorbonne Université.
-  PhD student at Ca' Foscari University of Venice and Sorbonne Université (International PhD Program). Her research work, conducted under the supervision of Francesca Fornari and Małgorzata Smorąg-Goldberg, focuses on the comparative analysis of the thought and work of Czesław Miłosz and Nicola Chiaromonte. She has studied and conducted her researches at the Jagiellonian University in Kraków, the RGGU University in Moscow, and the Sorbonne Université.

Alessandro Scarsella

- ⚙ urodzony w Rzymie badacz historii książki i historii literatury, do 2005 roku pracował w Bibliotece Marciana w Wenecji (Biblioteca Nazionale Marciana). Wykłada literaturę porównawczą na Uniwersytecie Ca' Foscari w Wenecji. Zasiada w komitetach naukowych i redakcjach czasopism (m.in. „Charta”, „Ermeneutica Letteraria”). Jest autorem licznych monografii, artykułów naukowych i innych edycji. Twórca haseł w *Princeton Encyclopedia of Italian Literary Studies* (London 2006), a także w *Einaudi Dictionary of American Literature* (2011). Od 2006 roku kieruje Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto (Laboratorium badań nad komiksem w Wenecji). Ostatnio opublikował: *Del mondo fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria* (Venezia 2017) [*O świecie na zewnątrz. Poszukiwanie fantastyki. Dla historii idei literackiej*, Venezia 2017]; *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna, Portogallo* (Milano 2018) [*Fantastyka w świecie łacińskim. Odbiór literackiej podróży pomiędzy Włochami, Hiszpanią i Portugalią*, Milano 2018] oraz (wraz z D. Gachet) *Venise: Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (Paris 2016) [*Wenecja: Historia, spacer, antologia i słownik*, Paris 2016].
- ⚙ studioso “ambidestro” di storia del libro e di storia letteraria, nato a Roma, ha servito alla Biblioteca Marciana fino al 2005; insegna Letterature Comparete presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Direttore scientifico della rivista “Charta” e codirettore della rivista di classe A “Ermeneutica Letteraria”, è autore di numerose monografie, articoli scientifici e curatele. Ha collaborato con numerose voci alla *Princeton Encyclopedia of Italian Literary Studies* (London 2006) e al *Dizionario Einaudi della letteratura Americana* (2011). Dirige a Venezia dal 2006 il Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto. Ha pubblicato recentemente *Del mondo fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria* (Venezia 2017); *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna, Portogallo* (Milano 2018) e, con D. Gachet, *Venise: Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* [Venezia: Storia, passeggiate, antologia e dizionario, Paris 2016].
- ⚙ a Rome-born scholar of book history and literary history, worked at the Biblioteca Marciana until 2005. He teaches comparative literature at Ca' Foscari University in Venice. A member of scientific committees and editorial boards of journals (including *Charta* and *Ermeneutica Letteraria*). He is the author of numerous monographs, scientific articles and editions. He wrote entries for the *Princeton Encyclopedia of Italian Literary Studies* (London 2006) and for the *Einaudi Dictionary of American Literature* (2011). Since 2006, he has directed the Comics Research Laboratory in Venice. His recent publications include *Del mondo fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria* [*The Outside World. Search for the Fantstic. A Contribution to the History of an Idea*, Venezia 2017]; *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna, Portogallo* [*The Fantastic in the Latin World: Receptions of a Literary Mode in Italy, Spain and Portugal*, Milano

2018] and (with D. Gachet) *Venise. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (Paris 2016) [*Venice: History, Walks, Anthology and Dictionary*, Paris 2016].

Ewa Sławek

-  profesora emerita w Instytucie Języka Polskiego (dziś Instytut Językoznawstwa) Uniwersytetu Śląskiego. Autorka licznych prac dotyczących języka i stylu tekstów literackich (m.in. *Trans-Atlantyck Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981; *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, T. 1, Katowice 2012, T. 2, Katowice 2016), teorii i praktyki przekładu (m.in. *Współczesne przekłady utworów Adama Mickiewicza. Studia literacko-kulturowe*, Katowice 2000; współautorstwo Jadwiga Warchoła), oraz problemów edukacji regionalnej (*Być STELA. Z zagadnień edukacji regionalnej na Śląsku Cieszyńskim*, Katowice 2009).
-  professoressa emerita dell'Istituto di Lingua Polacca (attualmente: Istituto di linguistica) dell'Università della Slesia. È autrice di numerosi lavori riguardanti la lingua e la stilistica dei testi letterari (tra gli altri: *Trans-Atlantyck Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981 [*Trans-Atlantico di Witold Gombrowicz. Studi sulla lingua e stilistica del testo*, Katowice 1981]; *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, T. 1–2, Katowice 2012–2016 [*Testo letterario nell'ambito della linguistica*, T. 1–2, Katowice 2012–2016]), teoria e pratica della traduzione (tra gli altri: *Współczesne przekłady utworów Adama Mickiewicza. Studia literacko-kulturowe*, Katowice 2000 [*Traduzioni contemporanee di opere di Adam Mickiewicz. Studi letterario-culturali*, Katowice 2000; coautrice Jadwiga Warchoła] e problemi di educazione regionale: *Być STELA. Z zagadnień edukacji regionalnej na Śląsku Cieszyńskim*, Katowice 2009 [*Essere STELA. Questioni sull'educazione regionale nella Slesia di Cieszyn*, Katowice 2009]).
-  professor emerita in the Institute of the Polish Language (currently Institute of Linguistics) at the University of Silesia, Katowice, Poland. She has published numerous works on the language and style of literary texts (*Trans-Atlantyck Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981 [*Witold Gombrowicz's Trans-Atlantic: A Textual and Stylistic Study*, Katowice 1981]; *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, T. 1–2, Katowice 2012–2016 [*The Literary Text in the Perspective of Linguistics*, T. 1–2, Katowice 2012–2016]), the theory and practice of translation (*Współczesne przekłady utworów Adama Mickiewicza. Studia literacko-kulturowe*, Katowice 2000 [*Contemporary Translations of Adam Mickiewicz: Literary and Cultural Studies*, Katowice 2000] – with Jadwiga Warchoła), and problems of regional education (*Być STELA. Z zagadnień edukacji regionalnej na Śląsku Cieszyńskim*, Katowice 2009 [*To Be STELA. On the Issues of Regional Education in Cieszyn Silesia*, Katowice 2009]).

Tadeusz Sławek

-  polonista i anglista związany z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach (od 1971 roku), rektor tego Uniwersytetu w latach 1996–2002. Wraz z kontrabasistą Bog-

danem Mizerskim autor i wykonawca esejów na głos i kontrabas. Zajmuje się historią literatury angielskiej i amerykańskiej, literaturą porównawczą, zagadnieniami życia publicznego. Ważniejsze publikacje: *Maszyna do pisania. O teorii literatury Jacques'a Derridy* (wspólnie z Tadeuszem Rachwałem, Warszawa 1992), *Literary voice: The Calling of Jonah* (wspólnie z Donaldem Weslingiem; Albany, N.Y. 1995), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a* (Katowice 2001), *Revelations of Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane and writing of the place* (Frankfurt a.M. [et al.] 2003), *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice 2009), *NIC-owanie świata. Zdania z Szekspira* (Katowice 2012), *U-chodzić* (Katowice 2015), *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (Mikołów 2018).

🌀 professore di letterature comparate all'Università della Slesia dal 1971. Rettore della stessa dal 1996 al 2002. Insieme al contrabbassista Bogdan Mizerski, è autore e interprete di saggi per voce e contrabbasso. Il suo campo di interesse varia dalla letteratura inglese e americana, alla letteratura comparata fino a questioni di interesse pubblico. Le pubblicazioni più importanti sono: *Maszyna do pisania. O teorii literatury Jacques'a Derridy* (Warszawa 1992) [*Macchina da scrivere. Sulla teoria della letteratura di Jacques Derrida*, Warszawa 1992] (autore insieme a Tadeusz Rachwał), *Literary voice: The Calling of Jonah* (Albany, N.Y. 1995) [*Voce letteraria: la vocazione di Giona*] (autore insieme a Donald Wesling; Albany, N.Y. 1995), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a* (Katowice 2001) [*Star-sparendo. L'uomo, il mondo, l'amicizia nelle opere di William Blake*, Katowice 2001], *Revelations of Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane and writing of the place* (Frankfurt a.M. [et al.] 2003) [*Rivelazioni di Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane e la scrittura del luogo*, Frankfurt a.M. [et al.] 2003], *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice 2009) [*Catturare. Henry David Thoreau e la comunità del mondo*, Katowice 2009], *NIC-owanie świata. Zdania z Szekspira* (Katowice 2012) [*Niente-are del mondo. Frasi da Shakespeare*, Katowice 2012], *U-chodzić* (Katowice 2015) [*Andar-via*, Katowice 2015], *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (Mikołów 2018) [*Non senza il resto. Sulla necessità di incompletezza*, Mikołów 2018].

🌀 professor of comparative literature at the University of Silesia, between 1996 and 2002 the Rector [President] of this University. He has performed essays for voice and double bass, with the double bass player Bogdan Mizerski. His most important publications include *Maszyna do pisania. O teorii literatury Jacques'a Derridy* [*Typewriter: on Jacques Derrida's Theory of Literature*] (with Tadeusz Rachwał; Warszawa 1992), *Literary voice: The Calling of Jonah* (with Donald Wesling; Albany, N.Y. 1995), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a* (Katowice 2001) [*Dr. Be-Little: William Blake and the Ideas of Man, World, and Friendship*, Katowice 2001], *Revelations of Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane and Writing of the Place* (Frankfurt a.M. [et al.] 2003), *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice 2009) [*Grasping: Henry David Thoreau and the Community of the World*, Katowice 2009], *NIC-owanie świata. Zdania*

z *Szekspira* (Katowice 2012) [*NOTH-ing the World: Sentences from Shakespeare*, Katowice 2012], *U-chodzić* (Katowice 2015) [*Escaping*, Katowice 2015], *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (Mikołów 2018) [*Not Without the Rest: on the Need for Incompleteness*, Mikołów 2018].

Jolanta Sztachelska

-  profesor nauk humanistycznych, zatrudniona w Uniwersytecie w Białymstoku (Wydział Filologiczny, Kolegium Literaturoznawstwa); kierownik Katedry Modernizmu Europejskiego i Badań Kulturowych; historyk literatury, specjalność: literatura polska drugiej połowy XIX i początku XX wieku oraz jej konteksty europejskie, piśmiennictwo dokumentarne, Henryk Sienkiewicz. Publikacje książkowe: *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice* (Białystok 2003), *Zabijanie klasyków. Studia i eseje* (Białystok 2015), *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim* (Warszawa 2017).
-  professoressa di scienze umanistiche, lavora presso l'università di Białystok (Facoltà di filologia, Collegio di Scienze letterarie); direttrice della Cattedra di Modernismo Europeo e di Studi Culturali; storica della letteratura, specializzata in: letteratura polacca della seconda metà del XIX secolo e dell'inizio del XX secolo e i suoi contesti europei, letteratura documentaria, Henryk Sienkiewicz. Pubblicazioni: *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice* (Białystok 2003) [*Fascino e incantesimo di Sienkiewicz. Studi e saggi*, Białystok 2003], *Zabijanie klasyków. Studia i eseje* (Białystok 2015) [*Ammazzare i classici. Studi e saggi*, Białystok 2015], *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim* (Warszawa 2017), *I miti di Sienkiewicz e altre ricerche su di lui*, Warszawa 2017].
-  full professor of the humanities, lectures at the University of Białystok (the Faculty of Philology, College of Literary Studies); head of The Chair of European Modernism and Cultural Research; literary historian specializing in Polish literature of the second half of the 19th and early 20th century and its European contexts; documentary writing and Henryk Sienkiewicz. She has published the following books: *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice* (Białystok 2003) [*The Charm and Spell of Sienkiewicz*, Białystok 2003], *Zabijanie klasyków. Studia i eseje* (Białystok 2015) [*Killing the Classics: Studies and Essays*, Białystok 2015], *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim* (Warszawa 2017) [*Sienkiewicz Myths and Other Studies Solely about Him*, Warszawa 2017].

Redakcja: Aleksandra Paliczuk, Katarzyna Więckowska

Projekt okładki i strony tytułowej: Anna Krasnodębska-Okreglicka

Korekta: Aleksandra Paliczuk, Adriana Szaforz

Łamanie: Grażyna Szewczyk

ISSN 2658-185X

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl oraz na stronie www.fabricalitterarum.com

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 14,5. Ark. wyd. 16,5.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2658-185X

2 5



Więcej o książce

